

# 明治期の『ハムレット』受容 —— 翻訳と翻案

石 塚 倫 子

## I. はじめに

日本におけるシェイクスピア、とりわけ『ハムレット』は今日、さまざまな形でわれわれの文化に浸透し、広く親しまれている。劇場では蜷川幸雄はじめ著名な演出家による意欲的な上演が盛んに行われ、また『ハムレット』の翻訳も数多い<sup>(1)</sup>。個人で原文を読んだり、大学などの授業で使われるための、日本語の詳しい注や対訳付きの『ハムレット』のテキストも出版されている<sup>(2)</sup>。しかし、このシェイクスピア人気も明治の初期、西洋文化が日本に流入されて以来、さまざまな紆余曲折の歴史を経て、今日に至っている。日本における『ハムレット』受容史を知ることは近代日本の文化史を眺めることともいえる。本稿では、特に明治期の『ハムレット』の受容について翻訳、翻案中心に考察したい。

## II. 翻訳の流れ

### 1. 『新体詩抄』以前

日本にシェイクスピアの名が現れたのはいつごろなのだろうか。天保12年(1841年)、幕府の天文方見習い・渋川六蔵の翻訳による『英文鑑』に「Shakespear シャーケスピール」の名で初めてシェイクスピアが紹介されている。嘉永6年(1853年)には、津藩の荒木耆翻訳の『啖唎紀略』に「沙士比阿」の表記があった。次いで文久元年(1861年)、『英國志』の第5巻に「舌克斯畢」とある。この3点はいずれも蘭学経由の翻訳であった。この時期、外国語は蘭語から英語への過渡期であり、それは天保10年から13年

にかけて隣国の清で勃発したアヘン戦争の影響により、イギリスに対する日本の関心が高まっていたこととも関係があらう<sup>(3)</sup>。

さて、明治に入ると明治維新と共に多様な形でシェイクスピアの名が登場し始める。まず、翻訳から概観してみよう。明治4年、中村正直によって翻訳された『西国立志編』は、サミュエル・スマイルズ (Samuel Smiles, 1812-1904) の *Self-Help* (1859) が元であるが、この中にシェイクスピアの短い評伝と『ハムレット』1幕3場のポローニアスの「借金について」の引用——フランスに留学する息子レアティーズに語って聞かせた生活上の注意のひとつ——が収録されている<sup>(4)</sup>。

『ハムレット』の原文からの翻訳が登場するのは、明治7年のことである。日本初の漫画雑誌『ジャパン・パンチ』1月号に、横浜在住のチャールズ・ワグマン (Charles Wirgman, 1832-1891) という *Illustrated London News* 紙の日本特派員が『ハムレット』の第4独白 "To be, or not to be . . ." の日本語訳をローマ字のかたちで載せている。この翻訳は極めて稚拙なものであるが、ワグマン自身の日本語能力は決して低いものではなかったと推察されるので、当時流行していた外国人向けの日本語の語学書を揶揄したものとも考えられる<sup>(5)</sup>。この時期はいずれにせよ、外国文学についての日本における知識は未熟時代とみなされ、この程度の記述も人々には面白がられたものと考えられる。

明治期の外国文学の移入は西南戦争 (明治10年) 以後からようやく少しずつ本格格的になるが、初めは主に英仏の文学が主流であった。ヨーロッパのみならずアジアにおいても勢力を拡大していたイギリスの影響は、日本においては特に強かった<sup>(6)</sup>。そのため、英仏の人権思想が明治政府に危険視され始めた明治10年代半ばになっても、英文学、特にシェイクスピアとリットン卿 (E. R. B. Lytton, 1831-91) はもっとも多く日本に紹介されている。しかし、この時代の外国文学は、いまだ西洋の人々の人情・風俗・習慣の紹介であったり、好奇的な筋書きや教訓的な内容を手当たり次第にとりあえず紹介するのが目的で、文学的内容の深い理解や解釈までには到底及ばなかつ

