

日本における『ロミオとジュリエット』

佐野 昭子

『ロミオとジュリエット』は日本ではおそらく『ハムレット』に次いで人気のあるシェイクスピア悲劇であり、上演の回数も多い。蜷川幸雄は1974年、初の商業劇場での公演作品として『ロミオとジュリエット』を演出した。それまで蜷川は前衛的な小劇場で活動していたのである。蜷川の1974年の『ロミオとジュリエット』では、恋人たちの若さと二人の恋の進展の速さが強調された。蜷川は1998年に埼玉芸術劇場の芸術監督に就任し、シェイクスピアの全作品上演計画を打ち出したが、その第一回公演として、同年1月『ロミオとジュリエット』を上演した。1998年1月には東京で別の二つの劇団（俳優座とシアター・コクーン）による『ロミオとジュリエット』公演があった。5月にはロイヤル・シェイクスピア劇団による『ロミオとジュリエット』が東京グローブ座で上演されている。しかし、このような『ロミオとジュリエット』人気は比較的最近のことで、たとえば、1965年以前の上演はごく少数である。この作品は早くから翻訳で紹介されており、初めての翻訳出版は明治維新から間もなくの1886年、河島敬蔵によるものだった。読者には人気のあった『ロミオとジュリエット』の上演が1965年以前には少なかった理由を解明するのが、この小論の目的である。

I. 日本における『ロミオとジュリエット』の翻訳と上演

以下の一覧表は主として佐々木隆著『日本シェイクスピア総覧』、『日本シェイクスピア総覧2』に基づいて作成したものである。

ロミオとジュリエットの主な翻訳と上演

翻訳	
年代	翻訳者
1886	河島敬蔵

日本における『ロミオとジュリエット』

1905	戸沢姑射
1910	坪内逍遙
1915	久米正雄
1933	本多顕彰
	☆ ☆ ☆ ☆ ☆
1949	中野好夫
1954	三上 勲
1964	福田恆存
1965	小田島雄志
1978	木下順二
1979	平井正穂
1996	松岡和子

東京地方の主な公演

年代		劇団
1904	翻案 小山内薫	伊井容峰一座
1911		川上音二郎一座
1914	訳 坪内逍遙	文芸座
1918	訳 坪内逍遙	文芸協会
	☆ ☆ ☆ ☆ ☆	
1950	訳 坪内逍遙	前進座
	演出 土方与志	
1960	訳 三上 勲	舞芸座
	演出 山川幸世・瓜生正美	
1965	訳 福田恆存	雲
	演出 マイケル・ベントール	
1965	訳 三上 勲	新劇会
	演出 風間 草	
1970	訳 福田恆存	雲
	演出 荒川哲生	
1971	訳 三上 勲	青年劇場

	演出	瓜生正美	
1972	訳	小田島雄志	文学座アトリエ
	演出	木村光一	
1974	訳	小田島雄志	東宝
	演出	蜷川幸雄	
1975	訳	小田島雄志	シェイクスピア・シアター
	演出	出口典雄	
1981	訳	小田島雄志	俳優座
	演出	増見利清	
1983	訳	小田島雄志	東宝
	演出	マイケル・ボグダノフ	
1984	訳	小田島雄志	板橋演劇センター
	演出	遠藤栄蔵	
1986	訳	福田恆存	サンシャイン劇場
	演出	坂東玉三郎	
1986	訳	福田恆存	四季
	演出	浅利慶太	
1988	訳	福田恆存	昴
	演出	村田元史・福田 逸	
1992	訳	小田島雄志	グローブ座カンパニー
	演出	西川信廣	
1993	訳	外塚由利子	東演・ユーゴザーパド劇場
	演出	ワレリー・ベリャコーヴィチ	
1994	訳	松岡和子	グローブ座カンパニー
	演出	ジョン・レタラック	
1996	訳	小田島雄志	地人会
	演出	木村光一	
1998	訳	松岡和子	俳優座
	演出	宮崎眞子	
1998	訳	小田島雄志	シアター・コクーン
	演出	N. パディーリャ	

