

『ハムレット』に「技巧面の不首尾」を もたらすものは？

——亡霊の台詞 “List, list, O list!” の妙な息遣いを読む——

五十嵐 博 久

What Causes *HAMLET* to be an “artistic failure”?: The Significance of the Suspicious Line “List, list, O list!” assigned to King Hamlet’s Ghost

Hirohisa IGARASHI

序 論

ゲーテ (Johann Wolfgang von Goethe, 1749–1832) の『ヴィルヘルム・マイスターの修行時代』(*Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 1796) (以下『ヴィルヘルム』) 以来、『ハムレット』(*Hamlet*, 1601?) における研究家達の最大の関心は、主人公ハムレットの心理状態の演出となった。この小説中で「王子と一体」(ゲーテ 中: 30) となることを試みる主人公ヴィルヘルムが、18世紀に流布した『ハムレット』のどの版 (edition) を読んで、「役柄全体を、あらゆる食い違いやニュアンスのままに表現する調子を見つけるのは、ほとんど絶望的」(ゲーテ *do.*) であると判断したのかは定かではない¹⁾。が、いずれにせよ、ヴィルヘルムは『ハムレット』を読み、一つの解釈を持とうとしていることは確かである。そして、この小説の出版を機に、「ハムレットの性格＝謎」という迷信が出来上がった。その

後、19世紀の批評家達によって、ハムレットはファウストと肩を並べるほど謎の多い象徴的人物として扱われるようになり、20世紀には、詩人 T. S. エリオット (T. S. Eliot, 1888-1965) によって「文学におけるモナリザ」と称されるに至るが、その発端はこの『ヴィルヘルム』にあった。ハムレット神話の形成は、コンクリン (P. S. Conklin) が指摘するように、演劇を書斎で読み、一読者の視点からハムレットの心理を解釈するといった小説時代の新しい傾向に基づくものである (63)。極言すれば、神話的ハムレット像を形成したのは、現代風という「読者反应的なテキスト批評」であったということになる。ポスト構造主義の時代を待たずして (否、それよりもはるか昔に) この種の読み方の限界を示したのは他ならぬエリオットであった。ハムレットの心理状態が捉えにくいのは、それを客観的に示す相対物 (“objective correlative”) が書かれていないからである、と彼は結論付け、このことを「技巧面の不首尾」 (“artistic failure”) と酷評した (45-9)。

20世紀の『ハムレット』研究史は、おしなべて、エリオットへの挑戦ないしは反動であったと解釈してよい。精神分析を武器とするフロイト派、ユング派、ラカン派の研究者達が一貫して固持している批評態度は、万人に共通する (と彼等が仮定する) 人間の深層心理をハムレットに見出すことで「技巧面の不首尾」説に疑念を持つことであった。一方、歴史的事実の新発見を手がかりに、初演当時の社会的・政治的イデオロギー、または劇の材源 (sources) やインターテキストに照らし合わせた初演当時のハムレット像再現を試みることで、旧来のテキスト主体の解釈を見直そうとする学派も存在した。この学派は、1997年、バンク・サイドでのグローブ座再建に収斂した、歴史再構築学派の熱狂ぶりと相俟って、シェイクスピア初演舞台の復元を試みる動向をいまもお強めつつある²⁾。20世紀の『ハムレット』研究の根底に流れていたのは、他ならぬこれら二つの傾向であるが、それらはジョンソン博士 (Samuel Johnson, 1709-84) 以降の18世紀後期学派の研究方法与基本的に違いはなかった³⁾。

以上を念頭に、筆者がここで試みたいことは、20世紀批評の原点に立ち返り、その方向転換をはかることである。つまり、エリオットがいう「技巧面の不首尾」を取って積極的に認め、なぜそのような不首尾が生じたのかを問うてみたいのである。少なくとも「読む」上で、『ハムレット』が難解なテキストであるのは事実なのだから。ただし、筆者が興味を禁じ得ないのは、テキストの読者反応的な読みに対してでも初演舞台の復元に対してでもない。むしろ、初演舞台成立以後、それを後世に伝えるべくして書かれた複数のテキストの存在とその系譜に惹かれるのである。初演再現は絶対に不可能であるが、シェイクスピアの脳裏にあった『ハムレット』と、初演舞台上で上演され得た『ハムレット』の差異を想定することは、ある程度までは可能な筈である。上演に不可欠なのは芸術としての首尾一貫性である。一方、「書く」という行為の進行中——すくなくともあるレヴェルにおいては——想定される観客や役者の嗜好や理解力とは無関係に、シェイクスピアの私的な内面世界の投影が企てられたに違いない。『ハムレット』に「技巧面の不首尾」があるとすれば、それをもたらす要因は作品を書いている最中の——より正確には書き直している最中の——シェイクスピアの趣向にあった、と判断できる節が実はテキスト上に多々ある。以下、それを読み解く有力な手がかりとなり得る箇所を引くことから、議論を進めたい。

I

問題の箇所は、現代テキスト（使用テキストはハロルド・ジェンキンズ編アーデン版）でいう次の亡霊（Ghost）の台詞とそれに対するハムレットの即興的な反応である。

Ghost. I am thy father's spirit,
Doom'd for a certain term to walk the night,
And for the day confin'd to fast in fires,

Till the foul crimes done in my days of nature
 Are burnt and purg'd away. But that I am forbid
 To tell the secrets of my prison-house,
 I could a tale unfold whose lightest word
 Would harrow up thy soul, freeze thy young blood,
 Make thy two eyes like stars start from their spheres,
 Thy knotted and combined locks to part,
 And each particular hair to stand an end
 Like quills upon the fretful porpentine.
 But this eternal blazon must not be
 To ears of flesh and blood. List, list, O list!
 If thou didst ever thy dear father love—

Ham. O God!

(1, 5, 9-24)

筆者はこの文章に違和感を禁じえない。この文章が想定する二人の役者の息遣いが極めて想像しにくいからである。ここで語られる“prison-house”が、煉獄（Purgatory）を意味するのか地獄（Hell）を意味するのかは後でまた考えるとして、まず引かかるのは、亡霊の台詞の最後の部分（特に“List, list, O list!”を含む最後の3行）の調子が他と大きく異なっている点である。全体的に亡霊の台詞には情が感じられない。4行目に“days of nature”（「生きる人間の感情を有していた日々」⁴⁾）とあるが、亡霊はそれを過去ものとしている。さらに、亡霊の台詞を声に出して発音してみると、例えば“two eyes like stars start from their spheres”の部分に代表されるように、[s], [z], または [th] の音の頻度が極めて高く⁵⁾ まるで蛇が歩む音を連想させる。[f] 音も多いが、これも冷たい音である。全体として極めて非人情な調べをかもし出す。ところが、最後に“List, list, O list!”がくる。これも [s] 音の連発に相違はないが、同じ単語が3回繰り返されること、そして途中に挿入された“O”は大文字で綴られていることから考えて、かなり感情をこめて読まれるべき台詞で

あると思われる。ちなみに文末には感嘆符がある。この急な亡霊の息遣いの変化を裏付けるのが、ハムレットの即興的反応“O God!”である。爆発的にこみ上げる感情を押さえるには、神の御名に訴えるより仕方がないのである。亡霊の最後の台詞がいかに感情的に語られるべきかが、テキストにこのような形で示されているのだ。アーデン版がなぜこのような記述をしたのか定かではないが、この調子の不一致を筆者はここで改めて問題として取り上げてみたい。

いまさら繰り返す必要はないが、アーデン版は現代の学者による編集版であり、異本の折衷版である。シェイクスピア作とされる17世紀の『ハムレット』には3種類の異本が存在する。出版年代の早い順からいえば、第一は1603年に四つ折本(Quarto)の形で出版された『デンマーク王子ハムレットの悲劇的生涯』(*The Tragickall Historie of HAMLET Prince of Denmarke*)という題名が付されたものである(以下Q1)。この本の発行人は、ニコラス・リング(Nicholas Ling, fl. 1570-1607)という人物とジョン・トランドル(John Trundell, fl. 1589-1626)という人物の2名であるが、前者は、1578年には書籍出版業組合(Stationer's Company)⁶⁾の特権享受者として認められたやり手で、1607年の同組合登録簿によれば、シェイクスピアの『恋の骨折り損』、『ロミオとジュリエット』等の著作権を取得し、譲渡した経緯がある人物である。後者は、後にジョンソン(Ben Jonson)の『気質による喜劇』(*Every Man In His Humour*, 1601)の改訂版(1616)の出版を手がけることになる人物だが、当時は書籍出版業界の若手ホープであったと思われる。Q1は、通常一人または複数の役者の記憶に基づくものとされ「悪質な版」(“Bad Quarto”)と称されるが(Jenkins Introduction 19-20)、そう判断する客観的根拠は実はどこにもない。このタイトルページには、宣伝文句として「ロンドン市、ケンブリッジ、オクスフォード両大学そして他所にて、王侯一座が何度も演じてきた形式で」と記されているが、「王侯一座」(“his Highnesse servants”)とは、国王一座(King's Man)の同年5月19日以前の名称であり(Jenkins Introduction 14)、辻褃も合う。これが仮に役者