た。すなわち、西洋を知るための啓蒙的、実利的手段として捉えられていた  
のである。

そのため、シェイクスピア作品の紹介もはじめはラム兄弟 (Charles & Mary Lamb, 1775-1834, 1764-1847) の『シェイクスピア物語』(*Tales from Shakespeare*, 1807) からの梗概や荒筋紹介、海外におけるシェイクスピアの作品上演の観劇記などが中心であった。たとえば明治12年(1879年)の滑稽雑誌『驥尾団子』には、「新約繁盛記」と題した記事にニューヨーク上演の『ハムレット』の見聞録がある<sup>(7)</sup>。

## 2. 『新体詩抄』と欧化改良策

こうした事情の中で、『ハムレット』翻訳の文化史的記念碑となったのが明治15年の『新体詩抄』の出版である。この詩集には外山正一、矢田部良吉各人による『ハムレット』の第4独白の翻訳が収められているが、その前年の明治14年外山正一は『西洋淨瑠璃ハムレット靈驗皇子の仇討』(原著シェーキスピーア)という、院本風の『ハムレット』の完訳を試みている<sup>(8)</sup>。但し、これは刊行されたのが明治42年であり、残念ながら14年のものは現存しない。外山は当時の欧化啓蒙思想の中で改良主義の中心にいた研究者であり、いわゆる典型的な鹿鳴館文化人だった<sup>(9)</sup>。そしてこのような文化人の代表である外山の『ハムレット』翻訳、しかも『ハムレット』の中でも解釈が特に難しい第4独白の翻訳の試みは文学史上極めて重要である。すなわち、この後、『ハムレット』翻訳は上演台本と読むための文学と関心の方向が二つに分かれるのだが、純文学としてのこの作品の意義を探究する方向を示唆した点で、『新体詩抄』の役割は大きい。

外山の翻訳は院本風ということで、確かに形の上では七五調、つまり日本の伝統演劇の様式を踏襲しているが、西洋文学の近代的な意義を取り入れようとする点で、啓蒙的文化人としてこの後の若い詩人や文学者に少なからぬ影響を及ぼしたことは否めない<sup>(10)</sup>。しかしながら外山の限界は、明治政府が富国強兵と帝国主義化を目指し、軍備を整えつつあった時期の欧化策に加

担する形で、西欧を無条件に取り入れようとした点にあった。少なくともこの時代、いまだに西洋文化とは異質な世界に住んでいた日本の民衆の伝統文化との齟齬をあえて無視した一面において、欧化啓蒙主義によって官僚中心の明治政府の基盤を固めようとする伊藤博文等の強引なやり方の影をも、外山の『ハムレット』翻訳には認めざるを得ないのである<sup>(11)</sup>。

さて、その後の明治期の『ハムレット』翻訳に目を向けてみよう。明治17年、河島敬蔵は『ハムレットの劇』と題した翻訳を試みている。河島は明治16年に『欧州戯曲ジュリアス・シーザルの劇』を『日本立憲政党新聞』に原文からの最初の完訳としてはじめて掲載したことで有名であるが、これは、板垣退助が刺されるなど、政治熱が過熱していた時代、『ジュリアス・シーザー』が当時の人々のニーズに合った政治劇としてみなされたと解釈することもできよう<sup>(12)</sup>。しかし残念ながら、肝心の河島の『ハムレット』の方は刊行されず、原本は現存しない。

また、この時期、坪内逍遙は東京専門学校（現早稲田大学）でシェイクスピアを教え始めていた。逍遙は『ハムレット』の部分訳を明治18年に『甸国皇子班烈多物語』として発表している。これは原典の逐語訳として刊行されたものでは日本で最初の作となる。逍遙の完訳は明治40年、44年の文芸協会の上演用の翻訳まで待たねばならないが、やがて逍遙がその後の日本のシェイクスピア受容史の上で大きな役割を果たすことになるのは言うまでもない。

完訳はならなかったが、明治20年、言文一致を目指した『ハムレット』訳が印刷されている。翻訳したのは山田美妙で、彼が主催する『以良都女』に連載された。タイトルは『正本はむれっと』。それまでの文語調の翻訳とは違い、台詞だけの脚本スタイルで書かれ、新しい試みは注目に値するが、部分訳でしかなく、また美妙自身の中でも上演に結びつくものではなかった。