1998 訳 松岡和子
演出 蜷川幸雄

埼玉芸術劇場

この一覧表には翻訳の再版、および、再演（劇場が変わった場合も含めて）は載せていない。また、宝塚歌劇団、松竹歌劇団による上演、バレエ、その他翻案の上演（例外は小山内薫によるもの）も除いてある。

河島敬蔵による最初の翻訳（1886年）から第二次大戦前の最後の翻訳（1933年）までの47年間に5種の重要な翻訳が出版されている。戦後は1946年の中野好夫から1996年の松岡和子までの50年間に7種である。

上演は伊井谷峰一座による1904年のものから戦前の最後までが4つで、戦後は第1回めのものから、1998年の蜷川、その他のものまでで19である。

翻訳の数は戦前と戦後で大きな変化はない（5種と7種）のに対し、戦前の上演数は戦後に比べて著しく少ない（4回と19回）。一覧表によれば、1965年の福田・ベントールの公演以来、上演数が増えていることがわかる。

日本で最初の完全なかたちで翻訳されたシェイクスピア劇は『ジュリアス・シーザー』だった。翻訳者の河島敬蔵は和歌山の学校教師で、翻訳は1883年、大阪の政治新聞（『日本立憲政党政新報』）に連載された。坪内逍遙による初の完全訳も『ジュリアス・シーザー』であったが、こちらは1884年、『該撒奇談自由太刀餘波鋭鋒』（しいざるきだんじゅうのたちなごりのきれあじ）という日本語の題名で発表された。この翻訳は坪内にとってはシェイクスピアの全作品翻訳（劇作品37、詩作品3）の第一歩であり、全訳の完成は1928年であった。

河島は続いて1886年に『ロミオとジュリエット』を翻訳し、これが日本で最初のこの作品の全訳となった。河島の『ジュリアス・シーザー』は逐語訳だったが、『ロミオとジュリエット』には伝統的な七五調の浄瑠璃の文体を用いた。各場面の前には簡単な梗概をつけた。坪内の『ジュリアス・シーザー』翻訳に習ったものである。河島はさらに坪内の手法に従い、『ロミオとジュリエット』に『春情浮世の夢』という浄瑠璃、もしくは歌舞伎調の題を与えた。実際には、河上のはじめの手法である、現代口語逐語訳がその後、日本のシェイクスピア訳文体として定着していった。

坪内の『ロミオとジュリエット』翻訳以前に、この作品の完訳がもう一本ある。戸沢姑射による、1905年出版のもので、戸沢は序文で「自分はシェイクスピア学者ではないし、芝居のこともよく知らないが、原作の意味と雰囲気伝える努力をした」と述べている。戸沢訳は丁寧に正確、文体は流暢な文語体である。

1910年に出版された、坪内逍遙の『ロミオとジュリエット』は、坪内自身のいう「文語口語錯交体」で訳されている。坪内は約50年にわたるシェイクスピア翻訳において、常により良い文体を追求し、その文体は変わっていった。基本的には伝統的な文語体から現代口語体へという変化だったといえる（317-25）。

坪内の翻訳が先行の二人、河島と戸沢のものと大きく違っていたのは、坪内が上演を念頭に置いていた点である。河島や戸沢は舞台には無関心だった。坪内の弟子たちは日本の演劇の「近代化」を推進するという目的で、1906年に文芸協会を設立し、坪内は指導者という立場で協会の活動を支えた。協会の第一回公演は坪内訳による『ヴェニスの商人』法廷の場だった（1906年）。坪内訳『ロミオとジュリエット』上演は意外に遅く、1914年の芸術クラブ、1918年の文芸座によるものである。

