

## 【論文】

# お冬——井上ひさしのオフィーリア

藤井 仁奈

Ofuyu : Ophelia by Hisashi Inoue

FUJII, Nīna

要旨：井上ひさしは、「シェイクスピア大全集」<sup>(1)</sup>を誦い文句にした劇作『天保十二年のシェイクスピア』へ、シェイクスピア作品の筋を巧みに持ち込んでいる。私は、『井上ひさし・追悼プロジェクト『天保十二年のシェイクスピア』研究』に参加し、その際、論文『天保十二年のシェイクスピア』論——佐渡の三世次について——のなかで、佐渡の三世次が作品全体の不条理さに関わり、三世次さえも不条理に破滅するという点を明らかにし、井上がこの作品で、「人が何の理由もなく次々に死んで行かなくてはならぬこのご時勢」において、「ばたばたと無造作に命を落とす」という「不条理」<sup>(2)</sup>を強調して描こうとしたこと、そしてその不条理が不完全な「策略家」である三世次に集約されていることを指摘した。<sup>(3)</sup>だが、『ハムレット』については、きじるしの王次の「きじるし」が三世次によって引き起こされ、『ハムレット』の筋を主軸にする登場人物たちの死が三世次に起因することを指摘するにとどめた。三世次が井上自身を投影した登場人物であり、不完全な策略家であることの指摘を目的としていたためだ。しかし、三世次が『ハムレット』の筋からむことによって、『ハムレット』におけるオフィーリアの役割を担うお冬が、王次の言動によって狂気に陥り、死を遂げるという結末は、いっそう不条理なものになるという点も論証したかった。あくまでも「オフィーリアはお冬に […] 転生している」<sup>(4)</sup>ようにしか見えないお冬も、井上によって巧妙に作り変えられている。お冬の死に至る過程には、一見三世次が無関係のように思われる。しかし、三世次こそがお冬に不条理をもたらすのであり、その不条理は『ハムレット』におけるオフィーリアの悲劇とは異質のものなのだ。お冬の不条理さを先の論文で書き切れなかったことは非常に心残りであ

り、私個人の「井上ひさし追悼研究」はお冬を論証することで完結させたいと思う。

したがって、本論では、『ハムレット』におけるオフィーリアと『天保十二年のシェイクスピア』におけるお冬を比較考察し、お冬の狂気の原因が、三世次のことばによるものであることを明らかにすると同時に、お冬について、井上がオフィーリアをパロディ化する巧みさを指摘したい。

**キーワード：**お冬、『天保十二年のシェイクスピア』、井上ひさし、オフィーリア、シェイクスピア

## 1. きじるしの王次と三世次

佐渡の三世次は自らを「言葉つかい」と称し（7場）、ことばを使って策を弄することにアイデンティティを見出している。登場場面である4場において、彼は、『マクベス』の魔女たちによる呪文の歌（1.1.11.）を下地にした「きれいはきたない」の歌を歌う。梅田倍男によれば、「魔女たちはその謎めいた言葉、そのいかにも曖昧模糊とした言葉によって階層秩序社会を攪乱する。確固たる定義はくずれ、二項対立はむしばまれる」<sup>(5)</sup> であり、三世次の歌もこの点を踏襲している。彼は、己をとりまく階層社会秩序を攪乱し、二項対立を蝕んでゆく。<sup>(6)</sup> 二項対立を攪乱することが、『ハムレット』の筋にも大きく作用するのだ。

三世次は「どこかの浅瀬へ浮かびあがる」<sup>(7)</sup> べく、「幕兵衛方に付く」<sup>(8)</sup> ことを決め、花平一家、お里と幕兵衛に近づく。自分を一家に迎えるよう2人を説得するために、「ことば・ことば・ことば」で始まる歌を歌う。「ことば・ことば・ことば」という句は、『ハムレット』2幕2場に現れる句であり（2.2.192.）、この歌が鑪水となって、『ハムレット』の筋が見え始める。

ここでは、「紋太一家に大きな悶着」<sup>(9)</sup> を起こすべく、『ハムレット』の筋の根本に三世次が関わる（9場）。『ハムレット』におけるハムレットの復讐劇は、冒頭の亡霊の出現に端を発するが、『天保十二年のシェイクスピア』における『ハムレット』の筋の発端となる亡霊の出現そのものには、

三世次が大きく関与している。この亡霊芝居を思いつくのが、他ならぬ三世次なのだ。彼は、亡霊役として、紋太によく似たひとりの百姓を言葉巧みに勧誘し、彼をつかって、王次に母親のお文と叔父の九郎治への疑念を抱かせ、王次をことばの狂気へと駆り立ててゆく。王次は、三世次の仕組み亡霊芝居により、お文と九郎治の為した裏切りの真相を知る。<sup>(10)</sup>