また森鷗外の訳といわれる「オフエリヤの歌」という短い詩が『於母影』（明治22年）の付録の詩集に載っている。短いので引用してみよう。

いづれを君が恋人と  
わきて知るべきすべやある  
貝の冠とつく杖と  
はける靴とぞしるしなる

かれは死にけり我ひめよ  
梁はよみぢへ立ちにけり  
かしらの方の苔を見よ  
あしの方には石たてり

柩をおほふきぬの色は  
高ねの雪とみまがひぬ  
涙やどせる花の環は  
ぬれたるまゝに葬りぬ

原文のオフィーリアの台詞の歌の部分をつなぎ合わせた訳であるが、叙情性にすぐれ、ロマン主義的な特質が既に見られる。一方、この鷗外との文学論争でも有名な逍遙は『ハムレット』の部分訳を試みる傍ら『小説神髓』(明治18年)を著し、日本の近代の文学のあり方を模索していたが、彼は二葉亭四迷や山田美妙のような言文一致をめざす新しい文学への後継者を育成したとも言える。すでに単なる啓蒙的、実利的な西洋文学の紹介の時代は終わり、時代は少しずつ文学的内容を探求し、享受しようとする時期にさしかかっていたのだ。

### 3. 完訳『ハムレット』の出版

『ハムレット』翻訳は明治38年、ついに完訳の出版を迎える。戸沢姑射・浅野馮虚による『沙翁全集』という翻訳全集の第一巻として『ハムレット』全訳が世に出たのであった<sup>(13)</sup>。これは全く上演を考えず、純文学として翻

訳されたものであるが、逍遙の翻訳の土台となるものであったことが指摘されている<sup>(14)</sup>。次いで、明治42年いよいよ坪内逍遙による『沙翁傑作集』の第1巻『ハムレット』が早稲田大学出版部により刊行された。ちなみに逍遙のシェイクスピア全作品の全訳の最終は昭和3年ようやく完成する。それは日本におけるシェイクスピア全作品の最初の全集となるのである。

逍遙の翻訳は戸沢・浅野の翻訳と違い、上演を目的としていた。それまで上演は翻案を主流としていたが、文芸協会による本郷座での上演に向け、逍遙は最初の『ハムレット』翻訳劇を目指した。また、それまで日本の伝統舞台では違和感があるため、決して上演では採用されなかった「独白」部分も入れて、台本としての翻訳を完成したのである。ここに西洋文学と常に相容れない要素を持っていた日本文学の流れに『ハムレット』翻訳を通して、両者が合流する何かが生まれたとも言える。が、この点はまた後に述べたい。

### Ⅲ. 翻案の流れ——ふたつの流れ

#### 1. 読み物として

明治期の『ハムレット』の翻案はどのような足跡を辿ったのであろうか。『ハムレット』の翻案で一般大衆に読み物として鑑賞に供された最大のもは、明治19年、『東京絵入新聞』の10月と11月に22回に渡って連載された『葉武列土倭錦絵』であろう。作者は仮名垣魯文。欧化改良策は演劇改良にも及び、丁度この頃、改良会は政財界の要人や文化人を中心に演劇界に西洋のものを取り入れようと積極的な姿勢をとり始めていた。一方、旧劇作家や狂言作者は旗色が極めて悪くなっていたのも事実である。魯文自身は直接演劇界に携わる人間ではなかったが、あえて西洋演劇を題材として取り入れた浄瑠璃時代物を創作することで、改良会の意に沿うと見せかけ、実は挑戦する思いもあったかもしれない<sup>(15)</sup>。

『葉武列土倭錦絵』は時代を日本の南北朝時代に移し、主人公を葉叢丸、その恋人を実刈屋姫などとして、お家騒動の物語に仕上げている。原作『ハムレット』の細部——亡霊、佯狂、劇中劇、オフィーリア水死、墓堀など——