『ロミオとジュリエット』の日本での初演は1904年、伊井容峰一座による真砂座での公演である。伊井容峰一座は、川上音二郎一座と同じく、日本の演劇の刷新を目指しているという意味で新派と呼ばれていたが、西洋演劇に対する姿勢は川上一座よりも生真面目で、大衆受けをねらわなかった。若い小山内薫（29歳だった）が伊井たちの上演のために原作を短い翻案の形に翻訳した。劇の舞台は当時の東京に変わり、登場人物の名は、ロレンス神父以外は日本名に変わっていた。ただし、小山内の翻案でのロレンスは僧侶ではなく、糸雄（ロミオ）の家庭教師として雇われている外国人である。

小山内は原作を十分の一に短縮し、当時の東京の貴族社会の慣習と異なる要素をすべて捨てた。たとえば、修道士は登場しないし、百合枝（ジュリエット）は自分からは結婚のことを口にせず、糸雄が家庭教師のロレンスに結婚式の手筈を依頼している。しかし、小山内版は全五幕の中にシェイクスピアの原作の筋をほぼ忠実に収めている。それでも、外国作品とい

うよりは日本の演劇として受け入れられたようである。女性の演劇評論家、芹影は、登場人物の衣装におかしなものと批評したが、それは当時の日本の風習に合っていないという意味だった。芹影によれば、百合枝（ジュリエット）の髪型は伯爵令嬢にしては大袈裟すぎるし、状況にも合っていない。着物は長すぎるし、帯はもっと高く結んでいなければならない。しかし、そうした小さな欠点はあっても、百合枝は現代の良家の令嬢に見えたとはめている（68-79）。ただし、百合枝を演じたのは歌舞伎の女形俳優だった。

小山内はその後、1909年に、日本に西洋演劇を確立するために自由劇場を設立した。劇団の第一回公演はイプセンの『ジョン・ガブリエル・ボルクマン』だったが、これは当時の日本の若い演劇指導者たちの好みを反映したもので、彼らはシェイクスピアには興味を示さなかった。しかし、小山内は後に歌舞伎座の公演のために『オセロー』を訳し、築地小劇場のために『ヴェニスの商人』を訳した。（築地小劇場は1924年、小山内と土方与志が設立した。）シェイクスピアが自分たちの演劇活動に役立つと認識した小山内は、他の作品も翻訳予定であったが、早く訪れた死（1928年）のために実現しなかった（6）。

II. 『ロミオとジュリエット』と歌舞伎および浄瑠璃作品

歌人、川田順の『ロミオとジュリエット』についての随筆（1910年）はこの作品が当時の知識人にどのように読まれたかをよく示している。秋の陰鬱な雨の日、川田は、恋愛詩の傑作を読んで自分を励まそうと、高等学校時代の『ロミオとジュリエット』の教科書を取り出す。出版されたばかりの坪内逍遙の翻訳を参照しながら英語版を読んだ川田は、訳者の才能と努力で流暢な翻訳になったと坪内を褒めている。

川田はまず、「露台の場」（2幕2場）と「別れの場」（3幕5場）を『トロイラスとクレシダ』の類似の場面を比較し、『ロミオとジュリエット』のほうが魅力的なのは、作者が若かったためであろうとしている。川田は「別れの場」の坪内訳を引用し、この場での運命の存在の示唆は優れているという。

ジュリエット「おお、如何^{どう}せうぞ！心めが^{いまは}忌しい取越苦勞をさせをる。下に
 りやしやるのを此処から見ると、どうやら墓の底の死人のやう。目
 の故^{せい}かしらねども、お前の顔が蒼う見ゆる。」
 ロミオ「^わ真実、^わ予の目にも、^{そもじ}卿の顔が^さ然う見ゆる。^{うさかなしみ}憂悲愁が互ひの血汐を
 涸らしたのぢゃ。おさらば、おさらば！」