さて、『ハムレット』の筋の中心となるのは、言うまでもなく、王子ハムレットの役割を担う、きじるしの王次だ。王次は、登場する際、「よわきもの、おまえの名は女 (Frailty, thy name is woman)」(1.2.146.)<sup>(11)</sup>のパロディ、「うわきもの／おまえの名前は……／お・ん・な」の歌を歌い(10場)、彼がハムレットの役割を担っていることを観客(あるいは読み手)に明示する。そして、彼は三世次の仕掛ける亡霊芝居により、その名の通り「きじるし」になる。王次にとっては「表と裏」(「ものには二面、表と裏があるんだな。表がほんとうか、裏がほんとうか、おれにはもう見分けがつかなくなっちゃった」)の倒錯の始まりである。<sup>(12)</sup>これをきっかけに、11場から16場まで、王次はひたすら「To be, or not to be, that is the question」(3.1.56.)のパロディを述べるよう、その役割を振られていると言ってもよい。「それが問題」という句を反復し続ける「問題性の連続」(11場)というパロディ<sup>(13)</sup>は、三世次の攪乱する二項対立が王次を蝕んでゆく過程であり、死ぬ間際でさえ、王次には二項対立の台詞が与えられている(16場、「恋をする奴とそれを妬む奴と。実践派はいつも理論派からあれこれ言われることになっている」／「生きているのか、死のうとしているのか、それが問題」)。王次の狂気は、三世次によって引き起こされたものであり、それは王次の台詞に現れる二項対立が明らかにしている。三世次の「ことば」は王次を「脳天気」(15場)にする。三世次の「ことばにはどくが」り、その毒が王次を狂気に陥れるのだ。

## 2. お冬ときじるしの王次

### (1) 「尼寺の場」

こうして三世次のことばによってきじるしとなった王次は、お冬に接触する（11場）。『ハムレット』の「有名な第四独白」、「To be, or not to be, that is the question」の「集大成」<sup>(14)</sup>を述べ続けた直後の王次に、お冬が声をかける。作中、王次とお冬の最初の接触だ。

お冬 若親分、お戻りなさい。お冬です。

王次は右手を額にかざし、じっとお冬の顔を見詰める。  
それから大きく三度頷き、深い嘆息。（傍点筆者）<sup>(15)</sup>

王次の動作を示すこのト書きは、『ハムレット』2幕1場におけるオフィーリアによって告げられるハムレットの様子と酷似している。

*Oph.* He took me by the wrist and held me hard.

Then goes he to the length of all his arm,

And with his other hand thus o'er his brow

He falls to such perusal of my face

As a would draw it. Long stay'd he so.

At last, a little shaking of mine arm,

And thrice his head thus waving up and down,

He rais'd a sigh so piteous and profound

As it did seem to shatter all his bulk

And end his being. That done, he lets me go,

And with his head over his shoulder turn'd

He seem'd to find his way without his eyes,

For out o'doors he went without their helps,

And to the last bended their light on me. (2.1.87-100.)

(私の手首をお取りになってきつく握り、／腕を伸ばしてあとずさりな  
さり、／もう片方のお手をこうして額にかざし、／まるで肖像画でも  
お描きになるように／私の顔をじっとご覧になりました。長いこと動  
こうともなさらず。／それからようやく私の腕を軽く振り、／こんな  
ふうに頭を三度上げ下げなさり、／悲しげな深いため息をおつきにな  
った。／まるでお体が粉々に砕け／かき消えてしまいそう。それから、  
手をお放しになり、／肩ごしに顔をこちらにお向けになったまま／目  
がなくても道は分かるともいうように、／目の助けなしに出て行か  
れた。／最後まで私から目をお離しにならず。)<sup>(16)</sup>

これは、『ハムレット』において、オフィーリアとハムレットが初めて接  
触する様子を描いている。オフィーリアによる報告のなかで、ハムレット  
はまったくことばを語らない。しかし、オフィーリアは、亡霊との対話後  
衝撃を受けているハムレットに見つめられ、手を握られている。つまり、  
ふたりは接触している。これを踏まえ、井上は『天保十二年のシェイクス  
ピア』において、王次とお冬の最初の接触をト書きに書き込んでいる。お  
冬と王次の最初の接触は、原作『ハムレット』のオフィーリアとハムレ  
ットの最初の接触を踏襲している。

それからお冬は王次に対して積極的な態度を見せるが、その態度はオ  
フィーリアとは異なっている。

お冬 王次さん、どうかしたんですか？ お加減でも悪いの？

王次 いや、元気だ、元気だ、元気だよ。(突然) ところでお冬、おまえ  
は身持が堅いか？

お冬 え？

王次 で、おまえは別嬪かい？

お冬 それは王次さんが決めてくださることだよ。(生娘としては精一杯  
の媚態)

王次 お冬、おまえは別嬪だよ。

お冬 身持も堅いつもりよ。だってわたし王次さんしか眼中にないの  
もの。

風呂敷包みを王次の前へ押し出し、

お冬 春の裕。

王次 ほう、それは仕合せ。

お冬 わたしが縫ったの。

王次 ご苦労さん。お冬、ところでおまえは頭がすこしおかしいぜ。

お冬、驚く。[…]<sup>(17)</sup>

お冬は自分の容貌について「別嬪」かどうかの判断を王次に委ねつつ（「それは王次さんが決めてくださること」）、『ハムレット』3幕1場には該当箇所のない台詞「だってわたし王次さんしか眼中にないのなもの」を述べる。

『ハムレット』に該当箇所がないということは、お冬のことばが井上によってオフィーリアのそれとは変えられているということだ。オフィーリアが父親の命令に従順に従い、彼女の積極的な感情は一切言及されないのに比べ、お冬は、王次の「許婚」という、王次に結婚相手を縛られるという意味で不自由な、そして自分で結婚相手を選べないという受動的な立場に置かれつつ、その受動的な立場を最大限に利用している。3幕3場でオフィーリアがハムレットに手渡すものが「remembrances」(3.1.93.)<sup>(18)</sup>であるのに対し、お冬の積極的な態度は、自分が縫った「春の裕」を「王次の前に押し出」すことにも表れている。ハムレットから「頂戴」した「remembrances」を父親の言いなりに返却するオフィーリアとは異なり、自分で縫った春の裕を王次に渡すというお冬の行動は、オフィーリアには見られない積極性がお冬には取り入れられていることを示している。王次のもたらす狂気は、彼女の積極性を狂気へと変化させる。王次は「春の裕」を受け取りながら、「おまえは頭がすこしおかしいぜ」と、お冬の「きじるし」を指摘する（同場）。