が忠実に再現されているが、根本的な違いは、ハムレットが忠孝の儒教的精神においてはじめから死を覚悟して敵討ちに望んでいるという点である。すなわち、伝統的時代物のテーマはそのまま温存されて翻案化がなされている点で、従来の旧劇のままの伝統を引きずり、新しさはない<sup>(16)</sup>。

しかし、この作品が注目を浴びたのは、紙上歌舞伎であるがため、本来ライバルである人気役者、団十郎と菊五郎の共演を目玉に、その他人気歌舞伎役者を総出演させるという愉快的設定をしている点であろう。紙面は江戸後期の似顔絵の伝統を用いたオールスターの絵入りサービス付きで、読み物としては当時の大衆には興味をそそる連載物であったに違いない<sup>(17)</sup>。実は魯文はすでに明治8年に、3回であえなく中止になってしまった梗概『西洋歌舞伎葉武列土』を書いている。現物は発見されていないが、『平仮名絵入新聞』に掲載されたらしい<sup>(18)</sup>。しかし、明治8年という時代にはいまだ人々にアピールすることは難しかったようである。

魯文の『葉武列土倭錦絵』は、旧来の日本の伝統演劇の鋳型を抜け切れなかったものの、新たな翻案脚本を生み出す刺激となったことも事実である。これに触発され、明治22年、三世河竹新七は『葉武列土巧演劇』を創作。現存しないこの作品は『葉武列土倭錦絵』を更に脚本化したものと考えられるが、上演用に使われたものかどうかは不明である。いずれにせよ上演記録にないため、舞台上では一度も使われなかったものと思われる。また、明治24年の6月、『読売新聞』に福地桜痴による『豊島嵐』という翻案『ハムレット』も書かれている（発表当時は『豊島之嵐』）。時代は室町の足利義教の治世に移され、豊島家のお家騒動として描かれている。毒殺、オフィーリア狂乱は原作から取り入れられているが、あとはかなり自由な翻案となっている。しかし、この作品も上演された記録はない。おそらく、上記の3作はあるいは上演用に使われた脚本だったかもしれないが、当時の演劇界は新派が興隆する気配を見せ始める一方、旧劇では散切や活歴から再び古典的演出へ回帰する傾向が見られ、外国種の新作をあえて上演するなどという冒険はどの劇場も避けたかったに違いない<sup>(19)</sup>。

## 2. 上演された台本として

『ハムレット』の翻案が実際の上演台本として始めて使用されたのは、明治36年11月2日、東京本郷座で上演された川上音二郎一座による『ハムレット』であった。脚本は逍遥門下の土肥春曙と山岸荷葉。主に後輩の荷葉が若干26歳(数え年)の若さで筆を執った。この翻案は上演に先立って富山房から『沙翁・悲劇ハムレット』と題されて出版されている。

川上は伊藤博文の薦めでフランスに留学し、日清戦争勃発とともに戦争劇を始めて大当たりを取る。その後、選挙に出て落選し、妻の貞奴とともに再び海外を巡り、帰国して「正劇運動」を起こしたことでも知られている<sup>(20)</sup>。「正劇運動」とは川上にとって、西洋の劇を正しく演じることを目指し、彼が海外で見聞きした名作を日本に移植する試みを主眼とした運動であった<sup>(21)</sup>。それは沈滞した新派を一新しようという目論見ではあったが、近代意識とは無縁であった。そのため、新派本来の社会意識を回復できず、川上一座は単なる職業劇団と化して、一般大衆の好みに合わせ「愁嘆場」を相も変わらず演じることに腐心したのであった。しかしながら、団十郎、菊五郎を失った歌舞伎界の低迷と、時代の変換期に伴う新しい演劇需要の機をうまく掴み、川上一座はこの同じ年に『オセロ』、『マチャント・オブ・ヴェニス』に続き、『ハムレット』を相次いで上演することとなる。

