慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	ゲーアハルト・ハウプトマンの『ハムレット』改作について
Sub Title	Über Gerhart Hauptmanns ,,Hamlet" : Bearbeitung
Author	津崎, 正行(Tsuzaki, Masayuki)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2000
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.79, (2000. 12) ,p.173(30)- 189(14)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00790001-0189

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

ゲーアハルト・ハウプトマンの『ハムレット』改作について

津崎　正行

1．はじめに——『ハムレット』改作の成立

ゲーアハルト・ハウプトマンは少年時代にはじめてシェイクスピアの作品に出会って強い感銘を受けて以来，変わることなくこのイギリスの劇作家に対して深い尊敬の念を抱き続け，またその作品からは多大な影響を受けた。シェイクスピアの作品のうちでもとりわけ強く彼の心をとらえていたのは『ハムレット』であり，その主人公は決して彼の念頭を離れることがなかった。後年の回想においてハウプトマンは，ハムレットは生涯にわたって彼の親友であり続けたと語っている。ハウプトマンにとってハムレットは単にドラマの登場人物であるばかりでなく，やがて作者シェイクスピアから解き放たれ，いついかなる時も彼とともにいるようになった。そして，このようにして彼にとっては実体を持つようにさえなったハムレットを，「他者の目にももう一度見えるようにしたいという考え」が必然的に彼のうちにわき起こってきた。(XI, 1141)

ハウプトマンが彼自身の『ハムレット』を他者に示すことを目的としてこの作品との対決を本格的に開始したのは，1924年頃のことであった。ハウプトマンはまずはじめにこの作品を綿密に読み直し，その結果，シェイクスピアのものとして後世に伝えられているテクストは様々な要因によって改竄されており，このままの姿では理解することができないという結論にいたった。そして彼はこのような認識から出発して，「この作品にそのシンメトリーのいくばくかを取りもどし，そうしてその本当の姿を思い描

かせる」(VI, 961) ために『ハムレット』のテクストを書き直す試みを始めた。その際にハウプトマンは，単にシェイクスピアのテクストに訂正を加えるだけでなく，三つの場面（第二幕第一場，第三幕第一場，第四幕第二場）をあらたに創作し，挿入している。この試みは1927年に完結し，同年の12月8日にはドレースデン国立劇場でハウプトマン自身の演出のもと，彼によって書き直されたテクストに基づいた『ハムレット』の上演が行われた。ここにいたるまでのハウプトマンと『ハムレット』の対決のあり方は，『ハムレット』復元の試みとほぼ同時期に書き始められて1936年に出版された自伝的長編小説『天職の渦中で』に色濃く反映している。(1)ハウプトマンのこの作品との取り組みはその後も続けられ，翌年には前年の上演の際に用いられたテクストがさらに書き直された。1927年の第一稿においてハウプトマンは原則的に，定訳としての地位を確立していたシュレーゲル訳に従い，その字句にはほとんど手を加えなかった。しかし彼はこの時からすでにこの翻訳には言語上の問題が多く含まれていると感じており，(VI, 961) 第二稿では部分的にシュレーゲル訳から離れて，あらたに訳しなおした。また彼自身が第一稿において行った改変にも，大幅な訂正を加えた。この第二稿は1930年に，ハウプトマンと親交のあったハリー・グラーフ・ケスラーのクラーナハ印刷工房から刊行された。ハウプトマンの生誕百周年記念版全集に収録されているテクストも，この版に拠っている。以下，本稿においてはこの第二稿に基づいて，ハウプトマンの『ハムレット』改作について論じたい。

1927年の『ハムレット』上演に際して，ハウプトマンは彼の試みの理由と意図を説明するために「ハムレット――私の補足の試みについてのいくつかの釈明」と題する論文を書き，プログラムに付した。彼はこの論文の冒頭においてまず，『ハムレット』の本来のテクスト――彼はこれを『ウーア・ハムレット』と呼んでいる (VI, 947) ――は破壊され，いわば「トルソー」となってしまっていると述べたうえで，このようなテクストの改竄が行われた過程を詳細に論じている。(VI, 944f.)