王次 別嬪で、しかも身持の堅い女など、いるわけがないのだ。

お冬 いるわ！

王次 別嬪には様ざまな虫がつく。しかも、別嬪は虫がつくのを楽しみにしている節がある。身持が堅いなど大嘘さ。虫をおびき寄せ、そして虫に喰われるのが、別嬪の生甲斐だからだ。

お冬 王次さん！

王次 もしもおまえがそれほど身持が堅いと言いはるのなら、

お冬 ええ、言いはります！

王次 そんなら尼さんになれ。尼寺へ行くのだ。そして処女のまま老いぼれてくたばるがいい。

お冬 そ、そんな。王次さん、あたし、あんたと……（勇気を出して）世帯を持ちたい。

王次 （構わず）また、おまえが自分を別嬪だと思っているのなら、女郎屋へ行け。次から次へと男たちがおまえの躰を舐めまわす。しかもおまえはそれがやがては嬉しくなる。これがつまり適材適所だ。

お冬 （耳を塞いで）やめて！

王次 とういうわけで、おまえは尼寺と女郎屋へは同時に行かれねえ。だから、頭がおかしいと言ったのさ。お冬、尼寺へ行け。で、なきやあ、女郎屋へ行け。そうすれば、裏切られる男がこの世からすくなくともひとは減る。

お冬 王次さん……！

王次 もしも女郎屋へ行く気なら教えてくれ。おれも一度、おまえの股の間に割り込ませてもらうよ。

お冬はついに顔を袖で覆う。[…]<sup>(19)</sup>

ここには、三世次の「ことば」という毒によって王次が二項対立の狂気に陥っていることが再び示されている。「尼寺へ行け」とは、ハムレットの「Get thee to a nunnery」を忠実に再現したものであり、王次の「尼寺へ行

け」とは『ハムレット』に拠るものだが、「女郎屋へ行け」については、ハムレットの台詞に「bawd (女衞)」(3.1.112.) とあるものの、「女郎屋へ行け」に該当する箇所はない。つまり、「尼寺」に対する「女郎屋」は、井上の創作であり、ここにオフィーリアとお冬の相違点が見られる。三世次によって王次に吹き込まれた二項対立は、お冬に対して次のようなものとなる。

身持が堅い : 別嬪である

尼寺 : 女郎屋

処女 (生娘) : 「次から次へと男たちが […] 軀を舐めまわす」

ハムレットはオフィーリアに、3幕1場の「尼寺の場」において、彼女が「美しい女で清らかでいるためには尼寺へ行くしかないぞ」<sup>(20)</sup>、「Or if thou wilt needs marry, marry a fool (どうしても結婚しなくてはならないなら、馬鹿と結婚しろ)」<sup>(21)</sup>と言い、一見二項対立を提示しているように見えるが、オフィーリアに向けた選択肢は「尼寺」しか用意していない。ハムレットがオフィーリアを愛しているかどうかは明確ではない<sup>(22)</sup>が、ハムレットのことばが、オフィーリアを捕らえていた社会的・性的な枠組みを崩壊させていることは明らかだ。オフィーリアは、兄レアティーズや父ローニアスによって2人の恋愛関係から発展する性的関係を危惧され、警告を与えられる(1.3.2-43./1.3.88-135.)。父と兄によって規定されているオフィーリアの社会的・性的な枠組みは、狂気を装うハムレットとの接触によって崩れる。この枠組みの崩壊は父親の殺害によって決定的となり、オフィーリアは「判断力もなくして」しまう(「Poor Ophelia/ Divided from herself and fair judgment」(4.5.84-85.))。彼女は、父親をハムレットに殺され、ハムレットが彼女の傍から消えることで狂気に陥る。3幕1場でハムレットがオフィーリアに罵声を浴びせるのも、ハムレットが彼女を愛していることの裏返しと読み取れるかもしれない(「The fair Ophelia! Nymph, in thy



orisons/ Be all my sins remember'd」(3.1.89-90.))。だが、彼女はあくまでも無垢な娘として、成就しない恋人との愛と父親や兄への忠誠の犠牲者として描かれている。

彼女に向けられた「尼寺へ行け」という台詞について、ジュリエット・デュシンベリーは次のように述べている。

オフィーリアは自分自身の善悪の観念を発展させる機会をもたず、男性社会の権威によって押さえられている。その結果、自分自身を欺き、父親と王が自分とハムレットの会話を立ち聞くための欺瞞に黙って従い、必然的にハムレットに対して不誠実になる。「修道院へ行け」(三幕一場一二一行)というハムレットの台詞は、純潔と偽善が両立すると考えている道徳心をあざけているのだ。このような監督下にあつて、女性は自分の道徳観を持たない、高潔なままにしておくためには修道院に幽閉しておかなければならない存在に貶められるのだ。<sup>(23)</sup>

判断力の基準となる父の喪失は、オフィーリアにとって価値基準の崩壊を示唆している。オフィーリアは最後まで自分の積極性や意志を持たない。従って、ハムレットは、「道徳観を持た」ず、「貶められた」オフィーリアに対し、枠組みから逃れるための選択肢に「尼寺」しか提示していないのだ。