荷葉の翻案では時代は明治、つまり同時代に設定され、大村公爵家の家庭内のトラブルという形でなるべく自然に原作の状況が捉えられるように工夫されている。大学で英文学を学んだ荷葉がいちばん苦労したのが、独白部分である。従来、日本の演劇の伝統ではこのような独白は不自然とされ、魯文の『葉武列土倭錦絵』でも全く省かれてしまった第4独白についても、荷葉は敢えて訳出している。しかし、この劇の興行権は川上にあり、実際に川上が手を入れた上演台本では、この独白は完全に省かれてしまった。上演における川上のシェイクスピア理解は、その意味ではいまだ十分な内面的掘り下げまでには至らなかったのである。

川上の『ハムレット』上演をきっかけに、『ハムレット』は日本でも注目

を浴びるようになる。明治40年、本郷座では佐藤紅葉作の『新ハムレット』が上演される<sup>(22)</sup>。この上演台本は日本の現代劇であるが、筋はほとんど原作どおりである。天城公爵家のお家騒動を自然主義的に描いている点で注目に値する。

また、同じ年、明治座では市川小団次一座により、荷葉翻案の『はむれっ』が歌舞伎によって上演されている。それまで歌舞伎上演向けのいくつかの翻案が出ていたにも関わらず、上演された台本としてはこれが初めての作であった。

#### IV. 坪内逍遙と二つの流れの合流

『ハムレット』の翻案ではなく翻訳上演の本当の出発は、明治40年から44年かけての文芸協会による坪内逍遙翻訳の『ハムレット』からであろう。この舞台では、登場人物の名前はカタカナ文字の「ハムレット」や「オフィーリア」のままで、件の第4独白も入れられていた。但し、逍遙の翻訳は彼の江戸趣味もあり、古風な訳文体を使用していた。もちろん、版を重ねるごとに現代語に近づいてくるのだが、歌舞伎ファン（特に団十郎）であった逍遙にとって、シェイクスピアという西洋の過去の劇作家の作品は古典として時代物感覚で訳すのがふさわしく思われたのであろう。

第4独白の逍遙の翻訳（明治42年『沙翁全集』第1編）は一部を示すと以下のようであった。

ながら  
存ふる？ 存へぬ？ それが疑問ぢや…… 残忍な運命の<sup>やだま</sup>矢石を、只管堪へ  
忍うでをるが大丈夫の志か、或は海なす<sup>むか</sup>艱難を逆へ撃って、戦うて根を  
絶つが大丈夫か？ 死は、……ねむり……に過ぎぬ。眠つて心の痛が  
去り、此肉に附纏うてをる千百の苦が除かるるものならば……それこ  
そ上もなう願はしい大終焉ぢやが。……死は……ねむり……眠る！  
あゝ、おそらくは夢を見よう！

逍遙の翻訳の最も注目すべきところは、いかに舞台上で「生きた言葉」となって再現されるかに腐心した点であろう。日本の古典に深い理解があり、東京帝国大学で英文学を学び、『小説神髓』をはじめとして自己の文学論を追及し、さらに自らも文芸協会を指揮して上演という実際的な問題と取り組んだ逍遙は、この「生きた言葉」にもっとも敏感な翻訳者であった。

この逍遙訳の『ハムレット』上演において、別個の流れで進んでいた日本の『ハムレット』の翻訳と翻案、あるいは読むための翻訳と演じるための翻訳はひとつの合流点を迎えたといえる<sup>(23)</sup>。

時代はすでに欧化改良が終焉を告げ、憲法発布、国会開設、条約改正など次々と政府は帝国主義国家の基盤を形成しつつあった。維新以来、欧化策を通して資本主義経済の成長を促した明治政府は、経済基盤を固め、ヨーロッパ列強の国々と肩を並べるべく、海外進出策をとる。そして日清戦争や日露戦争を通じて「極東の憲兵」の地位を築いていくのである。しかし、このプロセスで植え付けられる愛国心や国民のアイデンティティは政府の側から押し付けられたものであった<sup>(24)</sup>。明治も終わりに差し掛かった頃、逍遙が『ハムレット』受容の合流点を示したこの時期は、人々は個人の自覚を無視して押し付けられたこの近代化に疑問を感じ始めていたことも事実である。そして政府が強力に推し進める資本主義経済の中で、労働運動や社会主義運動も起こり始め、文学を志す若者たちの中には近代自我に対する根源的な問に苦悩するものも出現し始める。