それから川田は歌舞伎や浄瑠璃の心中場面のいくつかに思いをめぐらせ、これらのほうが勝っていると考える。「梅川・忠兵衛」(冥途の飛脚)や「おさん茂兵衛」(昔暦)の予兆場面のほうが印象が強い、これら(特に後者)は若い恋人たちの将来への不安の描写としては最高の場面だと結論する。歌舞伎は川田にとって、坪内や河島にとってと同じように、最も親しみのある演劇だった。川田は、シェイクスピアの『ロミオとジュリエット』は上演ではなく、ドラマティックな恋愛詩として読むと最高だとしている(247-57)。

歌舞伎や浄瑠璃には哀切で印象的な心中場面がたくさんある。川田は女主人公たちの身分に関心を払っていないが、女性たちは、遊女、人妻、娘の三種に分類される。作品数としては、遊女と客の物語が一番多いが、妻物、娘物にも重要な作品がある。歌舞伎や浄瑠璃を少しでも知っている日本人なら、『ロミオとジュリエット』は『妹背山女庭訓』(近松半治作、1771年初演)のイギリス版だと考えるだろう。『妹背山』は家同士が対立している名門の侍の娘と息子の悲恋物語であるから。

この作品では不仲の二家の領地の間を吉野川が流れ、橋はなく、船の使用は禁止されている。恋人たちは川の兩岸にやって来て、お互いの姿を見て、言葉を交わしていた。都では悪臣、入鹿がクーデターを起こし、天皇を追放して、権力を握っていた。入鹿は青年(久我助)には自分に忠誠を誓うように、娘(雛鳥)には自分の側室になるようにと命じる。二人の親たちは仲は悪くても、ともに天皇の忠臣であったので、久我助は父親の介錯で切腹し、雛鳥は母親に胸を刺してもらって死ぬ。恋人たちは親たちの天皇への忠誠心を示すために死んだ。その結果、両家の名誉は守られた。子供は親の苦難と無関係ではいられない。家族には連帯責任があるからである。

豊かな商人の娘と店の使用人との悲恋物語もある。実際に起こった事件を題材としているものが多く、『お夏清十郎』、『お染め久松』などがよく知られている。この2作には違う作者の手になるいくつかの版が存在する。例えば、『五十年忌歌祭文』（近松門左衛門作、1707年初演）はお夏と清十郎の恋愛悲劇の近松門左衛門版である。事件は1659年ごろに起きたもので、米屋の手代の清十郎が主人の娘お夏と恋仲になったために解雇されると、お夏は清十郎を探すために家出をしてしまった。この事件は歌舞伎劇の材料となり、また、不運な恋人たちの歌が大流行した。井原西鶴は清十郎歌を素材に物語を書いている（1686年）。お夏と清十郎の物語は身分違いの恋の悲劇の原型となった。

近松の戯曲では、お夏の父親は娘の清十郎との関係や妊娠については何も知らずに、嫁入りの準備をしている。意地悪な手代が清十郎はお夏の金を盗んだと主人をだます。怒った清十郎はこの手代を襲うが、誤ってただ手伝っただけの別の店員を殺してしまう。清十郎は逮捕され、死刑となる。お夏は悲しみのあまり狂乱するが、後に尼となって清十郎の菩提を弔う。

また、近松半治作、1780年初演の『新版歌祭文』は1710年に大阪で起きたお染めと久松の心中事件を題材とした恋愛悲劇作品の一つである。事件は直後に歌舞伎で取り上げられ、後にいくつかの人形浄瑠璃劇となった。油屋の丁稚、久松が主人の娘お染と恋に落ちる。二人にはそれぞれ思いやりのある家族がいたが、使用人と主人の娘の禁じられた恋は成就するはずはなく、心中という結果となる。

清十郎や久松のような奉公人でも名誉と義務の規範に縛られている。個人の感情よりも主人への忠誠や親への義務のほうが重要である。恋と家の名誉や義務との軋轢が悲劇の主因となっている。