対照的に、王次はお冬に対し、「許婚」という立場から解放する選択肢として、「尼寺」と「女郎屋」を提示し、自分が「うわきもの」である女に「裏切られる」ことを回避しようとする。王次はお冬を「許婚」でなくすることによって、自分もまたお冬の「許婚」という立場から解放されることになる。これが王次を『ロミオとジュリエット』のロミオの役へと導いてゆく。オフィーリアを愛しているのかどうか分からない「内的カオス」を抱えたハムレットの愛とは真っ向から対立する、迷わない愛を抱えたロミオ<sup>(24)</sup> 役の王次は、お冬にはもたらされない(12-15場)。<sup>(25)</sup> また、井上が『ロミ

オとジュリエット』の筋を、『ハムレット』の筋に割りこませていることが、お冬の狂気に陥る決定的な要因となっていることは興味深い。王次がロミオの役を演じることにより、お冬は恋人を失い、王次の「許婚」という枠組みを喪失するのだ。

また、お冬を統制しているもうひとつの立ち位置を崩壊させる出来事が、王次による父ぼろ安の殺害だ(同場)。お冬は王次からも父親からも自由になる。彼女は、王次の二項対立という狂気によって破滅する。以上の事柄によって、三世次のもたらす不条理が、王次を経由し、間接的にお冬を破滅させるのだと言えるだろう。

## (2)「狂乱の場」

16場は、「左右に数本桜の木」<sup>(26)</sup>をしつらえた桜の場だ。女郎たちは「桜のいろは」に始まる歌を歌い、これから起こる出来事を示唆している。

場が始まると早々にお冬が「半狂乱の半裸」で登場する。

お冬 棺が来た来た 裸の棺が

さあさ、お墓へまいりましょ

お墓の上に 雨が降る

いいえ、雨ではありませぬ

それならいったい 何でしょう

可愛い男の 涙じゃないか

さあさ、いとし男の涙雨……

[…]

それじゃおまえさんたち、さようなら！

[…]

茂平太 あの娘は何者かな？

お里 […] 王次の許婚だった娘ですわ。王次に振られた上、その王次に父親を殺され、気がへんになったそうですがねえ。

茂平太 王次とやら、なかなか罪づくりだのう。

お里 まったくそのとおりでございますよ。[…] とにかくそれ以来、お冬は人が自分のまわりに集まると、脱ぐんでございますよ。(16場)<sup>(27)</sup>

『ハムレット』において、この場面に該当する箇所は、4幕5場に二箇所あり(4.5.21-74., 4.5.164-197.)、特に、「お墓の上に 雨が降る」、「涙じゃないか」は、オフィーリアの小唄「*And in his grave rain'd many a tear* (お墓に涙の雨が降る)<sup>(28)</sup>」に対応している。井上は4幕5場のオフィーリアが登場する部分二箇所を組み合わせ、七五調に作り変えている。

このような狂気の原因は、オフィーリアの場合、クローディアスのことばにあるように、父親の死にある(「*O, this is the poison of deep grief: it springs/ All from her father's death* (ああ、深い悲しみは猛毒だ。その源は/すべて父親の死にある)」<sup>(29)</sup>)。一方、お冬の場合、「王次に振られた上、その王次に父親を殺され」たことが狂気の原因であり、茂平太にはあくまでも王次が「罪づくり」な男だと理解される。茂平太の理解は同時に観客(あるいは読み手)の理解であり、非難されるべき原因は王次にある。

通称「狂乱の場」のオフィーリアの退場と、『天保十二年のシェイクスピア』16場におけるお冬の退場は、ほぼ同じである。オフィーリアは、「*And of all Christian souls. God buy you* (皆様にもどうかお恵みを。ご機嫌よう)<sup>(30)</sup>」と言って退場し、お冬は「それじゃおまえさんたち/ さようなら!」<sup>(31)</sup>と言って退場する。両者ともにこれきり舞台から立ち去ってしまう。オフィーリアはハムレットと、お冬は王次と、もはやことばを交わすことはないのだ。

### 3. お冬と枝垂れ桜(お冬に見られる文化の相違)

お冬の水死の情景は、16場の終結部、おこま婆によって語られる。

おこま婆 (頷いて)川上の幾世の渡しに枝垂れ桜が一本あるだろ? お

冬は、そのへんに生えている仏座や菘であんだ草紐を、あの枝垂れ桜の枝にかけようとしてよじ登ったらしいのさ。そしたら、つれない枝だよ、ぼきんと折れて、あの娘は草紐を手にかからませたまま新川の流れにまっさかさま。着物の裾が大きくひろがって、白い躰が緑色の水に浮いては沈み、こんなことをいっちゃなんだけどとてもきれいだったそうだよ。そしてしばらくのあいだお冬は流れに押し流されながら歌を口遊んでいたらしいよ。 / [...] 自分が死ぬのを知らぬ気に、とても明るい声だったってさ。 / [...] だがそれもわずかなあいだ。やがて急に水をたらふく飲み込み、ぶくぶくっと沈んだかと思うとそのまま川底へ…… (32)

この部分は、『ハムレット』4幕7場、王妃ガートルードによって語られるオフィーリアの水死の情景と対応している。

*Queen.* There is a willow grows askant a brook  
That shows his hoary leaves in the glassy stream.  
Therewith fantastic garlands did she make  
Of crow-flowers, nettles, daisies, and long purples,  
That liberal shepherds give a grosser name,  
But our cold maids do dead men's fingers call them.  
There on the pendent boughs her coronet weeds  
Clamb'ring to hang, an envious sliver broke,  
When down her weedy trophies and herself  
Fell in the weeping brook. Her clothes spread wide,  
And mermaid-like awhile they bore her up,  
Which time she chanted snatches of old lauds,  
As one incapable of her own distress,  
Or like a creature native and indued

Unto that element. But long it could not be  
Till that her garments, heavy with their drink,  
Pull'd the poor wretch from her melodious lay  
To muddy death. (4.7.165-182.)