こうした中で逍遙は文芸協会を解散し、自らは書齋にこもってシェイクスピア翻訳に没頭し始める。そしてその後しばらく、シェイクスピア劇上演はいままでの勢いを失ってしまい、しばらくヨーロッパの他国の翻訳劇の時代となる。

## V. まとめ

以上のように、明治期の『ハムレット』受容の歴史を翻訳と翻案という視点から概観してみると、初期には西欧文化のひとつの紹介手段に過ぎなかつ

た『ハムレット』が、政府の欧化改良策とも相まって、イギリス文化が多方面から日本に移入されるに従い、完訳や原作に忠実で無理のない翻案へと少しずつ、歩を進めて行ったことがわかる。さらに試行錯誤の上、日本古来の演劇様式との溝を乗り越えつつ、『ハムレット』はその本来の上演台本という性質にふさわしく、日本でも舞台上演が試みられるようになる。

上記のプロセスにおいて、日本の文壇は『ハムレット』を自分たちの文学に取り入れるほどには成長していなかったし、作品理解においても限界があったことが一般には指摘されている。確かに開国以来半世紀足らずで、それまで別世界だった西欧の精神や、ただでさえ複雑な『ハムレット』の深遠な精神性を知ることは難しい。しかし、すでに藤村、透谷、漱石、抱月あたりの作品には『ハムレット』に影響を受けたと思われる箇所がいくつか発見されることも見逃せない。

この時代、帝国主義のもとに近代国家を作り上げるため、強引に国民を統制していく明治政府の統治下で、若者や知識人たちは、新たに直面する自己のアイデンティティにとまどいと不安を感じていたはずである。すなわち彼らもまた、目に見えぬ網の中で挫折と迷いに苦しむハムレットの分身なのだ<sup>(25)</sup>。明治期の翻訳・翻案・上演を通し、われわれの中に浸透していく『ハムレット』は、やがて着実に次の世代の文学者たちに大きな影響を与えていくことになる。

## 注

- (1) 戦後の翻訳だけでも20近くが挙げられる(再版や改訂版は省く)——鈴木善太郎(昭和21年)、森芳介(昭和22年)、竹友藻風(昭和23年)、市河三喜・松浦嘉一(昭和24年)、並河亮(昭和25年)、本多顕影(昭和26年)、中野好夫・三神勲(昭和26年)、三神勲(昭和27年)、福田恒存(昭和30年)、鈴木幸夫(昭和35年)、大山俊一(昭和41)、小津二郎(昭和43年)、永川玲二(昭和44年)、木下順二(昭和45年)、小田

島雄志(昭和52年), 平松秀雄(昭和62年), 松岡和子(平成8年), 野島秀勝(平成13年), 河合祥一郎(平成15年)

- (2) 市河三喜・嶺卓二注釈『研究社出版詳註シェイクスピア双書 *Hamlet*』(研究社出版, 1963年, 1997年); 小津二郎注釈『研究社出版小英文叢書 *Hamlet*』(研究社出版, 1965年); 久保井一雄『ハムレット注釈』(近代文芸社, 1996年); 高橋康成・河合祥一郎編注『大修館シェイクスピア双書「ハムレット」』(大修館, 2001年)など。
- (3) 佐々木, 320-21。
- (4) 1867年, ロンドン出版のものが原本であると思われる。豊田, 6頁。
- (5) 仁木, 230-58頁。尚、この翻訳の一部を紹介すると次のようであった。

Arimas, arimasen, are wa nan deska:—

Moshi motto daijobu atama naka, itai arimas

Nawa mono to ha ichiban warui takusan ichiban

Arui ude torimas muko mendo koto umi

Soshte bobbery itashimas o shimai! Shindanji; neru

- (6) 柳田, 166頁。
- (7) 河竹, 83-84頁。
- (8) 外山の翻訳の一部を紹介する。

死ぬるが増か 生くるが増か 思案をするはここぞかし

つたなき運の情けなく うきめからきめ重なるも

堪へ忍ぶが男児ぞよ 又もおもへばさはあらで

一そのことに二つなき 露の玉の緒うちきりて

新で眠りてそれぎりと からきくるしき世の中を

さらりと去って消え行くも卑怯の業にあらぬかや

- (9) 河竹, 120頁。
- (10) 北村透谷, さらに彼を通して島崎藤村や岩野泡鳴らも影響を受けている。
- (11) このあたりの文化史的な受容のプロセスは河竹, 101-47頁に詳しい。