『ロミオとジュリエット』では家同士の争いは、結局のところ、当初そう見えたほどの障害ではなかった。そもそも、ロミオがキャピュレット家のパーティに行ったのはロザラインを見られるかも知れないと期待していたことだったが、ロザラインはキャピュレットの姪である（1幕2場69行）。ロミオとジュリエットはお互いの家柄を知って衝撃を受けるものの、出会った日の夜に結婚の約束をしている。ロレンス神父は二人を助けようとしたが、さまざまな偶然により計画通りに事が運ばなかった。ティボルトが

マキューショウを殺さなかったら、ロミオがティボルトを殺すこともなかった。ジョン修道士に託された手紙が届いていれば、問題はなかったはずである。ロレンス神父が墓地であんなに躓かなかったら（5幕3場121-22行）、墓所に間に合って着いたはずである。恋人たちは実に「不運」だった。ロミオは自分は「運命に弄ばれている」と思い（3幕1場136行）、ジュリエットも同様だったが、決してあきらめずに、最善の道を探そうとした。

『ロミオとジュリエット』と日本の恋愛悲劇の最大の相違は社会的道徳の規範が個人に対してもつ強制力の違いである。『ロミオとジュリエット』は不運な恋人たちが運命に挑戦する物語であるのに対し、日本の恋愛悲劇は恋人たちが非情な規範に押しつぶされる物語になっている。江戸時代、および明治時代の日本の観客はこの軋轢の舞台上での表現を味わってきた。彼らにはロミオとジュリエットは単にわがままな若者たちに見えたかも知れない。

Ⅲ. 福田とベントールの『ロミオとジュリエット』

第二次大戦後初めて上演されたシェイクスピア劇は、1946年、帝国劇場での『夏の夜の夢』だった。演出は土方与志で、坪内逍遙の訳が用いられた。ベテランの俳優たちが土方に協力し、きめ細かな上演だったこともあって、好評だった。シェイクスピア学者日高八郎は、観客は陽気な舞台を楽しみ、平和な暮しが戻ってきたことを実感したと述べている（215）。

福田恆存の1955年の『ハムレット』も重要な上演だった。福田はシェイクスピア劇の翻訳にあたって坪内の文体に代わる、新しい文語的な話し言葉確立し、上演に際しては、オールド・ヴィック座のマイケル・ベントール演出の『ハムレット』を再現しようとした（337-39）。その後、福田は1965年にベントールを招いて演出を依頼し、自分の翻訳による『ロミオとジュリエット』を自分の劇団「雲」によって上演した。

ベントールは外国から来て、日本語によるシェイクスピア劇を演出した初めての演出家である。この公演のキャッチフレーズは「オールド・ヴィックがやってくる」だった。舞台装置はサム・カークパトリックによるもので、彼はオールド・ヴィック劇場での『ロミオとジュリエット』上演の

時の舞台のデザイナーだった。演劇評論家の河竹登志夫によると、日本の観客や演劇関係者は英国の伝統である写実的な演技に感動したが、それ以上にベントールが自分の解釈を強調するためにシェイクスピアのせりふをカットしたり、演出上の意図をはっきりさせるためにせりふのない、短い場面をつけ加えたりすることに驚いた（朝日新聞夕刊、1965年4月14日）。同じく演劇評論家の菅原卓は『雑誌新劇』で、この公演から日本人が学んだ最大のもはシェイクスピアのテキストに対するベントールの柔軟な態度、現代の作家の作品に対するのと同じような態度だと述べている（33－35）。

この公演をきっかけに日本での『ロミオとジュリエット』の上演が増えた。1960年代には全体的にシェイクスピア劇の上演が盛んになったが、これには福田の新訳の人気も影響している。ベントールの本格的な英国風『ロミオとジュリエット』は、福田のそもそも意図とは少し違って、シェイクスピア劇にはさまざまな解釈が可能で、それぞれの上演で自分の解釈を打ち出してよいのだということを、日本人に納得させることになった。