1）シェイクスピアの原稿が書写された際，テクスト全体に関心を持

つ者はいなかった。また書写された台本は旅役者の一座に持ち運ばれたが，反故も同然に扱われたため，次第に損傷を受けていった。

2）作品の上演権が売却され，台本も転写された。しかし書写係はもはやシェイクスピアの監督下になく，書写の過程で作品が歪曲された。

3）新しい劇団の監督が断片的な台本から作品全体を構成するとともに，役者や観客にあわせてテクストを書きかえた。また彼は作品の上演を急ぎ，そのため書写係によってなされた歪曲に気付かなかった。

4）このようにして作られた台本が役者たちの手に渡ると，作品はさらに改竄された。彼らは記憶力の不足を補うために，また自らの虚栄心を満足させるために即興を行った。これらの即興のうち，成功したものはテクストに書き加えられた。

5）役者たちの配役をめぐる嫉妬心や自己顕示欲によってテクストが変えられた。また演出家がテクストには従わずに，その一部をより才能のある役者に与えることもあった。

6）シェイクスピアの時代には，上演中に観客が速記によって作品を盗むことがあった。しかし，このような方法で再現されたテクストが正確なものであるはずはなかった。

ハウプトマンは，これらの要因が重なりあって『ハムレット』のテクストが「内的調和にまでおよぶ恐ろしい改変」(VI, 945) を受けたと考えた。彼にとって，現存する『ハムレット』のテクストはいずれも不完全な版にすぎなかった。『ハムレット』の基本テクストとしては一般に，第一クォート (1603)，第二クォート (1604)，第一フォリオ (1623) という三種類の版の存在が認められているが，彼は第一フォリオを第二クォートに基づく版と見なし，『ハムレット』の基本テクストとしては二種類の版，すなわち第一クォートと第二クォートを想定した。そして彼はこのように各テクスト間の関係を整理したうえで，二つのクォートはいずれも上演中にひそかに速記された「盗版」であり，フォリオは「ぞんざいに編集され，いいかげんに印刷されている」と結論づけた。(VI, 946)

しかし，このようなハウプトマンの主張には疑問の余地もある。上に述べたように，彼は第一クォートと第二クォートをともに上演中に書きとめられた速記に基づくものと見なしているが，3700行をこえる第二クォートは長すぎて当時の舞台で上演されたとは考えにくい。[2]ニュー・ケンブリッジ版の『ハムレット』を校訂したフィリップ・エドワーズは，当時の劇の平均的な長さは2500行以下であり，3500行をこえる劇が上演される機会はなかったと述べている。[3]またハウプトマンは，この二つのクォートのみならずフォリオに対してもきわめて批判的な態度をとっているのだが，フォリオについての彼の発言も厳密なものではない。例えば，ハウプトマンはフォリオが信頼できない版であることの証拠として編者の言葉をドイツ語で引用し，編者自身がすでに「黄ばんだ紙きれを集めて彼らのテクストをまとめたが，それはシェイクスピア自身が書いたもののうち，せいぜいインクのしみくらいしか含んでいなかった」ことを認めていると言う。(VI, 946) しかしこれは彼の誤解にすぎない。[4]シェイクスピアの最初の戯曲集である第一フォリオの序文において，その編者であるジョン・ヘミングとヘンリー・コンデルが述べているのは，それとは正反対のことである。彼らはこの戯曲集を出版するにあたって，不法な出版者たちの手によって歪められたシェイクスピアの作品をその本来の姿において読者に示すことに努めたと述べている。ハウプトマンが引用した箇所でも実際には，シェイクスピアは心に思うことをたやすく言葉で表現しえたので「我々が彼から書き損じの跡のある原稿を受け取ったことはほとんどない」と書かれている。このことからも分かるように，ハウプトマンによる『ハムレット』復元の試みの前提条件，すなわちシェイクスピアのものとして伝えられ，現存するテクストはどれも著しく改竄された「盗版」であるという主張は，必ずしも十分に裏づけられていない。シェイクスピアおよび『ハムレット』についての彼の研究は広い範囲におよんでいたが，決して体系的ではなかった。[5]エーバーハルト・ヒルシャーは，このようなハウプトマンの解釈ははからずも「似非学問的本文校訂のパロディー」となっていると言う。[6]

以上のような前提から出発した『ハムレット』復元の試みは，決して文献学者としてではなく，あくまでも劇作家としての彼の感性に基づいて行われたものであった。ここで彼がシェイクスピアのテクストに加えた改変は，彼自身のきわめて主観的な「詩的直感」(VI, 947) に基づいており，必ずしも客観的な研究とは一致しない。しかしハウプトマンにとって，『ハムレット』の「理念，あるいは超越的形姿」(VI, 947) を認識し，絶望的なまでに破壊されてしまった作品にその本来の姿を取り戻させるためには，この創造的な力を呼び起こすことこそが不可欠なのであった。このようなハウプトマンの基本的態度ゆえに，彼によって書きかえられた『ハムレット』は，失われた『ウーア・ハムレット』を再現したいという彼の本来の意図にもかかわらず，実際にはむしろ，原作にとらわれない自由な改作と呼ぶにふさわしいものとなっている。