の記憶で書かれたものであっても、この版のテキストは、上演舞台の再現を意図したものに変わりはないだろう。それはさておき、筆者が興味を覚える点は、「悲劇」(Tragedy)ではなく「悲劇の生涯」(Tragicall Historie)とタイトルが記している点である⁷⁾。つまり、Q1のテキストは、上演舞台の再現とはいうものの、読まれるべきものとして出版されたことになろう⁸⁾。

第二の版(以下Q2)は、翌年、1604年にQ1と同名のタイトルが付されて出版された⁹⁾。これは、ジェイムズ・ロバーツ (James Roberts, fl.1564-1608) という人の手によって印刷されているが、この人物は1602年7月26日付けで出版業組合登録簿に『デンマーク王子ハムレットの復讐』(The Revenge of Hamlett Prince of Denmark) という表題で著作権登録をしている人物である。また、この人物は、『お気に召すまま』、『ヘンリー5世』、『空騒ぎ』等の作品の著作権を有し、『ヴェニス商人』、『タイタス・アンドロニカス』の出版に関わっていた。つまり、国王一座ないしはシェイクスピアとは非常に近い距離にあった。しかし、Q2の場合も発行人はやはりニコラス・リングである。この辺りの人物関係の詳しい議論は他所に譲るとして、この版が興味深いのは、一つには、宣伝文句として「本物のしかも完全な写本に基づき、かつての分量をほぼ再現するに至るまで、新たに書き加え、引き伸ばした形で」(“Newly imprinted and enlarged to almost as much againe as it was, according to the true and perfect Coppie”)と記されてあることである。そして、もう一つは、Q1では中央よりだいぶ右寄りに“By William Shake-speare”とあるのに対し、Q2では堂々と中央に“By William Shakespeare”と印刷されていることだ。姓名の真中に余計なハイフンもない¹⁰⁾。このような事実から推測できることは、Q2の方がQ1よりも、よりシェイクスピアの意向に忠実に出版されたものということである。しかし、両テキストの長さを比較してみると、Q1が2154行であるのに対しQ2は3723行と圧倒的に長く、2～3時間の上演には適さない。これが、Q2は「Shakespeare 自身の草稿を基に成っている」(後藤 25, 下線は筆者)と解

釈される所以である。しかし、上に引いた宣伝文句を素直に解釈するならば、Q1の出版後に、舌つ足らずと思われた部分に、(シェイクスピアが)加筆したということになろう。「本物のしかも完全な写本」を再現したのではなく、その「分量をほぼ再現」したと書いてあることに注目すべきである。タイトルは“*Tragedie*”ではなくやはりQ1と同じく“*Tragical Historie*”である。舞台のための草稿なら“*Tragedie*”と書く筈である。つまり、Q2は舞台という制約から解放されたシェイクスピアが、かつての草稿に修正・加筆を加えたものであると考える方が健全であろう¹¹⁾。

最後に言及すべき版は、1623年出版のいわゆる『第一フォリオ』(*First Folio*, 以下 *F1*)¹²⁾に収められた「デンマーク王子ハムレットの悲劇」(“*THE TRAGEDIE OF HAMLET, Prince of Denmarke*”)である。*F1*のタイトルページには「本物の元来の写本に従って出版された」(“*Published according to the True Originall Copies*”)という宣伝文句があるが、これが出版されたのは、シェイクスピアの死後6年目のことであるから、シェイクスピアがここに何らかの加筆をしたとは考えにくい。「本物の元来の写本」という表現を信じるなら、それは『ハムレット』上演の前にシェイクスピアが書いた草稿そのものの写本ということであろうか。これを出版した2名の人物は、国王一座におけるシェイクスピアの同僚達であるのだから、その草稿を入手することは容易に可能であった筈である。いずれにせよ、結果的にそこに印刷された3640行の文章は、Q2の3723行と大まかには一致する。さらに詳しくみれば、Q2には存在し*F1*には無い文章が230行程度、Q2にはなく*F1*のみに存在する文章が40行程度ある(後藤 19-21)という違いがあるが——(そしてそのうちの一部について後ほど考えたいのだが)——Q2と*F1*が基づいている写本は、おそらく同一のものであった¹³⁾。もしくは、*F1*がQ2を基に編まれたとも考え得る。それはともかく、ここで区別しておかなければならない点は、タイトルにはっきり「悲劇」(“*TRAGEDIE*”)と明示された*F1*は、役者達によって記述された、つまりは過去の上演を意識して記述された版であり、一方、Q2はすでに述べたように、シェイクスピア自身によって

——半ば舞台を無視した形で——出版された可能性が非常に高い、という点である。

こうした一連の仮説（とはいいつつも十分な根拠に基づいた仮説）を考慮に入れながら、上で問題にしたテキストの箇所に戻ってみたい。

問題箇所は *Q1* のテキストでは次のようになっている¹⁴⁾。

Gho.

But this same blazon must not be, to ears of flesh and blood
Hamlet, if ever thou didst thy deere father love.

Ham. O God.

ここには“List, list, O list!”はない。しかも，“to ears...”がその前の“*But this...not be*”にカンマで繋がれる形で、それと同じ行に印刷されている。次行にすぐ“*Hamlet*”という呼びかけが入るが，“...flesh and blood”という早口で感情の込めようがない部分（——詩韻律を崩してまでも無理矢理に1行に押し込んだかのようにさえ思える部分——）に直結した形で発音されなければならない。つまり、呼吸をたっぷりとして“*Hamlet*”と発音するのは不可能である。情は感じられない。しかしながら、亡霊の性格との一貫性を考えるなら、これは実に納得がいく。

Q2 のテキストではこうである。

Ghost.

But this eternall blazon must not be
To eares of flesh and blood, list, list, ô, list:
If thou did'st ever thy deare father loue.

Ham. O God.

（下線は筆者によるもの）

ここには“List, list, O list!”にあたる部分がある。しかも，“ô”+“,”とあるのは、この“ô”を、十分呼吸を取りながら感情を込めて発音する

ようにという指示であろう。1行目の“*But this...not be*”から下線部までを朗読した場合、弱強格5脚詩行の形式にあてはめて読むなら次のようになるであろう。(もっとも、このように機械的に発音する役者は実際にはいないのだが。)

弱 強 弱 強 弱 強 弱 強 弱 強
But this / eter / nall bla /zon must / not be /
 弱 強 弱 強 弱 強 弱 強 弱 強
To cares / of flesh / and blood , list / , list / [, ô , list:]

下線部の前半“*list, list*”は、上のように発音されたのでは、どうしても不自然であるし、また後半の[]の部分は5脚詩行内に収まらない。下線部は調子が違っているのである。シェイクスピア作とされるすべての流布本の一文字一句にもっとも注意深かったジョンソン博士は、その弟子スティーヴンズ (George Steevens, 1736–1800) の協力を得て全集を編纂する際、Q2のみにあるこの不可解な部分を敢えて彼のテキストに採用し、次のように記述した。

But this eternal blazon must not be
To ears of flesh and blood: —List, list, O list!—
If thou did'st ever thy dear father love, —

(Johnson & Steevens Vol. 10 216)

ここでダッシュが引かれ、この部分が浮き立っているのは、亡霊を演じる役者の息遣いが急変することを読者に指示する為だと推測できる。ジョンソンにとっても、やはりここは不自然な箇所として読まれたのである。蛇足になるが、Q2の上に引用した部分の音声的側面について、もう1点だけ言及しておきたい。それは、“*eternall*”の最後が“*l*”ではなく“*ll*”と記載されていること、そして通常強勢音となる母音前の[*l*]が連発していることである。英語の強勢の[*l*]は“*light*”, “*lust*”, “*life*”等の語の中で最も強く発音される音であり、常に光や生命の根幹をイメージさ

せる音である¹⁵⁾。ここにも、また、亡霊の情念の部分の前衛化しようとする書き手の態度が窺えるのである。

最後に *F1* について言及しておきたい。そこにあるテキストはこうである。

Gho.

But this eternall blason must not be
To eares of flesh and blood; list Hamlet, oh list,
If thou didst ever thy deare Father love.

Ham. O Heaven!