全般的なシェイクスピア・ブームという背景はあったものの、1965年以降の日本の劇場での『ロミオとジュリエット』の人気には特有の理由があったように思われる。大戦から20年経って、日本人の観客は歌舞伎や浄瑠璃の伝統の中で慣れ親しんできた恋愛悲劇とは違う形の恋愛悲劇を受け入れるようになったのではないだろうか。江戸時代、明治時代を通じて個人にたいする最大の道徳であった「忠義と孝行」が、もはや各人にとっては第一義的なものではなくなっていた。忠誠を要求する「君主」はいないし、「家」の名誉を守ろうにもその「家」がないのである。ここで初めて、親同士が喧嘩をしている家柄だとか、自分の好み、もしくは都合に合わせて子供の結婚相手を選ぶ親というようなより普遍的な障害が、観客にとって身近に感じられるようになったと考えられる。

日本では『ロミオとジュリエット』は劇場での上演よりも、詩的な恋愛悲劇として愛されてきたという経緯がある。先に見てきたように、川田順は1910年（明治43年）にこの作品は「戯曲化した叙情詩」ではないかと述べていた。大山俊一も福田・ベントールの『ロミオとジュリエット』の批評の中で、「『ロミオとジュリエット』の生命はその叙情性にある」とし、

「この劇全体の詩的ヴィジョンを構成している根本的なイメージの一つ」である“蒼白い”が生きている箇所の一つとして、3幕5場の朝の別れの場をあげている。上演については、「スピーディなセリフとアクション」で「悲劇性を軽減し、再生の主題を演出」する意図に理解を示しつつも、必ずしも納得していない様子である（28—32）。つまり、この公演は叙情性よりも「スピーディなセリフとアクション」で若者たちの悲劇を描く『ロミオとジュリエット』を日本人観客に示したのである。

第二次大戦後の改正（1947年）で家督相続法は廃止されたものの、家名重視の習慣はしばらくは残っていた。新しい方式が国民に浸透するには時間がかかるものである。20年後の1965年頃になって、人々は人間的な生活を犠牲にしてまで家名を守る必要ないと考えるようになったようである。国の経済的発展によって人々の価値観も変わった。1964年の東京オリンピックは変化の契機の一つとなった。

1965年前後の日本の家族、および家族観の状況は、時代を反映している小説によってその感じをつかむことができる。たとえば、石原慎太郎の『太陽の季節』（1955年）、小島信夫の『抱擁家族』（1965年）、円地文子の『食卓のない家』（1979年）などは適切な例と思われる。この三作はそれぞれが発表されたころの日本の家族におこっていた変化をよく示している。

『太陽の季節』は都会の若者の無軌道な生活を描いて世間に衝撃を与え、芥川賞を受賞して、ベストセラーになった。戦後10年経ち、社会が一応の安定を得て、消費文化が上向きはじめたころである。もちろん、作中人物たちのような暮らしの出来た日本人は極く少数だったはずだが、小島信夫も言っているように文学は「予言的なものをそなえている」、すなわち、時代を先取りしているのである。（「著者から読者へ」、『抱擁家族』講談社文芸文庫）

登場する若者たちは親の金や別荘などを使って遊びまわっているが、親たちの生活や意向には関心がなく、自分たちの楽しみだけを考えている。親に対する義務や連帯責任などからは完全に自由な人種が誕生したわけである。

小島信夫の『抱擁家族』では、一家の主人としての夫の権威が揺らいでいる。1960年の安保闘争を経て、アメリカのベトナム介入が深まっていっ

た時代である。主人公は大学で教えながら、小説の翻訳をしているという中流の知識人である。アメリカの大学に招聘され1年間滞在した経験もある。

作品の前半の中心は、妻が家の客であるアメリカの若い軍人と情事を持ったという事件である。夫は不快であり、夫としての自信を失うが、自分も浮気の経験があり、妻もそれを知っているので、一方的に妻を責めることもできない。そこで、郊外にガラス張りで冷暖房完備という、アメリカ風の大きな家を建てることで、一家を建て直そうとする。しかし、家の完成後まもなく妻は乳癌で亡くなってしまふ。夫は、残された思春期の子供たち二人に家庭らしいものを与えてやることができない。実はこの家は妻が居た時から、そして理想の家に移る以前から、崩壊していたのである。主人公には家をちゃんとしようという家長意識はあるのだが、実際には空回りしている。