2．ハムレットの反乱

ハウプトマンの改作とシェイクスピアの原作を対照すると，まず彼の改作の重点が第四幕におかれていることに気づかされる。ハウプトマンはこの幕を「廃墟」，また「完全な停滞」と呼び，(VI, 952) これを大幅に書き直した。他の幕では既存の場面の順序が入れかえられることはなかったが，第四幕では第六場と第七場（前半）が第五場の前に移されている。またシェイクスピアの第二場と第四場が削除されるとともに，第一場と第三場がひとつにまとめられ，その後にはシェイクスピアにはない場面があらたに書かれて第二場として挿入されている。

第四幕に含まれている様々な問題のうちでも，ハウプトマンがとくに重視して改作の重点を置いたのが，第五場におけるレイアーティーズの反乱である。彼はレイアーティーズの反乱を「脊椎の骨折」(V, 1133) と呼び，この作品の本来の姿を取り戻すためには，まずこの場面を正さなければならないと考えた。第三幕第四場においてハムレットは，壁掛けの後ろに隠れて彼と母親の話を聞いていたポローニアスを，クローディアスと間違えて刺し殺す。ポローニアスの息子であるレイアーティーズは留学先のフラ

ンスからひそかに帰国する。そして国王に対する猜疑心をつのらせた彼は，第四幕第五場において「レイアーティーズを王に」と叫ぶ群衆とともに王宮に現れ，国王に対して父の復讐をしようとする。しかしハウプトマンには，レイアーティーズがこのような行動をとるとは到底考えられなかった。前述の論文の中で彼は，その根拠をいくつか挙げている。(VI, 948f.)

1）レイアーティーズは非の打ちどころのない宮廷人であり，家族ともども国王の寵愛を受けていた。その彼がこのような反乱を起こすとは考えられない。まして彼には，王位を要求する権利はない。

2）国王の恩恵を受けた貴族が暴徒の先頭に立つことはない。彼は父の死が国王のせいではないことを知っていたはずである。彼は無謀な試みによって，自らの身に危険を招くほど愚かではない。

3）もしレイアーティーズが大胆な反乱者であり，父の死を口実として利用したのであれば，そのような犯罪的意志が国王によって曲げられ，なおかつハムレットを謀殺するための道具として利用されたはずはない。また国王はレイアーティーズを生かしておきはしなかっただろう。

ハウプトマンはこのように従来のテクストを批判したうえで，この反乱の首謀者は本来レイアーティーズではなく，ハムレットであったと言う。彼によれば，この反乱は本来ハムレットが起こしたものであったにもかかわらず，テクストが伝承される過程でハムレットの名とレイアーティーズの名が入れかわってしまったのであり，従来のテクストにおいてレイアーティーズに与えられている台詞の中にも，そのことを示す痕跡が残されているのである。レイアーティーズはここで，彼に落ち着くようにと言う王妃ガートルードに対して，「一滴でも落ち着いていられる血があったら［中略］ここに，清らかで貞淑な母の額に娼婦の烙印が押されることになる」(IV, v, 115ff.) と答える。しかしハウプトマンは，これがレイアーティーズの台詞であったならば「ここに」という言葉は理解できないと考え，ハムレットこそが母親の額に指をあてながらこの台詞を言ったに違いないと

結論づけた。なぜならば，この場に居合わせるガートルードはレイアーティーズの母親ではなく，ハムレットの母親だからである。(VI, 949) ハウプトマンはこのことを明らかにするために，彼の改作ではこの台詞の直後に「彼は彼女の額に指を押しつける」(III, 1216) というト書きを書き加えている。[7]