- (12) 佐々木, 323頁。
- (13) この全集は明治42年(1909年)の『十二夜』までの全10巻が大日本図書株式会社によって、刊行された。佐々木, 323頁。
- (14) 河竹, 246頁。
- (15) 河竹, 164-65頁。
- (16) 河竹, 177-78頁。
- (17) この夢の共演については、古井戸参照。
- (18) 柳田, 11頁。
- (19) 河竹, 182頁。
- (20) 古井戸, 151頁。
- (21) 「正劇」という言葉は鴉外に拠るものであろうと推察される。が、川上の意図は鴉外のものとは違う。河竹, 199-200頁。
- (22) 太宰治のレーゼドラマ『新ハムレット』とは違うものである。
- (23) 河竹は第4独白を中心に、やはり逍遙を一つの結節点とみなし、それが昭和の福田恒存と照応すると論じている。
- (24) 小田, 15-28頁。
- (25) 帝劇で文芸協会の『ハムレット』を観劇した志賀直哉も自らの分身をハムレットの中に発見するひとりであり、これをきっかけに志賀は『クローディアスの日記』という短編を書き上げる。

#### 参考文献

- 秋庭太郎『日本新劇史』上下巻 理想社, 1955-1956年。
- 内田道雄「日本のハムレット」『古典と現代』65号(1997): 59-71頁。
- 小田康徳『新版 日本近代史の探求』世界思想社, 1993年。
- 小津二郎『「ハムレット」の翻訳』『シェイクスピア研究資料集成』第17巻, 日本図書センター, 1997年。

河竹登志夫『日本のハムレット』南窓社, 1972年。

久保田淳・栗坪良樹・野山嘉正・日野龍夫・藤井貞和編『岩波講座日本文学史』第12巻〈20世紀の文学I〉, 岩波書店, 1996年。

国立国会図書館編『明治・大正・昭和翻訳文学目録』風間書房, 1959年。

佐々木隆「日本シェイクスピア概論——『シェイクスピア研究資料集成』の解説として」佐々木隆編『シェイクスピア研究資料集成』日本図書センター, 1997年: 329-57頁。

豊田実『日本英学史の研究』岩波書店, 1939年。

——「日本におけるシェイクスピア紹介の歴史」『文学研究』第一輯〈1932〉: 1-30頁。

中島国彦『『ハムレット』と日本の近代作家——明治期の『ハムレット』移入から浮かび上がるもの』大井邦雄編『『ハムレット』への旅立ち』早稲田大学出版部, 2001年: 123-140頁。

中村完「逍遙とシェイクスピア——「逆心」の構造について」『日本文学』31号(1982): 62-73頁。

中村光夫『岩波講座日本文学史 近代IV』岩波書店。

仁木久恵『漱石の留学とハムレット——比較文学の視点から』リーベル出版, 2001年。

平林文雄「日本における『ハムレット』(その一)——創作を通してのその受容と変容」『文学・語学』第138号(1993): 57-71頁。

藤木宏幸「シェイクスピアの翻訳劇」『演劇修行』11(1965): 128-143頁。

古井戸秀夫『六代目菊五郎とハムレット』大井邦雄編『『ハムレット』への旅立ち』早稲田大学出版部, 2001年: 141-164頁。

本間久雄『『ハムレット』移入考——『葉武列土倭錦絵』のこと——』『実践文学』29(1966): 4-12頁。

柳田泉『明治初期翻訳文学の研究』春秋社, 1961年。

吉武好孝『近代文学の中の西欧——近代日本翻訳史』教育出版センター, 1974年。