“*Hamlet*” という呼びかけが入ることを除けば、*Q1* よりも *Q2* に類似していることは一目瞭然である。しかし、*Q2* と目立って異なる部分は、その “*Hamlet*” を含む 1 行のリズムである。これは、“^弱 To eares / ^強 of flesh / ^弱 and blood; / ^強 list *Hamlet*, / ^弱 oh list, /” という具合に、弱強格 5 脚詩行の形式内に上手く収まっている。このテキストでは、亡霊が不必要に感情的になるとは考えられない。ハムレットの反応も、“O God.” ではなく “O Heaven!” であるから、いくぶん冷静であると判断できる。

以上のように考えると、*Q2* を書くシェイクスピアが、舞台では必ず求められた筈の亡霊の性格の一貫性を考慮に入れなかったと結論できる。すでに経済的に安定した大作家にとっては、本の多少の売れ行きを過分に心配する必要はなかった¹⁶⁾。ならば、かつての「写本」を再読しながら自己の内的世界に陶醉し、それを加筆することも詩人には可能であった筈だ。実はこの部分は他の理由からもそう読める。そのことを以下に示したい。

II

諸説はさておき、『ハムレット』は息子の父親にたいする意識を中心的

テーマとする文学作品である。しかも、息子のその心理は、亡霊に象徴される「父親不在」という事実への反応という形式で描かれる。そして、それは、悪魔（Devil）である亡霊の姿に、亡き父親像を投影しようとする息子の心理演出を軸にしながら、展開される。ハムレットの心理において、この投影がどう行なわれていくのかが、すくなくとも読む上では、最も難解な点なのである。1601年9月の初旬には、シェイクスピアの父ジョン（John Shakespeare, ?-1601）が没しているが、それによって「掻き起された趣向の影響下」（“under the influence of thoughts stirred”）（Jones 109）で『ハムレット』を書いたというのは、実に精神分析学派の議論の出発点であった。あらゆる若い青年男子にとって、その父親像が、善・悪そしてあらゆる絶対的価値の判断基準を形成する際の標準となり得ることは、洋の東西を問わず万人に共通する真理であるが、その観点から、作品創作当時のシェイクスピアの心理状態をハムレットに読み取ろうとすることが、彼らの狙いであった。ただ、彼等は、父の死によってシェイクスピアの心に「掻き起された趣向」を「父に対する幼児期感情」（フロイト 上：343、下線は筆者）と頭から決めつけて、テキストの分析を進めることになるので、やや説得力に乏しい。

シェイクスピアの心の趣向を意識しながら亡霊との対峙の場面を読むという方法は、時代を問わず最も有効な読みの方法の一つと思われるが、これを（いわれのない深層心理説にとらわれることなく）最も徹底して行っていたのは他ならぬゲーテであった。『ヴィルヘルム』第5巻第11章（ヴィルヘルムがハムレットを演じる場面）に次のようなところがある。（訳文は山崎章甫氏のものである。）

よく通る、少ししゃがれた声で、「予はおまえの父の亡霊だ」といったとき、ヴェルヘルムはぞっとして、二、三步後ずさりをした。観客もみなぞっとした。誰もがその声に聞き覚えがあるような気がした。ヴィルヘルムは、父の声に似ていると思った。（中略）亡霊は悲しみよりは、むしろ、恨みの、亡霊特有の長ったらしく果てしない

恨みの感情をこめて語った。それは、この世のすべてから切り離され、無限の苦悩にひしがれている偉大な魂の嘆きであった。

(中：203-4)

役者が演じる「しゃがれた」そして「亡霊特有の」声で「果てしない恨みの感情をこめて語」る亡霊の声を、つまり悪魔の声を、「ヴィルヘルムは、父の声に似ている」と思っているのだから、ヴィルヘルムの脳裏には、自分の父親像が蘇ったということである。また、「観客もみなぞっとした」ということは、ここでの彼らの心理もヴィルヘルムの心理と同化していると、ゲーテは主張したいのである。さらには小説の語り手も、亡霊の声を「偉大な魂の嘆き」と解説している。つまり、語り手も、亡霊を演じる役者の姿に父親像を二重写しに見ていることが示され、亡き父親を想起する息子の心の趣向が、一つの普遍的な問題として読者に呈示されるのである。第6巻の「美わしき魂の告白」という書簡体でかかれた部分¹⁷⁾には、「私」(つまり語り手)にとっては、父の死が「厳しい服従と大きな制約から、最大の自由へ」と踏み出す契機となったという趣旨の文章がある(359-60)。読者は、父の亡霊の出現は、制約のない自由の中で自己の操を失おうとしている息子への神の警告の意味があったことを読み取るのである。ゲーテは、亡霊の出現を、普遍化された語り手の意識の流れとこのように結びつけるのである。つまり、ゲーテは、精神分析学派と同様、父の亡霊を書くシェイクスピアの心の趣向を意識し、それを自作のモチーフとしたのである。

ゲーテがシェイクスピアを読んだ時代は、ロウ(Nicholas Rowe, 1674-1718)の史上初のシェイクスピア小伝(1709)が広く普及し、ファーマー(Richard Farmer, 1735-97)の生涯作『シェイクスピア学舎』(*Essay on the Learning of Shakespeare*, 1767)の出版を契機に、シェイクスピアによる材源改作の研究がいよいよ本格化しつつあった時代であった。読者は、言語学や心理学という眼鏡を必要とせず、文学を経験で理解しようとしていた。つまり、作品を書く作家の心の趣向を読み取る点

においては、文学の方法と科学的思考力にのみ卓越した20世紀人より遙かに有利であった。現在の学究である私達が、18世紀人に誇れることは次のふたつの点のみである。①シェイクスピアの生涯に関する研究が大幅に進んだこと、②複製技術にすぐれた時代になり異本や材源のファクシミリ本が入手しやすくなったこと、である。

特にシェイクスピアの生涯に関する最近の調査研究は、シェイクスピアとその父ジョンとの関係を浮き彫りにした。その概要をまとめれば、おおよそ次のようなことが、ほぼ明らかになった¹⁸⁾。

シェイクスピアの家系は、もともとカトリックを信仰する家系であった。父ジョンは敬虔なカトリック信者であった。もっとも、ストラットフォードの多くのカトリック信者がそうであったように、表向きは国教会に改宗したことはなっている。このことは、シェイクスピアの如き秀才が、グラマー・スクールを卒業後、大学進学を断念し、いわゆる「空白の10年間」を過ごす事実と密接に関連している。シェイクスピアが「生徒であった」時代、ストラットフォードのグラマー・スクールの校長を勤めた人物は、トマス・ジェンキンズ (Thomas Jenkins, fl. 1566-79)、ジョン・コタム (John Cottam, fl.1579-82?)、アレグサンダー・アスピナル (Alexander Aspinall, fl. 1582-1624) らの面々であった。この三人に共通する背景として、彼らが、すべてオクスフォードのセント・ジョンズ・コレッジ (St. John's College) の学閥であったという事実がある。この、カレッジは、ジェンキンズの父が長年召使として奉公した敬虔なカトリック信者トマス・ホワイト (Thomas White) が創設した学寮であり、カトリックの教えを教学の基盤とするものであった¹⁹⁾。

1582年、シェイクスピアがグラマー・スクールでの修業を終えた翌年、コタムの兄でやはり同じ学寮で学んだトマス・コタム (Thomas Cottam, d.1582) の異教信仰が発覚し、処刑されると同時に、弟ジョンはグラマー・スクールを辞職している。シェイクスピアの「空白の10年間」はこの前後に始まるのだが、最近ほぼ定説となったところによれば、その頃シェイクスピアはランカッシャーの敬虔なカトリック信仰の

伝統を持つホートン (Hoghton) 家にてシェイクシャフト (William Shakeshafte) の名で寄宿生活を送っていたとされる²⁰⁾。このホートン家とはコタムの実家とすぐ隣接した位置に所在した。シェイクスピアがここで寄宿教師 (School Master) として活躍していたという憶測が正しいかどうかは別として、このランカッシャー寄宿説が仮に正しいとすれば、この土地とストラットフォードを結んだ人物は、当時の校長コタムであったと考えて間違いはない²¹⁾。そしてその背景にあったものは、シェイクスピア家のカトリック信仰であり、父ジョンの信念に基づく教育方針であったと推測されている。つまり若き日のシェイクスピアは父の信念に従って生きていたことになる。

ロンドンで活躍していた頃のシェイクスピアは、万人の嗜好に標準を合わせた作家であったことは、彼の功績が物語るところである。彼が Q2 出版を手がけた時期は、時代がエリザベス 1 世の時代からジェームズ 1 世の時代へと移行し、宗教観念を含めた一般大衆の価値観は極めて流動的であった時期であり²²⁾、また彼が当時 39~40 歳であったことを考慮に入れるなら、この時期は彼自身にとっても従がうべき哲理を模索する時期であったと考えられる。この時期に、古き時代の信念を貫き通した亡き父親像を追悼しながら、『ハムレット』を書き直していたと考えても間違いはない。「厳しい服従と大きな制約から、最大の自由へ」の移行期にあるシェイクスピアの心の諸相が『ハムレット』に読み取れるのであれば、それは、以上のような文脈に当てはめてみれば、一層鮮明さを増してくる。と同時に、これは上で問題にした亡霊の妙な息遣いの謎を解く手がかりともなる。

シェイクスピアの亡霊に対する思い入れが極めて大きいことは、別の角度からも立証可能である。『ハムレット』の直接の材源である、通常キッド (Thomas Kyd, 1558-94) 作とされる現存しない劇、通称『原ハムレット』(Ur-Hamlet, c. 1589) にも亡霊が登場したことは明らかであるが、これは単に復讐を促す亡霊であった²³⁾。一方、シェイクスピア作の『ハ