ハウプトマンの改作においては，レイアーティーズではなくハムレットが父の復讐をし，王座を取り戻すために反乱を起こす。ハムレットが行ってこそこの反乱はドラマの中で意義を持つのであって，レイアーティーズが行っては意義を持ちえないのである。(VI, 950) ハウプトマンの改作におけるハムレットは，決して意志が弱く，復讐を逡巡する人物ではない。ゲーテの『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』において主人公ヴィルヘルムは，『ハムレット』という作品を理解するための鍵は，主人公ハムレットの性格と彼に課された行為の矛盾にこそ存在すると言う。すなわちハムレットは，英雄であるために必要な心の強さを欠いた人間であるにもかかわらず，復讐という重荷を背負わされたために破滅するのである。[8] このようなハムレット観は18世紀末から20世紀初頭に至るまで，ドイツにおける『ハムレット』受容を規定し続けた。シェイクスピアの作品を翻訳したシュレーゲルやティークもまたハムレットを，意志が弱く行動力のない人物として理解していた。しかしハウプトマンはこれとは対照的にハムレットを，目的を明確に認識し，かつそれを実行するために必要な決断力と行動力を十分に備えた人物として理解し，彼の能動性を強調した。ハムレットは行動力のある人物だったはずだというハウプトマンの確信は，シェイクスピアの原典にあたるサクソ・グラマティクスやベルフォレにおいてハムレットが強い意志を持って父の復讐をする英雄として描かれていることによってさらに強められた。(VI, 951f.) ハムレットは亡霊によって復讐の義務を課されてもすぐには行動しないが，これは亡霊の言葉だけでは叔父の犯罪を確信する根拠として不十分だったためである。彼は復讐を実行する前に，亡霊の言葉が真実であるか虚偽であるかを確かめる必要があった。しかし『ゴンザーゴ殺し』の上演によって叔父が父を殺害した犯人

であることを確信した時，もはや逡巡する理由はなくなった。彼は叔父によってイギリスに追放されたが，すぐに叔父の罠を逃れてデンマークに帰国し，フォーティンブラスと同盟を結ぶ。そして時を移さずに，彼を支持する兵士とともに宮廷を襲う。ハウプトマンにとってハムレットは，父を殺害し，母の愛を奪い，のみならず王座までも不当に我が物とした叔父クローディアスに決然とした意志を持って敵対する主人公であり，敵対関係にあるこの二人のこそがこのドラマを構成する二本の柱なのである。(V, 1210f.)

シェイクスピアの原作では，第四幕第五場の前半においてクローディアスが，レイアーティーズがひそかに帰国し，民衆の口からポローニアスの死について様々な憶測を吹き込まれていることを懸念する。(IV, v, 84ff.) これに対してハウプトマンの改作では，この台詞が削除されている。なぜならば第四幕第四場において，レイアーティーズはすでに国王自身によって留学先のフランスから呼び戻され，ポローニアスの死の真相を知らされているからである。(III, 1206ff.) また武装したハムレットがクローディアスの前に登場する場面ではト書きによって，彼にはホレイショー，マーセラス，バーナードー，デンマークの水夫，兵士，民衆が従っていることが示されている。[9]しかしこれに続くハムレットがクローディアスを追及する場面では，ハウプトマンはシュレーゲル訳にほぼ忠実に従い，レイアーティーズの台詞をそのままハムレットに与えている。

第四幕第五場においてこのような改変がなされた結果，反乱の場面は，我々の知るそれの場合とは正反対の意味を持つことになる。シェイクスピアにおいては，レイアーティーズとハムレットという，ともに父を殺された二人の息子のコントラストが強調されている。レイアーティーズは父の死を知ると，たとえ復讐すべき相手を誤っていたとはいえ，復讐をためらうハムレットとは対照的に，躊躇することなく復讐を実行しようとする。しかしハウプトマンは，この反乱をハムレットに与えることによって，彼を行動する人間として示している。すなわち，従来のテクストではハムレットの逡巡を印象づけていた場面が，ハウプトマンの改作ではハムレット

の行動力と決断力を示すために利用されているのである。この改作によってレイアーティーズの役割は，著しく制限されることにならざるをえない。それゆえに『天職の渦中で』において，レイアーティーズを演じる役者ジュンダーマンは，エラスムスの改作によってレイアーティーズは去勢されたと主張し，この役を演じることを拒否するのだが，(V, 1141) ハウプトマンはこのような役者の自己顕示欲こそがシェイクスピアのテクストを歪めた原因のひとつだと考えていた。

3．ノルウェーをめぐる筋

以上に述べたように，ハウプトマンによる改作の重点はハムレットの反乱に置かれ，それによってハムレットとクローディアスの対立が強調されているのだが，彼らの対立を取り巻く状況もまた大きな改変を受けている。すなわち，ハウプトマンの改作ではノルウェーをめぐる筋が拡大されることによって，政治や戦争の側面が強調されているのである。すでにシェイクスピアのテクストでもデンマークとノルウェーの不穏な関係については言及されているが，それはあくまでも周辺的なものであり，作品の背景にとどまっている。これに対してハウプトマンは，失われた『ウーア・ハムレット』は本来ハウプト・ウント・シュターツアクツィオーンであったと考え，この作品に含まれている政治的側面を重視した。彼によれば，政治的要素は監督，役者，観客のいずれにとっても重要なものでなく，彼らの関心をひかなかったために忘れ去られてしまったのである。(VI, 954) このような考えに基づいて，ハウプトマンはハムレットの性格に関する改変を行うとともに失われた政治的要素をも再現しようと試みた。そのための改変はテクストのほぼ全体にわたって行われているが，とりわけ彼の改作においてあらたに挿入された三つの場面が，ハムレットの反乱をあらかじめ示すとともに，彼を取り巻く状況，すなわちデンマークとノルウェーの緊張関係を強調するために役立っている。

