

# シェイクスピア悲劇における様式の混合と統一 — 『リア王』と『ハムレット』の終わり方をめぐって —

高 杉 玲 子

シェイクスピア悲劇は、ラシーヌなどのフランス古典悲劇に比し、様式の混合が見られる。荘重で高貴な様式のなかに、日常的なもの、卑俗なもの、滑稽なもの、グロテスクなものが混入してきて、独特な全体像を織り成す芸術作品となっている。ここでは、『リア王』と『ハムレット』を取り上げ、それらの劇の終わり方に焦点をあて、そのことを検証し、そのことの意味を再考するなかで、「シェイクスピア悲劇とは何か」を考えてみたい。

## (1)

思考の手掛かりとして、まず、汎ヨーロッパ的視野にたった画期的批評、E・アウエルバッハの『ミメーシス』を紐解いてみよう。彼は、シェイクスピア悲劇の様式混合の要素について、「肉体的生物性という要素、卑しい日常的な対象という要素、身分の高いものと低いものとの混在という要素」から、「表現上の言いまわし」に及び、「人物描写における様式混合」を重要視している。そのなかでも、「悲劇の主人公たちは、王や君主や将軍や貴族、それにローマ史上の大人物たちである。」と身分上の制約はあることを認めつつも、注目されるのは、「多くの悲劇の主

人公が滑稽で現実的な、あるいは苛烈かつグロテスクな要素を取り入れて、様式の統一を破ろうとする傾向をほかならぬ自分自身のうちに蔵しているということもある。」<sup>1</sup>と看破していることである。このことは、シェイクスピアと民衆演劇の伝統を読み解くロベルト・ヴァイマンの主張する「主役人物自身の行為や態度のなかに民衆的要素を同化させるやり方」<sup>2</sup>に継承されているとも言えよう。そして、ヴァイマンは、純粹に文学的伝統ではなく、民衆演劇の伝統に根ざし、更に歩を進めて、高貴なものやグロテスクなものは、アリストテレスの『詩学』が色濃く投影されたエリート文化と古代のサチュロス劇、愚者の祭りを継承する民衆文化は相互に補完されるものとみなし、その相克と相互浸潤のなかにシェイクスピア悲劇を位置づけている。「シェイクスピアのドラマトゥルギーは、王とクラウンの、そして『雑種悲喜劇』のドラマトゥルギーであり、場所を特定化された玉座が、その特定性にもかかわらず、舞台前寄りの場の位置と機能的に関連する演劇であった。」<sup>3</sup>というのである。

しかしながら、これらの論には、階級意識はあってもジェンダー意識は皆無である。男女の性差によって、様式は影響を受けているのであろうか。リンダ・バンバーに『喜劇的女性・悲劇的男性—シェイクスピアにおけるジェンダーとジャンル研究』という著書がある。彼女はまず、次のような観察から出発する。「悲劇と喜劇ではひどく相反している。喜劇ではシェイクスピアはたとえフェミニストではないにしても女性の側に立っているように見える。喜劇では女性はしばしば男性より聡明で自己をよく知り、その世界は良識があり活気があり陽気である。しかしながら、悲劇では、ゴネリル、リーガン、マクベス夫人、ヴォラム

<sup>1</sup> Auerbach(篠田一士他訳) 315.(下巻73.)

<sup>2</sup> Weimann(青山誠子他訳) 238-9. (326.)

<sup>3</sup> Weimann(青山誠子他訳) 244. (332.)

ニアといった悪夢のような女性をシェイクスピアは作り出している。……これらのキャラクターは単にたまたま悪になった女性というよりその悪は女性としての欠陥と分離しがたいものになっている。」<sup>4</sup>そして、登場人物の性格描写から、〈自己〉〈他者〉の権力関係にパラダイムを移動し、女性を社会から周縁化された民衆と並ぶ位置に定位して論を展開する。「日常生活の困難をさえ受け入れる昼間の笑いは、シェイクスピアの喜劇では、大概〈他者〉としての女性に関連している。自己の困難を独特で地を揺るがすような耐えがたいものと感じるのは悲劇の男性の〈自己〉である。喜劇の〈他者〉は自己を平凡ならざるものとみなすことを拒否している。」<sup>5</sup>というわけである。女性は喜劇、男性は悲劇と活躍の領域を分有しているとひとまず、こう言えたとしても、それは何を意味するのだろうか。この答えは、公共の広場に目を据え、民衆のカーニヴァル性祝祭性に注目したミハイール・バフチーンに求められるかもしれない。「民衆の笑いの伝統においては、女性は本質的に物質的、肉体的下層とつながっている。女性はこの下層 — 格下げすると同時に再生させるところの — 化身なのである。」<sup>6</sup>と述べているからである。家父長社会では、エリート文化でも民衆文化でも女性は抑圧されていると言えるが、カーニヴァル的祝祭喜劇の方が、産む母体である女性は声をあげやすいということであろう。そして、それらのシェイクスピア喜劇では、女性は男装して活躍の場を確保するのである。しかしながら、悲劇にも、個々のテキストを曇りない眼でじっと眺めれば、狭められてはいるが、女性の主体的声も聞こえてくるように思える。

更に、バフチーンは、この論を敷衍させて、「グロテスク・リアリズム

---

<sup>4</sup> Bamber(拙訳) 2.