ムレット』の方は、復讐劇であるかどうかさえ疑わしい。シェイクスピアがこれを『ハムレット』に書きかえる際、この亡霊に大幅な改変を加えたと考えられる。

『原ハムレット』には材源があり、それは、古くは、サクソー (Saxo Grammaticus, 1150?-1220?) が伝える『デンマーク史』(*Histories of Denmark*, 1185-1200) の一部にあるアムレトス (Amlethus) の生涯に関する物語であるとされる。アムレトスの父親であるデンマーク王ホルエンディルス (Horwendillus) が弟フェンゴ (Fengon) によって暗殺され、その王位と王妃ゲルタエ (Gerutha) を奪われるという事件に端を発し、叔父とアムレトスとの腹の探り合いに至るまで、この話の内容はほぼ『ハムレット』と一致する。ただ、この物語に亡霊は現れず、その代わりに、アムレトスが殺害の一部始終を目撃するという筋書きになっている。さらに、この物語は、1582年にベルフォレ (Francois de Belleforest, 1530-83) によって伝説に訳され、広く読まれているが、ここにももちろん亡霊は登場しない。ただこの訳文には、アムレ (Hamleth) が父の仇を討ち地獄に落ちゆくフェンゴン (Fengon) に語る台詞中に、「彼 (そなたの兄) の霊が幸福な魂達と共に静まり給うよう」 (“son ombre s'appaise parmy les esprits bien-heureux”) (Gollancz 256) という部分がある。「霊」 (“ombre”) という語があるが、これが亡霊を創り出す想像力を掻き立てたとしても、この「霊」は復讐を促す「霊」である。これらの材源に基づく『原ハムレット』が、ドン・アンドレア (Don Andrea) の亡霊が登場し復讐を促す『スペイン悲劇』(*The Spanish Tragedy*, 1587-89) の作者キッドの手により舞台にかかっていたと仮定するならば、父の亡霊の役割は守備一貫して息子に復讐を促すことであつたとしか考えられ得ない²⁴⁾。一方、シェイクスピアの『ハムレット』では、亡霊の出現後、復讐を成し遂げるか否かよりも、亡霊の存在じたいをどう捉えるかがハムレットにとって深刻な問題となる。

エリオットが「技巧面の不首尾」説を唱えてから、精神分析学派の全盛期に入る直前、ドーヴァー・ウィルソンは『ハムレットの中で起こる

こと』(*What Happens in HAMLET*, 1935) という書物を書いているが、その議論の中核を為す部分で、亡霊に関する中世以来の伝統的なカトリックの考えとプロテスタントの信仰の差異について言及し、『ハムレット』の亡霊がどちらの信仰とも合致し得るように意図的に仕組まれていることを指摘した(52-86)。カトリックの信仰によれば、すぐに現世との交わりを断てない死者の魂は、一旦は煉獄(Purgatory)に留まり、いわば成仏すべく特定の目的を果たすために一時的に現世に戻ることがあるとされる。一方、懐疑心が強いプロテスタントの思想では、中世的な煉獄の存在は想定されないため、一度死した者は直ちに地獄(Hell)か天国(Heaven)へ送られるとされる。したがって、死者が再び現世に姿を現わすといった発想はない。そのため、亡霊は、病んだ人間による幻想か、あるいは悪魔(Devil)による騙しであるということになる。ジェームズ1世は、著書『悪魔学』(*Daemonologie*, 1597)の中で、この後者の説を支持していることは、いまさら繰り返すまでもないだろう(Wilson, 1935: 62)。ごく単純に解釈すれば、カトリック的立場をとるなら、亡霊の言はすべて真実であるということになり、プロテスタント的な立場をとれば、それは悪魔による騙しであるということになるが、ウィルソンはこれが復讐遷延を説明する重要な要因であると考えた。ウィルソンのこの問題はすでに古典的な問題の一つとなっており、現在ではあまり言及されることが少なくなったが²⁵⁾、上述したシェイクスピアのカトリック的背景説を考慮に入れながら考え直してみると、新たな方向性が見えてくる。

17世紀初頭の観客ないしは読者は、ほぼプロテスタント的立場に立ち、亡霊を悪魔とみなしたに違いはないし、シェイクスピアもそのように解釈されることを意図していたに違いない。まずは、劇の冒頭部分、ホレーショの登場前、(これはQ1にはない部分であるが)、3人の番人のうちフランシスコ("Francisco")という名の人物だけが亡霊を目撃しない事実がある。この名前は、この人物のカトリック的背景を示すものであることは明らかである。劇の冒頭部分において、この亡霊がカトリック信

者の前に姿を現わす類の亡霊ではないことをすでにシェイクスピアは示していることになる。また、バナーダーとマーセラスがすでに「2回」亡霊を目撃している事実と、懐疑主義者のホレーショーも亡霊を何度も目撃し、その存在に対し「歴然たる確証」(“the sensible and true avouch”) (1, 1, 60)²⁶⁾を持つに至る、ということは、亡霊が幻想ではないことを示す。さらに、亡霊は、“By heaven”と神の加護を祈ることで去っていく存在なのであり (1, 1, 51-52)、キリストの降誕と連想される朝空け鳥 (“bird of dawning”) (1, 1, 165) の声を聞けば、消えていく存在なのであるから、ホレーショーの言葉に従うまでもなく不祥事の前兆を示す悪魔に他ならないという結論は直ぐにでる。

亡霊がカトリックでいう煉獄から来た父の魂である可能性を考慮に入れているのは、他ならぬハムレット一人だけということになる。亡霊との対話の後、ハムレットとホレーショーの間に次のような対話が交わされる。

Hor. These are but wild and whirling words, my lord.

Ham. I am sorry they offend you, heartily—

Yes faith, heartily.

Hor. There's no offence, my lord.

Ham. Yes by Saint Patrick but there is, Horatio,

And much offence too. Touching this vision here,

It is an honest ghost, that let me tell you. (1, 5, 139-44)

ホレーショーは亡霊と対峙した後のハムレットの言葉を「見当違いの狂ったお言葉」(“wild and whirling words”) と判断しているのに対し、ハムレットは「聖パトリック」(“Saint Patrick”) に誓ってデンマーク内に「悪事」(“offence”) があると表明しているが、「聖パトリック」とは煉獄の番人である。しかも彼は亡霊を「正直」(“honest”) だとさえ言っているのである。一方、亡霊が話した言葉についてはハムレットは決し

て語ろうとしないが、これは、「天地には汝の哲学では夢にだに見ないことがある」(1,5,174-5)とホレーショーに言うことから分かるように、亡霊が煉獄から来た父の魂だと解釈し得るのは自分の他にはいないと、彼が信じているからに他ならない。

ハムレットもホレーショーと同様にウィッテンベルグ大学にてプロテスタントの教えの下に学問を修めようとしている学生である²⁷⁾。つまり、ハムレットの宗教観は17世紀初頭のイギリスにおける一般的な観客、読者、(そしておそらくシェイクスピア自身)の宗教観と本来は一致している。上の引用部分において、亡霊を幻覚(“vision”)と呼んだ理由もそこにある。その亡霊を“honest ghost”だと言明しておきながら、その命令に従った行動を速やかにおこせない理由は、ハムレットがプロテスタント的懐疑心——理性と呼んでもよいだろう——を拭い去れないからである。2幕2場の最後の独白において、

The spirit that I have seen
 May be a devil, and the devil hath power
 T'assume a pleasing shape, yea, and perhaps,
 Out of my weakness and my melancholy,
 As he is very potent with such spirits,
 Abuses me to damn me. (594-99)

とハムレットは言っているが、この見解は、観客・読者の見解に極めて近い。引用の前半では“may be”という表現を使い「悪魔かもしれない」とやや消極的に言っているが、後半では自分が「憂鬱状態」(“melancholy”)に陥っていることについてはっきりと言及し、「そういう精神状態と手を組むと、奴(悪魔)はおもいっきり力を発揮しやがる」(“he is very potent with such spirits”)と表明している。ハムレットの中で亡霊が悪魔であるという見方が次第に強くなっているのである。ここでも亡霊が「僕がみた幻影」(“The spirit that I have seen”)と呼ばれるこ

とも見逃せない。さらに、3幕2場では、ハムレットは亡霊の言葉を「僕の空想」(“my imaginations”) (3, 2, 83) とはっきり呼んでいるし、3幕4場の亡霊再登場のシーンではこのことが立証されるのである。(ガートルードには亡霊が見えない)。結局、亡霊の出現は、ハムレットの情念を刺激し、彼を悪の使者にした²⁸⁾。亡霊は煉獄からの魂ではあり得ない。この姿に、ハムレットは、自らの空想が作り上げた亡き父親像を二重写しにしてしまい、幻想と現の区別がつかなくなった、(割り切った言い方をすれば) ハムレットの問題はただそれだけである。しかし、ここで肝心なことは、プロテスタントの学風を持つ大学で学問を修めた懐疑的なハムレットが、亡き父を想起するとき、カトリック的立場に執着するという事実であり、それがシェイクスピア自身の背景から想定される彼の当時の宗教的価値観とびったり重なるという事実である。

『ハムレット』は決して復讐劇ではなく、ハムレットが人生哲理を模索していく成長のドラマであることを今更繰り返し強調する必要はないとしても、ここで留意しなければならないのは、哲理を見出す方法である。留学先のウィッテンベルグから帰郷したハムレットが対峙するのは、王国史上の大きな変革期であり、旧価値が蔑まれ、新時代の価値を受け入れようとする王国の現状である。この変革期は「嫌で、煩わしく、味気がなく、そして甲斐もない」(“weary, stale, flat, and unprofitable”) (1, 2, 133) ものとしてハムレットの目に映る。このことを、母であるガートルード——すなわちハムレットにとっては「脆き存在」(“Frailty”) の代表と思える一人の女性——の性格の大きな変化を目のあたりにすることによって、ハムレットは深く悟らねばならない。そして、しまいには3幕1場の“To be, or not to be”の独白で表明するように、侵害者の横暴、または価値なきものの傲慢さ、といったいわばマキアヴェリの下剋上世界の様相に圧倒されるに至るのである。こうした時世にあって、ハムレットは次期の国王としてデンマーク王国を統治すべき運命にあるのだから、まずは自分が従うべく哲理を模索しなくてはいけない。一旦帰郷したハムレットは、もはや、「クルミの殻に閉籠り、自分が限りなき大