円地文子作『食卓のない家』（1979年）は1970年代の赤軍のメンバーによるリンチ殺人事件、浅間山荘事件、日航機ハイジャック事件を材料としている。中心となっているのは、逮捕された学生の親で、「親と子は別」として世間に謝罪せず、非難された人物である。大きな電機会社の部長であるこの男性は、会社内での圧力にも屈せず、信念を貫く。しかし、その代償は大きく、娘の縁談は壊れ、妻は心労から精神に異常をきたして、入院してしまう。家族がばらばらになってしまった「食卓のない家」である。

この家の対極にあるものとして、下町の三世代同居の一家が登場する。母親を中心に、家族が集まって食事をする、「食卓のある家」である。この家でも長男は学生運動に参加していたが、右腕の負傷を機に離脱し、左手で描く画家として再出発しようとしていた。しかし、息子は運動そのものに疑問を感じて活動をやめたのであって、親のためではないようである。

一方、部長の息子は逮捕後も転向せず、弁護士も断って、仲間と一緒に裁判を受けようとしている。自分の行動がもたらした家族の苦しみには関心が薄い。父子ともども信念を曲げないのである。個人が信念に従って生きれば、食卓はなくなる、つまり家族はばらばらになるのである。

1960年代なかばには、若い恋人たちにとって家の名誉は致命的な問題ではなくなっていたといえる。問題になることはあっても、起こりがちな障

害のひとつ、対処する方法もありうるといった種類の問題であった。劇場の観客たちも不運な恋人たちが自殺する行動力ばかりでなく、彼らが問題に立ち向かっていく勇氣にも喝采をおくるようになっていた。『ロミオとジュリエット』のような行動的な恋愛が理解され、受け入れられるようになったのである。この作品はよく知られているばかりでなく、劇場において恒常的な人気のあるレパートリーの一つとなった。1965年は日本における『ロミオとジュリエット』に関して重要な年であった。

引用文献

- 円地文子 『食卓のない家』（東京、新潮社、1979年；新潮文庫、1982年）
福田恆存 『福田恆存全集』、第7巻（東京、文藝春秋社、1988年）
日高八郎 「シェイクスピアと日本」、日本シェイクスピア協会編『シェイクスピア案内』（東京、研究社、1984年）
石原慎太郎 『太陽の季節』（東京、新潮社、1956年；新潮文庫、1957年）
川田順 「『ロミオとジュリエット』に就いて」、『心の花』、第14巻第11号、1910年、『シェイクスピア資料集成』、第2巻（東京、日本図書センター、1997年）
河島敬蔵 『春情浮世の夢』（和歌山、1886年；東京、大空社、1999年）
芹 影 「真砂座のロメオ、エンド、ジュリエット」、『歌舞伎』、56号（1904年）
小島信夫 『抱擁家族』（東京、講談社、1965年；講談社文芸文庫、1985年）
小山内薫 「ロミオとジュリエット」、『歌舞伎』、55号（1904年）
小山内薫 「ノート」、『全集』、第4巻（東京、臨泉、1975年）
大山俊一 「日本のシェイクスピア劇とイギリスの伝統」、『テアトロ』、260号（1965年）
佐々木隆（編）『日本シェイクスピア総覧』、全2巻（東京、エルピス、1990-95年）
佐々木隆（編）『シェイクスピア資料集成』、別巻2（東京、日本図書センター、1998年）

日本における『ロミオとジュリエット』

菅原卓 「ベントールのロミオとジュリエット」、『新劇』、6号（1965年）

戸沢姑射 『ロミオとジュリエット』（東京、1905年；東京、大空社、1999年）

坪内逍遙 『シェークスピア研究栞』（東京、早稲田大学、1928年）