(王妃 柳の木が小川の上に斜めに身を乗り出し／鏡のような流れに銀の葉裏を映しているあたり。／あの娘は、その小枝で奇妙な冠を作っていました。／キンボウゲ、イラクサ、ヒナギク、シランなどを編み込んで。／あの花を、はしたない羊飼いたちは淫らな名で呼び／清らかな乙女たちは「死人の指」と名付けている。／それからあの娘は柳によじ昇り、しだれた枝に花冠を掛けようとした途端／意地の悪い枝が折れて／花冠もあの娘も／すすり泣く流れに落ちてしまった。裳裾が大きく広がって／しばらくは人魚のようにたゆたいながら／きれぎれに古い賛美歌を歌っていました。／身の危険など感じてもないのか／水に生まれ水に棲む生き物のよう。／でもそれも束の間、／水を含んで重くなった衣が／可愛そうに、あの娘を川底に引きずり込み／水面に浮かんでいた歌も泥にまみれて死にました。)<sup>(33)</sup>

王妃のことばからおこま婆のことばへと井上がパロディ化を試みた際、消されたことばがいくつかあるが、私は、「mermaid-like (人魚のように)」と「old lauds (古い賛美歌)」の2点に着目する。「中世から近代にかけての芸術家は、胸まで垂れる金髪をくしけずりながら、誘惑の歌をうたう妖艶な美女」<sup>(34)</sup>として「mermaid (人魚)」を描いてきたのであり、キリスト教には異教的存在として捉えられてきた。そのような人魚に救済はない。ゆえに、人魚のように「old lauds (古い賛美歌)」をくちずさみながら川底へと沈むことは、撞着する表現なのだ。「尼寺の場」で「美しさ」と「貞淑」が共存できることを主張し、「自分自身を欺き」、父親と王の「欺瞞」に従ったオフィーリアを象徴しているともとれるだろう。この撞着する表現は、オフィーリアがキリスト教社会において「救われない」ことを示唆してい

る。こういったイギリスの宗教文化的背景は、『天保十二年のシェイクスピア』の世界観とは明らかに合致しておらず、したがって、井上はこれらの要素を排除したのだらうと推測できる。

ところで、対応する部分はどうだろうか。

まず、川についてだ。王妃のことばでは、「the glassy stream (鏡のような流れ)」となっているが、おこま婆のことばでは「緑色の水」となっており、このふたつの表現は大幅に異なっている。井上はなぜ、「緑色」にしたのだろうか。

「glassy (鏡のような)」は、水面が鏡のように穏やかな様子を表す。<sup>(35)</sup> また、柳の色彩もまた「his hoary leaves (銀の葉裏)」とあり、「hoary」は「白」<sup>(36)</sup>を意味する。<sup>(37)</sup> つまり、オフィーリアの溺死を描く王妃のことばには「緑」を示すことばはない。一方、シェイクスピアは、『リア王』のなかで、次のようなことばを使っている。

Edgar [⋯] drinks the green mantle of the standing pool; [⋯] (3.4.136-137.)

(エドガー [⋯] 溜まり水のアオミドロをごくごく飲むんだ。[⋯])<sup>(38)</sup>

エドガーは、貴公子でありながら、狂人のふりをしている。3幕4場では狂人であり「the basest and most poorest shape/ [⋯] in contempt of man,/ Brought near to beast (うんと卑しい、あさましい姿/ [⋯] 人間らしさのかけらもない/ 畜生同然の姿)<sup>(39)</sup>」(2.3.7-9.)である「Poor Tom (哀れなトム)」のおぞましい生活について描写している。引用箇所は、その一部である。彼は、聴き手(あるいは読み手)に不快な念を起こさせるもののひとつに、「the green mantle」を挙げているのだ。

「緑色の水」が「the green mantle」であるならば、オフィーリアの死の描写にはふさわしくないものだろう。だが、おこま婆は、お冬の死について、「緑色の水」に浮かぶ「白い躰」の光景をとらえ、伝聞の体裁ではあるものの、「とてもきれいだった」と述べている。

オフィーリアを描いた有名な絵画のひとつに、ジョン・エヴァレット・ミレイの《オフィーリア》[1851-52]<sup>(40)</sup>がある。この絵画では、「前景にある水中の鮮やかな緑の藻」<sup>(41)</sup>など、白いドレスを着たオフィーリアを取り囲むように緑色が配色されている。むろん、「緑の藻」も描かれている。井上は、オフィーリア像を代表すると言ってもよい、このミレイの《オフィーリア》をおこま婆のことばに取り込み、お冬の「白い躰」が「緑色の水」に浮いている情景を完成させているのではないか。

次に、お冬の編んだものが「草紐」であり、オフィーリアが編んだものが「fantastic garlands (花冠)」である点について、さらにオフィーリアがよじ昇ったのが柳であり、お冬がよじ登ったのが枝垂れ桜であるという点について考察する。