世界を支配する王者」(2, 2, 224-5) であるような心境に甘んじることは出来ない。亡霊との対面以前から、父を古代神話の英雄ヘラクレス(Hercules)に喩えたり(1, 2, 153ff.), 「父が見えるようだ」とホレーショーに訴えたりしている(1, 2, 184)が、これはハムレットと同じ状況に立たされれば万人が経験するであろう類の心理作用に基づく言動である。亡霊を幻想と割り切るか否かで悩み続けることになる最大の原因は、ハムレットの若さにある。劇の前半、ハムレットはヘラクレス的モデルがどうしても必要な若者なのであり、これを否定することは、人生じたいを否定することになるのである。ハムレットの場合、ヘラクレスがもはや必要なくなる時、新しい時代の価値に同化した人生哲理を見出した、一人の大人へと成長している²⁹⁾。

シェイクスピアにとって一青年の心理的成長のモチーフは、自己を写す鏡そのものであったと推測される。すでに述べたように、Q2の執筆時に限定して話を進めるなら、シェイクスピアは当時39~40歳であった。ある歴史研究によれば、シェイクスピアの時代、男子は30歳台で成熟した大人になり、それまではいわゆる青年期であるのだそうだが(Burrow 177-8)、シェイクスピアにとっては「時代の関節が外れている。僕がそれを直すために生まれてきたとは、なんとという悲運なことか」(1, 5, 166-7)といったことを作中人物に初めて吐かせた『ハムレット』の創作期こそが、シェイクスピアの熟年期への突入の時であったと考えて間違いのない。自らが生きる時代の価値に自分を同化させながら、古き時代の価値を信仰し、息子に生き方の模範を示した父ジョンの面影を頼りに、人生哲学を確立していくシェイクスピアにとって、『ハムレット』に手を入れるという行為は、その時期の彼の自己表現欲を満たす行為であったと推測される。

III

Q2をシェイクスピアの自己投影が最も濃厚に現れたテキストだと仮定

すると、『ハムレット』に関する少なくとも2つの伝統的な謎が解ける。一つは、ハムレットの年齢不一致の問題である。大学生であるハムレットは常識的には17歳～19歳程度と想定される。つまり、ハムレットは俗にいう若者ということになるが、これは特に劇の前半においてハムレットの人格を示す語として“young”“youth”が頻繁に使われていることを考えるなら、辻褄が合う³⁰⁾。さらに、前国王ハムレットの死後、ハムレットが直ちにその後継者とはならない事実を考えても、やはりハムレットは若いということになる。ところが、5幕では自らを「デンマーク王のハムレット」(5, 1, 143)とさえ称すまでに成熟しているのである。どう見積っても数日か数週間というドラマが扱う時間枠を考えるなら³¹⁾、このハムレット像のあまりにも大きなギャップは、劇の観客なら誰しもが不可解さを禁じ得ないだろう。Q1では、5幕におけるハムレットの具体的な年齢までもは示されないが、Q2, F1には、墓堀りの道化師がハムレット王子誕生の年から「30年間」この仕事に従事していると語り、さらには、ヨリックが亡くなってから「23年」になるということまで言う。つまり、ハムレットが、年齢的にも成熟して然るべきであることが、Q2以降は具体的に示されるのである。ついでに、非常に細かい点だが、劇中劇の前国王の台詞に、女王と結婚してから30年になるという台詞があるが(3, 2, 150ff)。これもQ2で修訂されたのである³²⁾。劇中劇はハムレットにとって現実が投影されたものであるのだから、30年という年月もそれなりに意味がある筈である。

これは単なるアナクロニズムではあるまい。ハムレットが30歳という本来成熟を意味する年齢に達した人間であると同時に、シェイクスピアもその年齢層の人間であった。ハムレットの年齢の限定は、主人公に自己を投影させようとするシェイクスピアの心の無意識な趣向を意味する、と考えれば謎は解けよう。しかし、父親像に人生哲理の規範を求める時その内面心理を投影できるのは、若きハムレット像なのである。シェイクスピアの脳裏には、物理的な時間の他に意識の中で時間の流れが存在する。そして、物語の時間の流れがしばしばそうであるように、二つの

時間の流れが必ずしも一致しない。アナクロニズムの問題が生じ得るのは、「三一一致の法則」が重んじられるドラマ世界においてのみであり、その法則は、物語世界への詩人の自己陶醉までを拘束し得る法則ではない。アナクロニズムは、シェイクスピアの内的世界の介入を意味しているのである。

二つ目は、フォーティンプラスの役割に関する問題である。ドラマが本来従うべき筋の一致という観点からいえば、フォーティンプラスは余計な存在のように思える³³⁾。この人物が、劇の最初では向こう見ずな若い王子であるかのように紹介されながら、実際の舞台登場のシーンでは、落ち着いた君主に相応しい人格として紹介される点を指摘し、これに不快の念を禁じ得ないとする学者もいる (N. Frye 90-98ff; 後藤 315ff)。しかし、それはともかく、ジェームズ時代の新秩序と価値の形成というインターテキストを劇中に盛り込むには、この人物の存在は決して削除できない要素であった³⁴⁾。

舞台を無視したシェイクスピアの心の趣向が最も深く介入するのは、現代テキストの4幕4場にあたるフォーティンプラス登場のシーンである。*Q1*では、フォーティンプラスが「太鼓打ち数名の兵」(“*Drumme and Soldiers*”)を率いて舞台を横切り、デンマーク領地内を通過する許可を求めるよう、クローディアスの許可を乞うように部下に命じるだけのシーンである。*F1*には「太鼓打ち」とは記されていないが、*Q1*とほぼ同じ内容である。しかし、*Q2*には、舞台上演は不可能と思える情報の加筆がある。その一つはト書きである。そこには、フォーティンプラスと共に入場する兵士達は「舞台上至る所に」(“*over the stage*”)に配置されるとあるが、仮にバンクサイドに再建されたグローブ座のスケールを想定しても、それだけの人数を舞台に配置することは絶対に不可能である。しかも、後のハムレットの台詞に従うなら、「2000人の人々」(“*Two thousand souls*”)をイメージするに足るだけの役者を配置しなければいけないのだから、しょせん上演は不可能である³⁵⁾。

もう一つの加筆箇所は、*F1*にさえ記されていない過剰な57行もの部分

である³⁶⁾。そこには、『ハムレット』を成長のドラマと解釈すれば最も重要と思われる台詞が多く含まれる。次の独白中の台詞がその中の典型的な一例である。

Sure he that made us with such large discourse
 Looking before and after, gave us not
 That capabilitie and god-like reason
 To fust in us unused, ...

ここにある“he”とはもちろん「神」に相違ない。つまり、人間が行なう善悪の判断という行為、あるいは物事を深く考えるという行為じたいを、創造主である神の意図としてハムレットは位置付けているのである。そして、藁ほどの価値もないと思える土地を獲得しようと、大勢の兵士を率いて遠征していくフォーティンブラスの姿に、君主の然るべき姿を見出し、それは「神聖なる野心に身を任せ」(“with divine ambition puff³⁷⁾”) ている姿であるとさえ言明する。ここに表明されるハムレットの哲学は、もはや劇前半の若いハムレットが口にし得た類のものではなく、むしろ5幕以降に吐かれる「いくら荒削りは人間がしても、最後を決めるは神意」(5, 2, 10-11) や、「雀の死にも神意有り ... 神の裁きにまかせよう」(5, 2, 215-20) といった台詞が示す成熟した大人の人生哲理である。(この思想の背景には、伝統的カトリシズム的な宗教観ではなく、当時のジェームズ1世による新しい宗教観、従って一般的なイギリス国民の新しい宗教観・世界観が反映されている³⁸⁾。) Q2に従うなら、4幕1場の時点で、ハムレットは新時代の価値に自己を同化させ、人生哲理の確立というイニシエーションを果たしたことになるのだが、実人生において、新時代の価値観・宗教観のもとでやはり同じくそれを逃げようとしていたシェイクスピアの自我投影を想定するなら、4幕1場の存在、そしてそこでのフォーティンブラスの存在はやはり重要な役割を担うことになる。フォーティンブラスに率いられる兵のイメージは、実人生における新し

い時代の世界観の投影と読めるからである。このシーン以降、亡霊は登場もせず、言及もされない。つまり、亡霊も父親もはやシェイクスピアの拘りではない。このシーンで、シェイクスピアの追憶は終わったと推測できる。

結 論

幻影である父親像を、ハムレットがカトリック的思想と連想させるところにシェイクスピアの自我投影が読み取れると考えるなら、Q2にはそのことを示唆する加筆箇所が幾つかある。まず、亡霊に割り当てられた次の台詞である。

My houre is almost come
When I to sulphrus and tormenting flames
Must render up my selfe.