第二幕第一場はノルウェーの宮殿を舞台とし，冒頭にノルウェー王とイギリス使節が登場する。いずれもシェイクスピアには登場しない人物であ

る。彼らはデンマークの状況について話し合っているが，両者の態度は正反対である。ノルウェー王は，デンマークが戦争の準備をしているとしても，クローディアスにもハムレットにもそれを指揮する能力はないと言う。それに対してイギリス使節は，ハムレットは民衆に愛されており，また軍隊も彼の側についていることを注意する。そこに，第一幕第二場でデンマーク王に派遣されたヴォルティマンドとコーネリアスが登場し，先王ハムレットが決闘によって得た土地について，またフォーティンブラスの件についてノルウェー王と交渉する。そしてノルウェー王は，もしフォーティンブラスがデンマークに害をおよぼす意図を持っていたならば彼を監禁すると約束する。ヴォルティマンドとコーネリアスはこの交渉の成果を携えて，第二幕第三場（シェイクスピアでは第二幕第二場）に再び登場することになる。このようにハウプトマンは，シェイクスピアでは彼らの報告によってのみ観客に知らされるノルウェー王との交渉を，実際に舞台上で演じさせている。ハウプトマンの改作ではノルウェー宮殿だけではなくデンマーク宮殿にもイギリス使節が登場するが，後者はハムレットをイギリスに追放すべきであると忠告している。なぜならば，ハムレットは王位を狙う危険な存在であり，ただでさえノルウェーとの紛争によって危険にさらされたデンマーク王は，それに加えて身内にまで敵を抱え込むべきではないからある。(III, 1141)

第三幕第一場はデンマークの平原に設置されたフォーティンブラスの陣営で演じられる。第二幕第三場においてクローディアスは，フォーティンブラスがポーランド遠征の途中でデンマークの領土を通過することを許可した。フォーティンブラスがデンマークにいるのはそのためである。しかしポーランド遠征は表向きの理由に過ぎず，フォーティンブラスの真意はデンマークの王座を手に入れることに他ならない。ノルウェーから帰国したヴォルティマンドとコーネリアスがクローディアスに報告したことは事実ではなく，彼らはノルウェー王に欺かれたのである。フォーティンブラスは，兵を集めてデンマークと戦おうとする計画を捨ててはいないのであり，そのことを見抜けないデンマーク使節を嘲っている。しかしこのよう

な彼の行動は，必ずしも野心のみによるものではない。彼は自分自身の正義感に従って行動し，兄を殺してデンマークの王座を簒奪したクローディアスをこの王座から追い落とそうとするが，自分自身が王座につくことにはこだわらない。フォーティンブラスは，彼の叔父であるノルウェー王と同じように，ハムレットは大きな任務を遂行しうる人間ではないと考え，のみならず「彼の精神は闇に包まれている」とまで述べている。しかし彼は，ハムレットはデンマーク国民に残された最後の希望であると言うイギリス人に対して，もしもそれが事実であるならば，係争中の土地を得るだけで満足して，ハムレットが王位を取り戻すのを助けようと言う。事実，これに続く第四幕第二場においてフォーティンブラスはハムレットと会談し，彼の権利回復に協力することを約束する。このようにハウプトマンの改作では，王座をめぐるハムレットとクローディアスの争いがドラマの主題とされている。ハムレットにとっては，叔父に対して父の復讐をすること以上に，彼の王位継承者としての権利を回復することが重要なのである。(10)

第四幕第二場は，シェイクスピアの第四場と同じくデンマークの平原を舞台としているが，それ以外の共通点はない。シェイクスピアにおいては，第三場で国王にイギリスへ行くことを命じられたハムレットが，次の第四場ではデンマークの平原に現れてフォーティンブラスの軍勢を目撃し，自らの意志の弱さを責める独白を行う。しかしハウプトマンはこのことに疑問を抱き，(VI, 952) 彼の改作では第四場を削除し，それにかわるものとしてこの場面を挿入した。ハムレットがここに現れるのは，彼が友人達の助けを借りて叔父の奸計を逃れ，再びデンマークに戻った後である。この時点ではすでに，クローディアスの道具となり，ハムレットをイギリスに連れて行こうとしたローゼンクランツとギルデンスターンは死んでいる。しかし彼らは，ハムレットの策略によって殺されたのではない。マーセラスたちが，ハムレットを助けるために彼らを殺したのである。ハウプトマンは彼の論文において，「ハムレットには，クローディアスのような卑劣な方法を用いることはできないだろう」と述べている。(VI, 956)