<sup>5</sup> Bamber(拙訳) 40.

<sup>6</sup> Bakhtin(川端香男里訳)240. (210-1.)

ムとは、民衆の笑いの文化に根ざした物質的・肉体的原理に基づき、高貴なものを格下げすると同時に再生させる両面的価値をもったものである。」<sup>7</sup>と説き、「グロテスクなものとは崇高なものとはともにたがいに補完し合うものであり、その統一が(これはシェイクスピアによって完全に達成されたが)純粹なく古典>が達し得なかった真の美を生み出し得るのである。」<sup>8</sup>と結論づけている。そして、力強く次のように宣言している。「最も肝要なことは、シェイクスピア劇に浸みわたっている《この生活の現存する秩序から完全に外に出て行く可能性への信念》であって、これがシェイクスピアの恐れを知らぬ、とことん正気のままの(シニシズムに変わることはない)リアリズムと、絶対的な反ドグマティズムの基になっている。この徹底的な交替と改新のカーニヴァルのパトスは、シェイクスピアの世界感覚の根本となっている。これが彼に現実に目のあたりに起こりつつあった時代の大変化に対して眼を開かせたと同時に、この変化の限界性も理解せしめたのであった。」<sup>9</sup>様式の混合と統一とは、この深い認識に立脚していると考えられる。

## (2)

まず、『リア王』から検討してみよう。

『リア王』はリア王についての悲劇であるが、シェイクスピアの悲劇のなかで、最もアリストテレスの悲劇論を反映した悲劇となっている。アリストテレスは、『詩学』のなかで、「最もすぐれた悲劇を作るためには、その筋は恐怖と憐憫を引き起こすような行為を模倣しなくてはなら

<sup>7</sup> Bakhtin (川端香男里訳) 18. (24.) 参照

<sup>8</sup> Bakhtin (川端香男里訳) 43. (43.)

<sup>9</sup> Bakhtin (川端香男里訳) 275. (240.)

ない。憐憫は不当な不幸に陥った人に対して起こるものであり、恐怖はわれわれと同じような人がそのような目に会うのを見て起こるものである。従って、悲劇の主人公は、判断の過ちから不幸な運命を担う人でなければならないし、非常な名声を享受しているようなたぐいの人でなければならない。また、その悲劇的行為が肉親の間で行なわれなければならない。」<sup>10</sup>と説く。『リア王』はこれらの要件をすべて満たしているように思われる。しかしながら、その一方で、判断の過ちから担わなくてはならない運命があまりに過酷すぎるということから、1681年ネイアム・テイトがハッピー・エンディングの改作を発表すると、19世紀前半まで、この改作が盛んに上演されたし、近年では、ピーター・ブルックを中心として不条理演劇として演出していこうという動きが目立った。『リア王』は、いわば、「危うい悲劇」として、不安定さがつきまどってきたと言える。リアの狂乱と死の光景が、受難の極限の像として完結するかどうかは、リアがコーディリアの死をいかに担うかに掛かっているように思われる。

五幕三場、最終場で、リア王は、縊死した娘コーディリアの遺体を抱いて登場する。四幕五場で、コーラス役を担った紳士が“Thou hast a daughter / Who redeems nature from the general curse / Which twain have brought her to.” (4.5.196-198)<sup>11</sup>と述べているように、主人公リアの受難と救済の文脈において、彼女の身体には、人類の罪を背負って十字架にかかったとされるキリストのイメージが重なり、聖母マリアに抱かれたキリストの像、ピエタの像を連想させる。しかしながら、リアが言葉を吐くと、四幕六場の再会の場面に見られるリアの王としての、父として

<sup>10</sup> Aristotle (笹山隆対訳) 39-47. 参照, 抜き書き.

<sup>11</sup> *King Lear* の引用はThe New Cambridge Editionによる.

の権威を承認し、失われた秩序を回復させようとする慈愛の化身としてのコーデイリアの聖霊のような天上的イメージは後退する。以下に四幕六場と五幕三場の台詞を引用して対比してみよう。(下線は筆者による。)

CORDELIA How does my royal lord? How fares your majesty?