ここで連想されるヴィジョンは、アーデンの編者も指摘するように、明らかにダンテ風の煉獄のヴィジョンである (453)。しかも、カトリック的な観点に立った亡霊解釈が可能になるのは、この台詞の存在ゆえである。2番目は次の亡霊の台詞。

I that incestuous, that adulterate beast,
With witchcraft of his wits, with trayterous gifts,³⁹⁾

これは亡霊がクローディアスの罪について言及しているところであるが、その罪が「近親相姦的」(“incestuous”) であるという指摘はともかく⁴⁰⁾、「姦通罪を犯した」(“adulterate”) と書かれている。姦通ないし不倫は、結婚を sacrament とみなすカトリックの教義には反する行為である⁴¹⁾。Q2の亡霊はクローディアスのその行為を「妖術」(“witchcraft”) とい

ているのであるから、亡霊自身もカトリック的価値観をもっているということになる。さらに亡霊はこう語る。

... me whose love was of that dignitie
That it went hand in hand, even with the vowe
I made to her in marriage...

つまり（少なくともハムレットの追憶の中での）父は、決してサクラメントを破ることはない敬虔なカトリック信者であったことが、このように強調されているのである。

Q2におけるこうした一連の加筆箇所は、若き日のシェイクスピア自身が自分の父親について持ち得た貞潔で敬虔なカトリック者のイメージの投影として読まなければ、これとって深い意味が生じ得る箇所とは思えない。いや、むしろ、そう読まなければ、本劇において最も繊細でそして脆き人物として演出されるべき女性が、その生殖本能の露呈ゆえに身をあやまる近代小説風の女性として読まれてしまうことになる。そう読まれれば、ハムレットの心理状態を幼少期におけるある種の性的ショックが原因でおこる精神の病と解釈する他ない。しかしハムレットは幼少期の子供では決してない。仮に『あらし』がシェイクスピアにとって劇作家人生そのものとの決別を意図した作品であると読めるなら、『ハムレット』は青年期からの決別の書であり、父親像からの独立を表明した書と読むことが可能であろう。最初に筆者が不可解な箇所として指摘した亡霊の過分に感情的な台詞“List, list, O, list!”は、ちょうどゲーテのヴィルヘルムがそうであるように、父親という過去における価値の規範、いわば「偉大な魂」から独立しようとする、39～40歳のシェイクスピア自身の脳裏に大きく鳴り響いていた、父ジョンの肉声であったと読めば、筆者の妄想になるだろうか。

いずれにせよ、シェイクスピアという人物は、観客・読者が理解するしないに関係なく、私的な経験や記憶を作品に書くタイプの作家である。

詳しくはまたの機会に譲るとして、一例を紹介するなら、『ソネット集』(Q1を使用) 145番の最後の2行目、

「嫌いよ」といいつつ、「嫌いなのは」、と女はいいすてた。
「あなたじゃないのよ」、で私の命が救われた。

I hate, from hate away she threw,
And sav'd my life saying not you.

という部分にある“hate away”は、他ならぬシェイクスピアの妻アン・ハサウェイ (Anne Hathaway, ?1555-1623) の姓名に掛けた一種の言葉遊びであると解釈されるが (Honan 73-74), このことじたい、詩のテーマとも読者の嗜好とも何ら関係はない⁴²⁾。

『ハムレット』においても同様なことがいえる筈だ。そして、それがこの作品に「技巧面の不首尾」をもたらすのではないだろうか。もっとも、この「不首尾」こそが「文学のモナリザ」と称される理由なのだが。

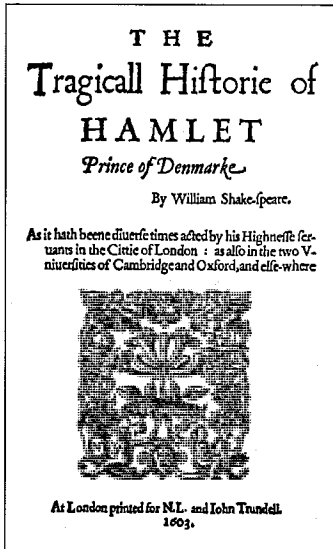
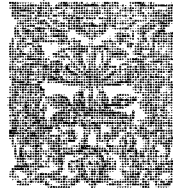


図1) Q1 (1603) のタイトルページ。

THE
Tragicall Historie of
HAMLET,
Prince of Denmarke.

By William Shakespeare.

Newly imprinted and enlarged to almost as much againe as it was, according to the true and perfect Coppie.



AT LONDON,
Printed by I. R. for N. L. and are to be sold at his
shoppe vnder Saint Dunstons Church in
Fleetstreet. 1604.

図2) Q2 (1604) のタイトルページ。

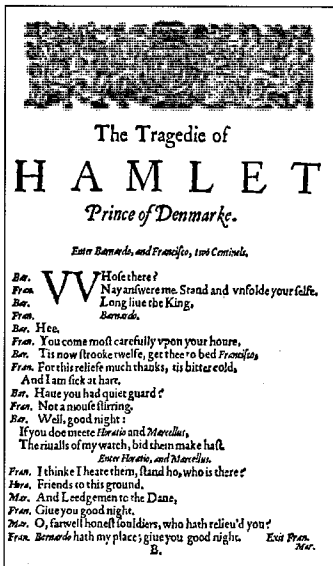


図3) Q2の冒頭のページ。

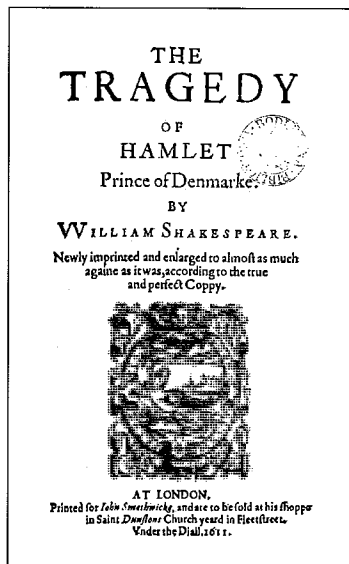
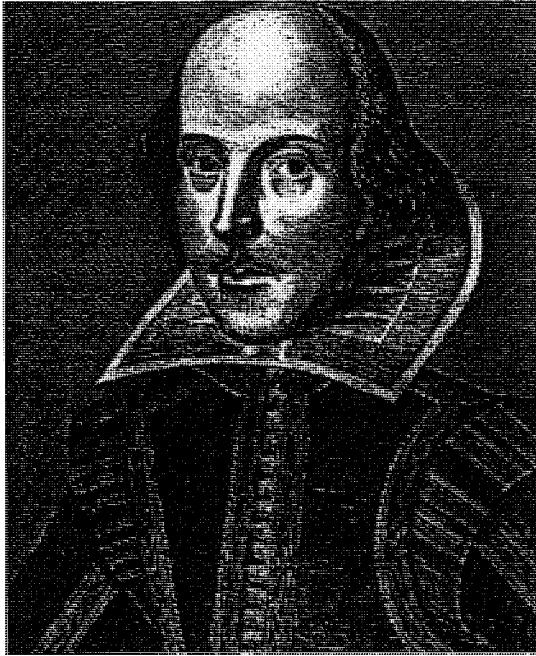


図4) Q3 (1611) のタイトルページ。

MR. WILLIAM
SHAKESPEARES
COMEDIES,
HISTORIES, &
TRAGEDIES.

Published according to the True Originall Copies.



L O N D O N
Printed by Isaac Iaggard, and Ed. Blount. 1623.