シェイクスピアの原作では，ハムレットは叔父や自分に同行する二人の計画に気づいており，「自分で仕掛けた地雷で飛ばされるのを見るのは面白い，こっちはもっと深く掘り，奴らを月まで打ち上げてやる」(III, iv, 206 ff.) と言う。これに対してハウプトマンの改作では，この台詞はハムレットが二人の死を知った後に移され，そのことによってクローディアスに向けられたものとなっている。そしてハムレットが叔父への対決姿勢を明らかにした直後に，フォーティンブラスが従者を連れて登場する。ハムレットは彼に，自分の父を殺したのみならず，自分から王位を奪った叔父に報復する決意を伝える。これに対してフォーティンブラスは，彼に協力することを約束する。こうして二人の間に同盟が結ばれる。第五幕第二場において瀕死のハムレットがフォーティンブラスを次のデンマーク王に選ぶことも，このことから説明される。

4．おわりに——ドラマの結末

以上に述べたようにハウプトマンにおいては，ハムレットが反乱を起こす場面を中心に改作が行われ，デンマークを取り巻く政治的状況を背景としてハムレットとクローディアスの対立が強調された。そしてその結果，ドラマの結末も大きく書きかえられることになった。最後に，第四幕第五場におけるハムレットの反乱が失敗に終わってから，彼が第五幕第二場でついに復讐を遂げるまでの場面での，主要な改作点をまとめておきたい。

ハウプトマンの改作では，レイアーティーズではなくハムレットが，正統な王位継承者としての権利を回復するために立ち上がる。しかし彼は，彼がまさに復讐を遂げようとしていた時に発狂したオフィーリアが登場したことによって内省に陥り，復讐の意志を失ってしまう。オフィーリア自身に関しては大きな改変はまったくなされていないにもかかわらず，このことによって彼女はこの作品全体の中であらたな意義を獲得している。ここでハウプトマンはハムレットの挫折を，彼とオフィーリアとの関係から説明する。彼はハムレットとオフィーリアの関係をロミオとジュリエットの関係と比較して，二人の間には『ロミオとジュリエット』のバルコニー

のシーンに似た情景があったかもしれないと推測し,[11]「きっとハムレットは夜，恋人のもとを訪れていたであろう」とも述べている。(IV, 957f.) ハムレットとオフィーリアは肉体関係すらも結んだ恋人同士であり，ハムレットとのこのような関係こそが，オフィーリアが発狂した原因なのである。すなわちオフィーリアは彼女の想像の中で，ハムレットのみならず自分もまた父の死に責任があると感じ，さらに父を殺したハムレットとの関係もこれ以上は続けることができなくなったと考えたために狂気に陥ったのである。(V, 1141f.; 1151) そして彼女はハムレットの反乱の場面に登場し，ハムレットの反乱を挫折させることになる。なぜならば，自分の罪ゆえに発狂したオフィーリアを見た衝撃によって，ハムレットは父の復讐を遂行することができなくなるからである。ハムレットはクローディアスの前に，彼の罪を弾劾するものとして登場した。しかし彼はオフィーリアを見た時，ポローニアスを殺し，それによって恋人の精神をも殺してしまった自分自身もまた罪ある者であることを知る。このような彼の内面の葛藤を知らないホレイショーは，彼を勇気づけ，復讐を遂行させようとする。しかし，もはやハムレットを行動に駆り立てることは誰にもできない。

オフィーリアの発狂を知った衝撃と後悔によって，ハムレットのメランコリーはつのってゆく。このような精神状態の中でハムレットは第五幕第一場の冒頭において墓地を訪れ，そしてオフィーリアの死を知ることになる。ハムレットと墓掘りのやりとりに続くオフィーリアの埋葬の場面でも重要な改変が行われ，ハムレットとレイアーティーズの役が入れかえられている。ハウプトマンは彼の論文において，オフィーリアの死を嘆く台詞 (V, i, 240ff.) は，分別のある宮廷人レイアーティーズではなく，恋人の死を悲しむハムレットにこそふさわしいと述べ，(VI, 955) また彼の改作でも実際にこの台詞をハムレットに与えた。このことによって，シェイクスピアではレイアーティーズがハムレットを弾劾していた言葉が，ハウプトマンではハムレットが自分自身を責める言葉になっている。また，最初に彼女の墓に飛び込むのもレイアーティーズではなくハムレットとされている。墓地に現れたレイアーティーズたちの会話からオフィーリアが死んだ