オフィーリアは柳で冠を作り、そこにその他の花々を編みこんでいる。また、その冠を「willow (柳)」の枝に掛けようとよじ登る。「willow (柳)」は「恋人や子供のないままに死んでしまう乙女の運命を象徴」<sup>(42)</sup>する植物であり、イギリスでは「Willow, willow, willow.」という悲恋のパラッドにも歌われている。<sup>(43)</sup> このパラッドでは、歌い手の男は報われぬ恋をし、相手の女の仕打ちを嘆き、恋のために自ら死を遂げる。印象深いのは、「Sing, O the greene willow shall be my garland.」(歌え、おお 緑の柳を私の冠にしよう)という句が反復される点だ。シェイクスピアの『オセロー』(4.3.41-57.)では、死を間際にしたデズデモーナが同様の歌を歌うが、ここではデズデモーナが失恋した女のことを語っている。また、「willow (柳)」は「うなだれたような姿から悲しんでいるように見える」<sup>(44)</sup>のであり、「悲嘆」と「苦悶」を象徴し<sup>(45)</sup>、「三途の川の縁に生育する」<sup>(46)</sup>植物とされてきた。つまり、失恋と死というイメージとは切り離すことのできない植物なのである。

お冬の「草紐」は仏座や菘といった春の花で作られている。しかし、それはあくまでも紐であって、冠ではない。それはなぜか。天保年間を舞台に設定しているということは、お冬の髪型は日本髪であると推定される。

明治以降、日本がシェイクスピアの『ハムレット』を受容して以来、その登場人物たちの姿を日本風に描写するというこゝもしばしば行われてきた。仮名垣魯文訳『葉武烈士倭錦絵』（東京絵入新聞、明治19年11月12日）の挿絵におけるオフィーリアや、山岸荷葉訳『沙翁悲劇はむれっと』（明治40年10月）の挿絵<sup>(47)</sup>には、その様子がうかがえる。お冬の衣装も、そういった経緯を前提として、なおかつ舞台が天保年間に設定されていることを考えると、彼女が編むものが冠では似つかわしくない。冠を日本髪の上にかぶることは難しいからだ。オフィーリアの柳の冠は、イギリスにおける乙女が恋に破れた際にかぶるといふ図像を前提に編まれる。髪型も日本髪のように結いあげているものではないことは明らかだ。それに対し、お冬の髪型には冠がふさわしくないため、春の花で編まれた草紐こそがふさわしいだろう。

そしてお冬がそれをかけようとしたのは「枝垂れ桜」なのだ。なぜ井上は「柳」を用いなかったのだろうか。

日本において、昼の「柳」は「岸辺の柳の木陰での納涼」<sup>(48)</sup>のように、「夏の景物」として取り上げられることも多く、清々しい印象を与える。

一方、枝垂れ桜は「人里の霊場（社や寺や、墓地などの）移植されるような習俗」<sup>[ママ]<sup>(49)</sup></sup>のある植物であり、死と密接に結びついている。

「桜」というモチーフが、お冬の死で締めくくられる16場全体を覆っているが、桜自体が死と関わりのある背景を持っている。元来、「江戸中期まで庶民の間には桜は女性、女性は桜という認識が持続して」<sup>(50)</sup>いたが、18世紀以降、「さくらは散り際美しい武士の花というさくら観」<sup>(51)</sup>とともに、花の儂さが死と結びついてきた。高木きよ子は次のように述べている。

[...] 桜は日本人にとってやはり何かをもった特別な花なのである。この特別さは、桜の花の秘密に根差している。それを指摘した一人に梶井基次郎がいる。梶井はその著「桜の樹の下には」（昭和三年）で、「桜の樹の下には屍体が埋まっている！」というジョッキングな書きだしで



読者を驚かせた。[…] 屍体は特に人間のそれを指しているわけではない。滅びゆくものが残していく美である。桜の花のもつ神秘性をこういうかたちで表現した梶井の妻さが、桜の不思議な近寄りがたい美しさと死を結びつけてしまった感があるが、[…] この神秘性こそ桜と人間を隔てる域である。桜への畏怖を感じさせる桜の聖なる部分といえる。[…] 桜の花への畏敬の情は近世以降とくに強くなったような気がする。[…] 一つには染井吉野の登場に関係があるようにも思う。どの桜にもある種の妖気はあるが、染井吉野のもつ雰囲気には死の影がある。<sup>(52)</sup>

16 場は花見の場であると同時に、きじるしの王次、お文、九郎治、そしてお冬ら、『ハムレット』の筋を担う登場人物たちにとっては、紛れもなく死の場でもある。女郎たちが幕切れで歌う「桜のいろは…」の歌は、明らかに桜と死を重ねた内容であり、井上は桜を死と結びつけて描いている。『天保十二年のシェイクスピア』の初版は 1973 年であり、初演が 1974 年であることを考慮するならば、この舞台に想起されている「桜」は紛れもなく染井吉野である。江戸末期から明治の中ごろまでに大々的に植樹されていった染井吉野<sup>(53)</sup> は、死と結びついた花であり、その桜を背景に『ハムレット』を担う登場人物たちは死を迎えるのである。

このような「桜」とのつながりが、「柳」には希薄なのだ。

『万葉集』に多く見えた柳と梅の取り合わせは平安時代以降にも踏襲されたが、[…] 桜との結合は必ずしも定着せず、むしろ稀有な例とみなすべきであろう […]<sup>(54)</sup>

だが、「柳」の描写を完全に排除してしまうと、オフィーリアの溺死を踏襲するお冬の死の情景は描けなくなるだろう。斎藤正二は次のように述べている。

[...] 霊性を持つ（と、そう信じられている）シダレザクラを人里に移植するようなときには、個人の家の庭内などを避けて、かならず霊場に限ってこれを植えるようにした、ということの確率も高い。それで、のちのち、シダレザクラの植えられてある場所といえ、その殆どが神社や寺院や墓地に限られるようになった。<sup>(55)</sup>