図5) F1 (1623) のタイトルページ。

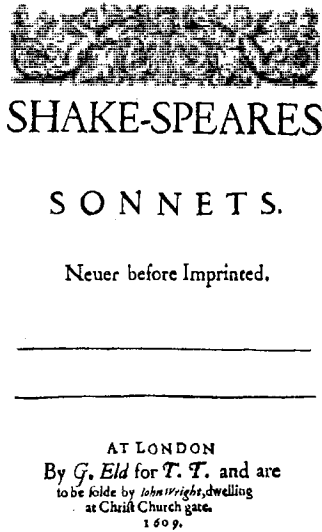


図6) 初版『ソネット集』(Q1, 1609)のタイトルページ。

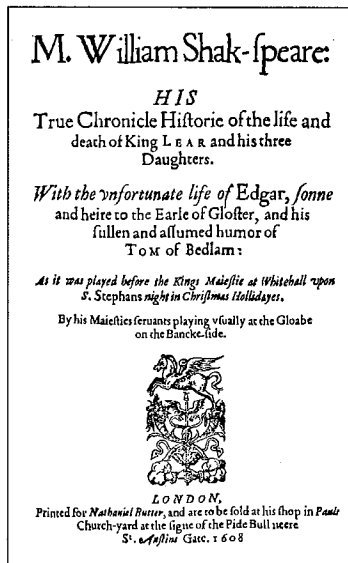


図7) 初版『リア王』(Q1, 1608)のタイトルページ。

注 釈

- 1) この小説の出版に先行し、ロンドンでは、ハムレットの大役者であり、陰鬱な印象とは程遠い頑丈な体型であった David Garrick (1717-1779) が舞台上で活躍した時代の終り頃、William Richardson (1743-1814) が *A Philosophical Analysis and Illustration of Some Shakespeare's Remarkable Characters* (1774) という書物を出し、その中で、ハムレットの復讐遷延の問題を性格的観点から論じている。ここで、歴史上初めて、ハムレットの繊細さないしは弱さが問題になるのである。その後、1776年に Garrick が引退し、Henry Mackenzie (1745-1831) というやや細身の役者がハムレット役で人気を博すようになる。こうして、新たなハムレット像が徐々に形成されていった。
- 2) この動向は、例えば、近年の日本シェイクスピア学会で取り上げられたセミナーやパネル・ディスカッションのテーマにも影響を与えている。1998年10月25日、東京大学で行なわれた学会セミナーには「グローブ座再建」という題名のものであり、また2000年10月29日、神戸松蔭女子学院大学で催された学会のパネル・ディスカッションは「舞台を読む—*King John* の場合」というものであった。この何れにも、多くの聴講者があり、大きな反響があったという事実が、最近の研究の動向を示している。
- 3) ジョンソン博士の功績は、人間性の理解と歴史認識という二つの軸を頼りに、過去の全ての異本を照合した本文編纂という偉業を成し遂げたことであった (Smith 47-48)。
- 4) こう訳したのは、シェイクスピアが使う “nature” という語に “physical and moral constitution of man” の意味はもちろんのこと、“native sensation, innate and involuntary affection of the heart and mind” の意味も含まれるからである (nature)。3幕2場の終り、ハムレットはこの亡霊の台詞を思い出しながらガートルードの寝室へ向かうシーンで “O heart, lose not thy nature”, さらに “Let me be cruel, not *unnatural*” といっている。
- 5) エリザベス朝時代の英語では、この三つの音の区別が現在のように明確ではなかった筈である。
- 6) 1403年に設立され、1557年メアリー女王の勅許を得た、ロンドンの書籍商達の組合。ロンドンで出版された書籍はすべてこの組合の登録簿 (Stationer's Register) に登録されている (出口保夫15-6)。
- 7) 1604年出版の *Q2* の再版 (部分的改訂版) である1611年出版のもの (*Q3*) には “The TRAGEDY of HAMLET Prince of Denmarke” というタイトルがある。

- 8) これは筆者自身の説であるが、おそらくは新説であろうから、また別の機会に詳しく論じることにしたい (cf. Edwards 31ff.)。
- 9) 尚、この版は、上に言及したような再版 (部分的改訂) が数回行なわれた。これが、この版の売れ行きのよさを示していると思われる。
- 10) このハイフンの使われ方は、例えば、1609年出版の『ソネット集』のタイトルページにある“SHAKE-SPEARES”と同種のものであり、それはグリーン (Robert Greene, 1558?-92) が『三文の知恵』 (*Groatsworth of Wit*, 1592) の中でシェイクスピアを罵倒して使った例の有名な“Shake-scene” (「舞台持ち」) を思わせる。山田昭廣氏は、『ソネット集』のこのハイフンの使用について「シェイクスピアの息がかかっているような気がしてならない」と述べているが (26)、筆者の考えはむしろその逆で、このハイフンは、グリーンという言葉を連想させながら本の売れ行きを狙う出版業者側の意図が込められたものであると推測する。(ちなみに、1608年の『リア』の初刊本には“M. William Shakspeare”とあるが、“M.”つまり“Mister”ないしは“Master”は、作者が自分自身を称して使う類の言葉ではない。)
- 11) *Q2* の冒頭のページにある表題では“*Tragedie*”となっている。これは、修正・加筆前の草稿につけられたタイトルであろう。これは、シェイクスピアがもともとあった草稿に直接書き込みをしたものを印刷所に手渡したことを物語るのではないだろうか。
- 12) 初版は国王一座でのシェイクスピアの同僚であるヘミングズ (John Heminges, ?-1630) コンデル (Henry Condell, ?-1627) によって出版されたが、その後1632年、1664年、1685年にそれぞれ改訂版が出されている。それらの改訂は印刷所の都合によるもので、明らかにシェイクスピアの創作的とはかけ離れているので、ここではそれらの版については考えないこととする。
- 13) ドーヴァー・ウィルソン (John Dover Wilson, 1881-1969) は、*Q2* をシェイクスピアの草稿に基づくもの、*F1* を劇場台本 (Prompter's Book) の写本から作られたものとして、*Q2* をより信頼がおけるものとしている (後藤 29; Wilson 1954, Introduction xxvii-xxviii)。
- 14) 以下 *Q1*, *Q2*, *F1* および18世紀の版からの引用は、筆者の判断により、読みやすさの配慮から、発音を妨げない程度綴り字を現代風に変えたものであることを断っておく。例えば、必要上、“*f*”を“*s*”、“*v*”を“*u*”に改変した箇所はあるが、“*eares*”のようなものを“*ears*”とすれば、発音が変わってしまうので避けた。
- 15) 英語の [I] 音が人間の情の表現と深く結びついている事実を、感覚的に理解し、芸術の域まで高めた現代的一例は、例えばナボコフ (Vladimir Nabokov,

- 1899-1977) の『ロリータ』(*Lolita*, 1949) の冒頭部分 “*Lolita, light of my life, fire of my loins, my sin, my soul. Lo-li-ta: ...*” に見ることができる。
- 16) 1611年以降隠居生活を送ることになる現在のニュー・プレイス (New Place) を、彼は1597年に購入していた。1602年には、そのすぐ筋向いの家と、耕地107エーカーを購入している。
- 17) ここは「語り手=ヴィルヘルム」となる不可解な部分である。
- 18) 以下2つのパラグラフの情報は引証資料リストに挙げた Park Honan, Richard Wilson, Honigman の著作に記された情報を筆者がまとめたものである。
- 19) もともと、女王に忠義を誓ったカトリック信者が寄り集まる学寮ではあったのだが (Honan, 55)。
- 20) ここで、シェイクスピアは、後の第5代ダービー伯でありストレンジ一座のパトロンとなるファーディナンド・スタンレー (Ferdinando Stanley, 1559-94) に気に入られ、本格的な演劇活動をはじめることになったと考えられている。
- 21) 当時は、優秀な生徒の進路に関しては、校長に推薦権があった。
- 22) ジェームズ1世の政治哲学にハムレットの身体論をあてはめながら、復讐遷延の謎を解明しようとした研究はすでに多く為されている。ミュシャ・フライ (Roland Mushat Frye) 著 *The Renaissance HAMLET: Issues and Responses in 1600* (Princeton: Princeton UP, 1984) などは詳しく非常にまとまった研究書である。
- 23) トマス・ロッジ (Thomas Lodge, c. 1557-1625) にとっては “Hamlet Revenge” という台詞が印象的であつたらしく、この亡霊が復讐を訴える悪魔的亡霊であるという印象を禁じ得なかったようである (Jonson-Stevens, 216n. 4)。
- 24) 『兄殺しの罰』(*Der Bestrafte Brudermord*, acted 1710) というドイツ語の劇が1781年に出版されているが、これは通常、『原ハムレット』と *Q1* に基づいて書かれたドイツ語の翻案であると考えられるものである。筆者の手元にある英訳によれば、この最終場面において、叔父を殺害する行為をハムレットは “my revenge” と呼んでいる (Bullough 158)。これは *Q1* にはない台詞である。このことも、『原ハムレット』にはその材源にある復讐劇的色彩がより濃厚にでていたという仮説の裏づけになるであろう。
- 25) ウィルソンの後、亡霊による証言の真意性を巡る問題が様々な角度から論じられるようになるが、ここではあえて問題にしない。
- 26) () 内の行数はアーデン版のもの。以下、特に断りがない限り同じ。
- 27) 現存する材源にこうした事実は記されていない。
- 28) 筆者の念頭にあるのは、ハムレットが罪のないポローニウスを殺し、それ

によってレアティーズの復讐心を駆りたてるという筋書きである。

- 29) 5幕1場で、ハムレットは再びヘラクレスに言及し「ヘラクレスなどはほっておけ」(1.286)と言っているが、この時、ハムレットは「私だ、デンマーク王のハムレットだ」(1.250-1)とクローディアスの前で宣言できるまでに成長している。そして、もはや亡霊を話題にさえない。
- 30) 5幕1場143行目でも墓堀の道化が“young Hamlet”という言い方をするが、その後すぐ、「狂ってイギリスへ送られたかの人だが」と付言していることから、この道化は、5幕以前のハムレットに言及していることになる。ハムレットが、最後に「若い」イメージを与え得るのは、テキスト上は3幕4場95行目のガートルードの“sweet Hamlet”という呼びかけのみである。
- 31) ちなみに、サクソーの原話（およびバルフォレの仏語訳）では、アムレートのイギリス追放から帰国までの時間は1年である。
- 32) *Q1* では40年になっている。特に30という数字に拘る必要がなければ、敢えて改変する必要もなかったであろう。
- 33) サクソー（およびバルフォレ）にもこれに相当する人物であるノルウェー王子が登場し、最後にはアムレートを殺し、ジュットランドを統治するという筋がある。
- 34) マルクス主義的文脈から『ハムレット』を批評したヤン・コット (Jan Kott) は、「ヨーロッパの新秩序」(*“neue Ordnung in Europa”*) のモチーフを作品に盛り込むためには劇中でのフォーティンブラスの存在が不可欠であると張している (71-72)。
- 35) もっとも、『ヘンリー5世』のように、観客の想像力 (“imaginary forces”) によって「1人の役者を1千人としてみる」 (“Into a thousand parts divide one man”) ことも不可能ではないが、『ヘンリー5世』ではその旨をコロス (Chorus) がわざわざ観客に断っていることに注意したい。
- 36) 具体的には、4幕4場の9行目に始まり “How all occasions...” で始まる35行もの長い独白文を含む66行目までの部分。
- 37) アーデン版では “puff’d” と読ませている。
- 38) ジェームズ1世は1609年に議会で次の如く演説した。「王が神とよばれるのは正しい。そのわけは、王が地上において神の権力にも似た権力をふるっているからである。もしも諸君が神のもっている特性を考えるならば、諸君はその特性がいかに王その人に符号しているかを理解されるであろう」 (大野145)。つまり、ジェームズ1世は、マキアヴェリリの君主論の考え方を宗教的な王権の考え方と結びつけることで、秩序の概念を示したのであった。
- 39) *Q1* には “Yea he, that incestuous wretch, wonne to his will with gifts, /