ことを知ったハムレットは，「ロミオがジュリエットの墓所に入りこむのとまったく同じように」(VI, 955) 墓穴に飛び込み，彼女とともに埋葬されることを望む。レイアーティーズは自制心のある人間であるが，父と妹を殺した張本人が突然現れた時には怒りのあまりに我を忘れてしまい，ハムレットにつかみかかる。

この場を立ち去ったハムレットは，これに続く第五幕第二場の冒頭に再び現れる。シェイクスピアのテクストでは，ハムレットはホレイショーとともに登場し，彼がイギリスに送られてから叔父の奸計を逃れて帰国するまでのいきさつを語る。しかしハウプトマンの改作ではこの部分がすべて削除され，ハムレットはホレイショーを伴わずに一人で登場し，「生きるべきか，死ぬべきか」に始まる独白を行う。この独白はシェイクスピアでは第三幕第一場における『ゴンザーゴ殺し』上演の直前に置かれている。しかしハウプトマンは，この独白が本来置かれていた場所はここではないと考えた。なぜならば，ハムレットがこの場面で突然自殺について考え始めるということは，自然な筋の流れからはまったく理解できないからである。(V, 1138) この独白はかならずしも一義的でなく，さまざまな解釈の可能性を許容している。しかしハウプトマンは，この独白がハムレットの自殺の意志を表明するものであることを確信していた。そしてこの独白が自殺の意志との関連において解釈されるべきものであるとすれば，これは第五幕第二場の冒頭，すなわちオフィーリアに対する罪を自覚することによって復讐に挫折し，さらにオフィーリアの死を知ることによって甚大な精神的打撃を受け，自分も彼女と一緒に死にたいという考えにとらわれた直後にこそ置かれるべきなのである。またハウプトマンは，この独白の中にある「良心が我々を臆病にする」という箇所を，彼の改作においてハムレットが彼の良心ゆえに復讐を実行できなくなったことと関連づけている。(VI, 960) この独白の後，ホレイショー，マーセラス，バーナードーの三人が登場する。彼らが登場してからオズリックが登場するまでは，シェイクスピアにはない場面である。マーセラスは，すでに復讐の意志を失ってしまっているハムレットを行動へと駆り立てようとし，民衆が彼に従

う意志を持っていること，彼の同盟者フォーティンブラスがすぐ近くにまで迫っていることなどを話す。しかしハムレットは彼に耳をかそうとせず，むしろ死へのあこがれを強めてゆく。彼はもはや王位を簒奪者から奪いかえすことには関心を示さず，父が死ぬまで彼が留学していたヴィッテンベルクに戻ること望む。そこにオズリックが登場し，国王がハムレットとレイアーティーズの試合を望んでいると伝える。ハムレットが復讐の意志を失ったことを知らないクローディアスは，ハムレットはまだ危険な存在であると考え，レイアーティーズを利用して彼を殺害しようとしているのである。しかしクローディアスの謀略もまたハムレットの行動と同様，本来の意図とはまったく逆の結果を招来し，クローディアスは自分自身がしかけた罠によって命を落とすことになる。ハムレットはついには復讐を果たすが，王家の没落を押しとどめることはできない。ハウプトマンは彼の論文の末尾において，「この事実にこそ悲劇的なものの本質が現れている」と述べている。(VI, 961) レイアーティーズの剣に倒れたハムレットがフォーティンブラスを次の王に選んで息絶えた直後にフォーティンブラスが登場し，彼をデンマークの新王として迎えるホレイショーの台詞とともに，この悲劇の幕は閉じられる。[12]

注

ゲーアハルト・ハウプトマンの作品からの引用は以下のテクストに拠り，ローマ数字で巻を，アラビア数字でページを示す：Gerhart Hauptmann, Sämtliche Werke, Centenar-Ausgabe, hrsg. von Hans-Egon Hass, fortgef. von Martin Machatzke und Wolfgang Bungies, 11 Bde., Frankfurt am Main — Berlin — Wien 1962-74.