枝垂れた植物で、かつ「桜」の場と同調する植物でなければならない。お冬の「死」を描写するのに相応しい植物、それは枝垂れ桜を置いて他にはないだろう。

以上のことから、井上は、お冬には仏座や菘など日本の春の植物で「草紐」を編ませ、「柳」ではなく「枝垂れ桜」にそれを掛けさせたと言えるのではないだろうか。

#### 4. 結論

『天保十二年のシェイクスピア』における『ハムレット』の筋は、あくまでも三世次のことばによって導入されたものであり、その筋を基軸にする王次たちは、三世次のことばによって動かされている。

お冬は、三世次のことばによってきじるしとなった王次に接触することで「気がへん」になる。きじるしとなった王次は、「表と裏」にはじまる二項対立を言い続けなくてはならない。お冬が王次に接触する場では、王次とお冬の両者を「許婚」としての立場から解放する二項対立、「尼寺」か「女郎屋」かという選択肢を、王次がお冬に提示する。お冬は、オフィーリアとは異なり、自らの意志を僅かながらも示す。お冬を規定する枠組みである王次の許婚という立場と父親の喪失後、お冬は「人が自分のまわりに集まると、脱ぐ」ようになる。三世次によることばの毒は、王次を経由して、間接的にお冬に作用し、彼女を破滅させる。ここにお冬に関わる不条理が指摘できる。

井上は、ただオフィーリアをお冬に転生させているのではない。だが、

お冬の死の描写については、1973-74年当時の東京での出版・上演を想定されていることもあり、オフィーリアの死の描写を踏襲しつつも、日本の文化や美意識に寄り添うよう、描出される植物などのモチーフが、微妙にすり替えられている。井上を取り囲む日本の文化背景を理解すると、シェイクスピアのオフィーリアとは異なった日本の女性に対する美意識が描かれている。ここに、井上のパロディ化における巧妙さの一端を垣間見ることができるのである。

### <註>

テキストは、井上ひさし『井上ひさし全芝居 その二』新潮社、1984年〔以下『全芝居二』と略記する。〕を使用し、井上ひさし『書下ろし新潮劇場 天保十二年のシェイクスピア』新潮社、1973年を参照した。シェイクスピア『ハムレット』のテキストについては、Shakespeare, *Hamlet, The Arden Edition*, edited by Harold Jenkins, Methuen, 1982.を使用した。また、本文中における日本語訳については、松岡和子訳『ハムレット』筑摩書房〔ちくま文庫〕、1996/2006年〔以下『松岡訳』と略記する。〕を使用した。そのほか、シェイクスピアの『マクベス』、『リア王』、『オセロー』の各テキストについては、Shakespeare, *Complete Works*, edited with a glossary by W.J. Craig, Oxford University Press, 1980.を使用した。「天保水滸伝」については、寶井馬琴ほか監修、講談社編『定本講談名作全集 第四巻』講談社、1971年、415-539頁を参照した。

- (1) 『全芝居二』35頁。
- (2) 井上ひさし『演劇ノート』白水社〔白水Uブックス 1038〕、1997年、80頁。
- (3) 磯山堪一・鈴木健司・藤井仁奈共編著『井上ひさし・追悼プロジェクト『天保十二年のシェイクスピア』研究』文教大学出版事業部、2012年、90-103頁（藤井仁奈『天保十二年のシェイクスピア』論——佐渡の三世次について——）〔以下、『追悼プロジェクト』と略記する。〕参照。
- (4) 『全芝居二』602頁。601-616頁に所収されている解説は、扇田昭彦による。
- (5) 梅田倍男『シェイクスピアのレトリック』英宝社、2005年、161-162頁。
- (6) 『追悼プロジェクト』92-93頁参照。
- (7) 『全芝居二』25頁。
- (8) *Ibid.*, p.38.
- (9) *Ibid.*, p.41.
- (10) *Ibid.*, pp.51-53. 10場。
- (11) 松岡和子は「もろきもの、お前の名は女」と訳している（『松岡訳』30頁）。
- (12) 井上は、エッセイ「表と裏」において、喜劇の方法を説明するくだりで、「[...] それまで厳重に覆い隠されていた事物や人物の裏側が、突然、表面に浮び上り、

もっともらしく取り澄していた表側と、対決するのを見て人びとは笑うのである。

[...] ちかごろ、喜劇の台頭が噂されているが、この風潮はじつは、わたしたちの社会の成り立ちが喜劇と同じような構造をとるようになって来たからで、一時の流行現象としてみるのではないように、わたしには思われてならないのだ。文明はつい最近まで人類に進歩と繁栄を約束すると信じられていた(表)が、公害などの猖獗を見るとそれが愚かな信仰であることがわかってきた(裏)。[...] そして、最大の喜劇は、人間は地球上で最も賢明な生物である(表)はずだったが、ひょっとすると最も愚かな生物ではないか(裏)という恐しい疑問の発生であろう。つまり、噂される喜劇の台頭は、皮肉にも、わたしたちにとって、最も笑えない事態が接近しつつあることへの、わたしたちの内部からの警鐘なのではないだろうか。」と述べている。(井上ひさし『パロディ志願 エッセイ集 1』中央公論社、1979年、26-28頁。)同様の事柄は別のエッセイ「言語遊戯者の磁場」でも述べている(「現在こそはすべての事象が、その威厳ある表としての表象と、まだ定かではないが薄ぼんやりとその裏を見せはじめている時代である。」(井上ひさし『風景はなみだにゆすれ エッセイ集 2』中央公論社、1979年、18頁。))。