- O wicked will, and gifts!" としか書かれていない。
- 40) 当時の観客には、配偶者の死後であっても、その兄弟と結婚すれば近親相姦とみなされたようである (Jenkins. 179n. 8)。ハムレット自身も 1 幕 2 場 157 行目で、この結婚を "incestuous" だと言っている。
- 41) イギリスの宗教改革の発端が、自らこの sacrament を破ったヘンリー 8 世の離婚問題にあったことは今更繰り返すまでもない。
- 42) ソネット 145 番は、1 行 8 音節形式をとっていて、通常の 1 行 10 音節形式とは異なることから、シェイクスピアの作ではないとする説もあるが、これは単なる推測である。

引 証 資 料

- Bullough, Geoffrey, ed. *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*. Vol. VII. London: Routledge and Kegan Paul, 1973.
- Burrow, John Anthony. *The Ages of Man: A Study in Medieval Writing and Thought*. Oxford: Clarendon Press, 1986.
- Conklin, P. S. *A History of Hamlet Criticism 1601-1821*. London: Routledge & Kegan Paul, 1957.
- Edwards, Philip. Introduction. *HAMLET, PRINCE OF DENMARK*. (*The New Cambridge Shakespeare*). Ed. Edwards. Cambridge: Cambridge UP, 1985. 1-71.
- Eliot, T. (Thomas) S. Hamlet. 1919. *Selected Prose of T. S. Eliot*. Ed. Frank Kermode. London: Faber & Faber, 1975. 45-49.
- Farmer, Richard. *An Essay on the Learning of Shakespeare*. New York: AMS Press, 1966. Rpt. of the Edition. London: n. p., 1821. (1767年にこの初版が出ているが、著者はまだ入手できていない。)
- Frye, Northrop. *Northrop Frye on Shakespeare*. Ed. Robert Sandler. New Haven: Yale UP, 1986.
- Frye, Roland Mushat. *The Renaissance HAMLET: Issues and Responses in 1600*. Princeton: Princeton UP, 1984.
- Gollancz, Sir Israel, ed. *The Sources of Hamlet with an Essay on the Legend*. 1926. London: Frank Cass, 1967.
- Honan, Park. *Shakespeare A Life*. Oxford: Oxford UP, 1999.
- Honigmann, E. A. J. *Shakespeare the 'lost years'*. Manchester: Manchester UP, 1985.
- Jenkins, Harold, ed. *The Arden Shakespeare: HAMLET* [3rd Series]. 1982. London: Routledge, 1989.

一. Introduction. *Ibid.* 1-164.

Johnson, Samuel, and Steevens, George, eds. *The Johnson-Steevens Edition of The Plays of William Shakespeare Vol.X*. Rpt. of. *The Plays of William Shakespeare. In Ten Volumes. 2nd ed. Vol. 10*. London: n. p., 1778.

Jones, Ernest. *Hamlet and Oedipus*. London: Victor Gollancz, 1949.

Kott, Jan. *Shakespeare Our Contemporary*. New York: W. W. Norton, 1964.

Kyd, Thomas. *The Spanish Tragedy*. (c.1602). Ed. Kyoko Iriye. Tokyo: Shinozaki-Shorin, 1972.

Nabokov, Vladimir. *Lotita*. 1955. London: Penguin Books, 1980.

“nature”. *Shakespeare-Lexicon: A Complete Dictionary of All the English Words, Phrases and Constructions in the Works of the Poet by Alexander Schmidt*. Vol. 2. Rev. ed. by Gregor Sarrazin. 4th ed. Berlin: Walter De Gruyter & Co., 1923.

Richardson, William. *A Philosophical Analysis and Illustration of Some Shakespeare's Remarkable Characters*. New York: AMS, Press, 1966. Rpt. of the Edition London: n. p., 1780. (1774年にこの初版が³出ているが、筆者はまだ入手できていない。)

Rowe, Nicholas. “Some Account of the Life of Mr. William Shakespeare.” 1709. Rpt. in *Eighteenth Century Essays on Shakespeare*. 2nd ed. Ed. David Nichol Smith. Oxford: Clarendon Press, 1963. 1-22. (このシェイクスピア評伝は、当初、1709年に出版されたロウの『シェイクスピア作品集』に序文として付けられたもの。)

Smith, David Nicol. *Shakespeare in the Eighteenth Century*. Oxford: Clarendon Press, 1928.

Shakespeare, William. *HAMLET*. (*The Arden Shakespeare* [3rd Series], ed. Harold Jenkins). 1982. London: Routledge, 1989.

— . *King Henry V*. (*The Arden Shakespeare* [3rd Series], ed. T. W. Craik). London: Routledge, 1995.

— . *Mr. WILLIAM SHAKESPEARE'S COMEDIES, HISTORIES AND TRAGEDIES. Vol. 1. (F1)*. London: Routledge / Thoemmes Press, 1997. Rpt. of *MR. WILLAM SHAKESPEARES COMEDIES, HISTORIES, & TRAGEDIES. Published according to the True Originall Copies*. Eds. John Heminges & Henry Condell. London: n. p., 1623.

— . *A Facsimile Series of Shakespeare Quartos No. 1: Hamlet 1603 (Q1)*. Tokyo: Nan'un-Do, 1975. Rpt. of *Shakespeare's HAMLET: THE FIRST QUORTO, 1603, A Facsimile in Photo-Lightography*, publ. William Griggs. London: n.p.,

- n.d.
- . *A Facsimile Series of Shakespeare Quartos No. 2: Hamlet 1604 (Q2)*. Tokyo: Nan'un-Do, 1975. Rpt. of *Shakespeare's HAMLET: THE SECOND QUORTO, 1604, A Facsimile in Photo-Lightography*, publ. William Griggs. London: n.p., n.d.
- . *A Facsimile Series of Shakespeare Quartos No. 3: Hamlet, 1611 (Q3)*. Tokyo: Nan'un-Do, 1975. Rpt. of *THE TRAGEDY OF HAMLET Prince of Denmark. By William Shakespeare*. London: n. p., 1611.
- . *A Facsimile Series of Shakespeare Quartos No. 21: King Lear 1608 (Q1)*. Tokyo: Nan'un-Do, 1975. Rpt. of *M. WILLIAM SHAK-SPEARE'S KING LEAR: THE FIRST QUORTO 1608, A FACSIMILE*, publ. Charles Praetorius. London: n. p., 1885.
- . *A Facsimile Series of Shakespeare Quartos No. 68: The Sonnets and A Lover's Complaint, 1609 (Q1)*. Tokyo: Nan'un-Do, 1975. Rpt. of *Shakesper's SONNETS. THE FIRST QUORTO, 1609, A Facimile in Photo-Lightography*, publ. Charles Praetorius. London: n. p., n. d.
- Wilson, John Dover. Introduction. *HAMLET*. 2nd ed. Ed. Wilson. Cambridge: Cambridge UP, 1954.
- . *What Happens in HAMLET*. 1935. 3rd ed. Cambridge: Cambridge UP, 1951.
- Wilson, Richard. "Shakespeare and the Jusuits." *T.L.S.* 19 December. 1997: 11–13.
- 大野真弓編『世界各国史1イギリス史(新版)』(第4版)東京:山川出版社, 1993.
- ゲーテ, J. W. (Johann Wolfgang Goethe). 『ヴルヘルム・マイスターの修業時代』(上)(中)(下)全3巻(*Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 1796)山崎章甫訳 東京:岩波書店, 2000.
- 後藤武士『ハムレット研究』東京:研究社, 1991.
- 出口保夫『イギリス文芸出版史』東京:研究社, 昭和63(1988).
- フロイト, ジークムント (Sigmund Freud)『夢判断』(上)(下)全2巻(*Die Traumdeutung*, 1900)高橋義孝訳 東京:新潮社, 昭和44(1968).
- 山田昭廣『仮面をとったシェイクスピア』東京:日本図書センター, 1998.

上記以外の参考書誌

(本論文中に登場する17~18世紀の人物の功績等に関する解説は、主に以下の書物を参考に記述した。)

Campbell, Oscar James, et. al., eds. *The Reader's Encyclopedia of Shakespeare*. New York: MJF Books, 1966.

高橋康成他編 『研究社シェイクスピア事典』 東京：研究社, 2000.