シェイクスピアの『ハムレット』からの引用は以下のテクストに拠り，ローマ数字の大文字で幕を，小文字で場を，アラビア数字で行を示す：William Shakespeare, Hamlet, hrsg. von Holger M. Klein, 2 Bde., Stuttgart 1984. (Der Neue Reclam Shakespeare)

(1) この小説において，主人公エラスムス・ゴッターは自らの解釈に基づいて『ハムレット』を上演しようとするのだが，ここで彼が述べている見解はハウプトマン自身のそれに他ならない。この意味において，

『天職の渦中で』はゲーテの『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』と同じく，その作者がシェイクスピアの『ハムレット』という作品をどのように理解していたかを明らかにするうえで不可欠な手がかりのひとつとなっている。Vgl. z.B. Gustav Kropatschek, Der Theaterroman um Hamlet bei Goethe und Gerhart Hauptmann, Diss., Wien 1952; Ilse H. Reis, Gerhart Hauptmanns Hamlet-Interpretation in der Nachfolge Goethes, Bonn 1969.

(2) Felix A. Voigt und Walter A. Reichart, Hauptmann und Shakespeare, Goslar ²1947, S. 65.

(3) Philip Edwards (Hrsg.), Hamlet, Cambridge 1985 (The New Cambridge Shakespesre), S. 20.

(4) Walter A. Reichart, A Modern German Hamlet, in: The Journal of English and Germanic Philology, Bd. 31, S. 30.

(5) Voigt und Reichart, S. 138f.

(6) Eberhard Hilscher, Gerhart Hauptmann. Leben und Werk, Berlin 1996, S. 436.

(7) このようなハウプトマンの解釈に対しては，多くの研究者が批判的な見解を述べている。例えばエドガル・クレーマーは，ハウプトマンがハムレットの反乱の根拠として挙げたレアティーズの台詞について，むしろレイアーティーズが彼の言葉を強調するために自分自身の額を指で示しながら言ったのではないか，と述べている。また，第三幕第四場で母親を激しく非難したハムレットがここで「貞淑な母」などと言うはずがないとも指摘している。Vgl. Edgar Krämer, William Shakespeares und Gerhart Hauptmanns Hamletdramen im Vergleich unter besonderer Berücksichtigung des Tragischen, Frankfurt am Main 1992, S. 577f.

(8) Johann Wolfgang Goethe, Wilhelm Meisters Lehrjahre, in: Sämt-liche Werke nach Epochen seines Schaffens, Müchner Ausgabe, hrsg. von Karl Richter, Müchen 1985-1998, Bd. 5, S. 245.

(9) マーセラスとバーナードーは台詞を与えられず，ト書きによってその存在を知られるだけであるが，シェイクスピアにおいては単なる歩哨に過ぎず，第一幕にしか登場しない彼らの役割が拡大されていることは，決して意味のないことではない。彼らはハムレットに忠誠を誓った友人であり，ハムレットがイギリスに追放されたおりには，水夫たちとともに彼を窮地から救う。

(10) Krämer, S. 527.

(11) ハウプトマンの改作には，彼がここで述べているような「バルコニーのシーン」が実際に挿入されてはいない。しかしヘートヴィヒ・ランフトルはこの

ことを，すでに明らかなものとなっている二人の関係をあまりにもあからさまにすることを避けようとする配慮によるものとして肯定的に評価している。Vgl. Hedwig Ranftl, Gerhart Hauptmann: Shakespeares Hamlet, Diss., Graz 1950, S. 58.

(12) ハウプトマンは1924年に開始した『ハムレット』の改作を終えた後もこの作品との取り組みを続け，父の死によってデンマークに帰国する以前のハムレットを主人公として，ドラマ『ヴィッテンベルクのハムレット』を書いた。このドラマは1935年に初演され，さらに翌年には『天職の渦中で』が出版された。このようにハウプトマンの『ハムレット』との取り組みは12年にわたって続けられたのだが，その間には彼自身のこの作品に対する考え方も変化している。例えば，1927/28年の改作において彼はハムレットとクローディアスの対立を重視していたが，『ヴィッテンベルクのハムレット』ではこのような人間同士の対立ではなく，むしろ主人公ハムレットと彼の運命との対決を強調し，運命の象徴としての先王の亡霊に中心的な役割を担わせている。また『ハムレット』についても，亡霊の役割を中心にすえて解釈をしなおしている。ハウプトマンの二度の改作では亡霊に関しては重要な改変はなされておらず，また彼の論文でも亡霊についてはほとんど言及がなかった。ハウプトマンが彼の『ハムレット』改作において従来の受動的なハムレットを能動的かつ政治的なハムレットとしてから，その後この作品に対する解釈を修正するにいたるまでの過程については，稿を改めて，またヴァイマル共和国の成立と崩壊からナチスの台頭にいたるまでの歴史的背景も視野にいれながら論じたい。