- (13) 『全芝居二』54-60頁。井上は「パロディは [...] ほんものとどれだけ似ているか、という深さの問題になっていく」(『笑談笑発 井上ひさし対談集』講談社[講談社文庫]、1978年、132頁。)と述べている。また、蛇足になるが、11場における『ハムレット』の筋のパロディは、『ハムレット』の1幕2場におけるクローディアスの台詞(1.2.1-39.)では、おおよそ重なるほどに酷似している。
- (14) *Ibid.*, pp.57-59.
- (15) *Ibid.*, p.59.
- (16) Shakespeare, *Hamlet*, The Arden Edition, edited by Harold Jenkins, Methuen, 1982, pp.234-235. 「As a would draw it」(91行)の引用については、原文のままとした。なお、日本語訳は『松岡訳』75-76頁を参照のこと。
- (17) 『全芝居二』59頁。
- (18) 研究社『新英和中辞典』には、「記念品、思い出となるもの」とある(1498頁)。松岡は「remembrances of yours」を「頂戴した品々」と訳出している(『松岡訳』122頁)。
- (19) 『全芝居二』59-60頁。
- (20) 小田島雄志『シェイクスピアの恋愛学』新日本出版社、2010年、122頁。
- (21) 『松岡訳』124頁。
- (22) 小田島雄志『シェイクスピアの恋愛学』新日本出版社、2010年、124-126頁。
- (23) ジュリエット・デュシンベリー『シェイクスピアの女性像』森祐希子訳、紀伊國屋書店、1994年、142-143頁。
- (24) 小田島雄志『シェイクスピアの恋愛学』新日本出版社、2010年、126頁。
- (25) 清滝の老婆のまじないにより、王次はお光と恋仲になる。
- (26) 『全芝居二』77頁。
- (27) *Ibid.*, pp.78-79.

- (28) 『松岡訳』 205 頁。
- (29) *Ibid.*, p.198.
- (30) *Ibid.*, p.207. オフィーリアのことばには、彼女をとりまく人物たちそれぞれに、自分を狂気に陥れ、これから迎える自分の死を咎めるような、それぞれの罪深さを知らしめているような、そういった含蓄が読み取れるかもしれない。
- (31) 『全芝居二』 79 頁。
- (32) *Ibid.*, pp.89-90.
- (33) 『松岡訳』 223-224 頁。
- (34) 松浦暢『水の妖精の系譜』 研究社、1995/2002 年、22 頁。
- (35) 小稲義男編 [代表] 『新英和大辞典』 [第五版] 研究社、1980/1982 年、889 頁。
- (36) *Ibid.*, p.1001.
- (37) 19 世紀イギリスの詩人テニソンは、『シャロット姫 (The Lady of Shalott)』のなかで、柳を「Willows whiten (柳は白み)」(2 連) と形容している。西前美巳は、この描写について、「風に吹かれると柳の葉裏は白く見える」と説明している(西前美巳『対訳 テニソン詩集——イギリス詩人選 (5)』岩波書店 [岩波文庫]、2003/2007 年、27 頁)。
- (38) シェイクスピア『リア王』松岡和子訳、筑摩書房 [ちくま文庫]、1997/2006 年、137 頁。
- (39) *Ibid.*, p.92.
- (40) 木島俊介監修『ジョン・エヴァレット・ミレイ展』 [カタログ] 朝日出版社、2008 年、62-63 頁。
- (41) *Ibid.*, p.62.
- (42) マイケル・ファーバー『文学シンボル事典』植松靖夫訳、東洋書林、2005 年、306 頁。
- (43) Thomas Percy, *Reliques of Ancient English Poetry*, Vol.1., edited by Henry B. Wheatley, Swan Sonnenschein&Co., London, 1889, pp.199-203.
- (44) マイケル・ファーバー『文学シンボル事典』植松靖夫訳、(株) 東洋書林、2005 年、306 頁。
- (45) 水之江有一編『シンボル事典』北星堂書店、1985/1990 年、292 頁。
- (46) 山下主一郎ほか訳『イメージ・シンボル事典』大修館書店、1984/1992 年、687-688 頁。
- (47) 川戸道昭・榎原貴教編『シェイクスピア図会 付資料と索引 (明治のシェイクスピア《総集編》2)』大空社/ナダ出版センター、2004 年、16 頁及び 20 頁。
- (48) 久保田淳、馬場あき子編『歌ことば歌枕大辞典』角川書店、1999 [平成 11] 年、909 頁。
- (49) 斎藤正二『日本人とサクラ—新しい自然美を求めて—』講談社、1980 [昭和 55] 年、455 頁。
- (50) 小川和佑『日本の桜、歴史の桜』日本放送出版協会、2000 [平成 12] 年、113 頁。

- (51) 小川和佑『桜誌—その文化と時代—』原書房、1998年、176頁。
- (52) 高木きよ子『桜 その聖と俗』中央公論社、1996年、150-154頁。
- (53) 小川和佑『桜誌—その文化と時代—』原書房、1998年、4-5頁。
- (54) 久保田淳、馬場あき子編『歌ことば歌枕大辞典』角川書店、1999〔平成11〕年、909頁。
- (55) 斎藤正二『日本人とサクラ—新しい自然美を求めて—』講談社、1980〔昭和55〕年、455頁。