LEAR You do me wrong to take me out o'th'grave.

Thou art a soul in bliss, but I am bound

Upon a wheel of fire, that mine own tears

Do scald like molten lead. (4.6.41-45)

\*

LEAR Howl, howl, howl, howl! O, you are men of stones.

Had I your tongues and eyes, I'd use them so,

That heaven's vault should crack. She's gone for ever.

I know when one is dead and when one lives.

She's dead as earth. (5.3.231-5)

四幕の再会場面の静謐に比し、五幕の怒号は、コーデイリアの無残な死を知り、嘆き悲しむリアの姿である。彼はその辛い現実をなかなか受け入れることができない。観客もまた、エドモンドの唐突な改心が一步遅れたことによって引き起こされた不条理な現実をなかなか受け入れることができない。筋の因果関係から見て、コーデイリアの死はあまりにも偶然性に左右されているように思われるのである。4回“howl”を繰り返すリアの悲痛な叫びは、嵐のなか天の不当をなじり喚くリアが再現されたようである。感情を爆発させたようなリアである。狂気が逆流してきたようである。コーデイリアの遺体は、グロテスクな身体として知覚

され、リアはそれと一体化していく。これに先立ち、リアとコーデイリアはブリテン軍の捕虜となり、牢獄に引っ張られていく。しかし、その時は、コーデイリアさえそばにいれば、この苦境も何でもないと言う。宮廷生活の浮き沈みの様子を、籠の鳥のように眺め、笑って噂話をしようと静かな境地で語っていた。

今際の言葉は次のように発せられる。(下線は筆者による。)

LEAR And my poor fool is hanged. No, no, no life?

Why should a dog, a horse, a rat have life,

And thou no breath at all? Thou'lt come no more,

Never, never, never, never, never.

Pray you, undo this button. Thank you, sir.

Do you see this? Look on her! Look, her lips.

Look there, look there. (5.3.279-285)

OEDによれば、"fool" は、現在使用されていないが、"Used as a term of endearment or pity" という用法が見られる。それと同時に、"One who professionally counterfeits folly for the entertainment of others, a jester, clown" という意味も見られ、この『リア王』という芝居では、リアの苦境に付き従い、三幕六場の "And I'll go to bed at noon." (41) というナンセンスな台詞のあと舞台から姿を消してしまう道化が、ここで、言及されていると言えないだろうか。フォリオ版では大文字ではじまる "Fool" となっている。コーデイリアから道化が連想され、道化も縛り首にされてしまったと言っているのであろうか。ブリテン国の王女でありフランス王妃の最後にしてはあまりに痛ましい死に様から、道化が思い出されたのであろう。それとともに、愚者の祭の系譜をひく「王が道化になってし

まう」逆しまの世界のテーマが反復されているとは言えまいか。コーデイリアの死に伴って連想されるイメージは、道化の他、犬、馬、ねずみといった動物である。人間と動物の間を隔てる明白な境界線さえ取り払ってしまい、生きとし生ける物に平等に死が訪れるといった様相を呈する。三幕四場の王の台詞“Unaccommodated man is no more but such a poor, bare, forked animal / as thou art. Off, off, you lendings! Come, unbutton here.” (95-97) とともに、豪華な王の衣装を借り着として脱ぎ捨てる行為にレスポンスするように、四幕六場の再会の場でコーデイリアに着せられた新しい衣服をも脱ごうとする。四幕五場、野の花を身につけて荒野を彷徨う狂気のリアが、観客には思い出されるのではないだろうか。判断の誤りから、孝行娘を勘当し、宮廷から野へと飛び出し、自然の混沌に巻き込まれていく悲劇的受難のなかで、リア王は極限のなか、狂気に陥るが、それは、「狂気のなかにも正気」“Reason in madness” (4.5.167) の様相をみせ、逆説的に明確な認識を持ち、社会の不正に目を向けることも可能になった王であった。ヴァイマンは「転倒した世界のヴィジョンが社会批判の手段となり、まったく劇的な世界のとらえ方と理解による深いリアリズムを表現する手段ともなったのが『リア王』であって、そこでは祭式行為のナンセンスな遺産は、『狂気のうちにも正気』という新しい約束事によって取って替わられている。」<sup>12</sup> と言う。悲劇の大団円で、観客は狂気のリアの姿に、そのようなイメージを重ねるのではないだろうか。また、“never”を5回繰り返す感情の激しさも内に向かってかみしめているようにも見え、“Pray you,”とか“Thank you, sir.”という語調は静かである。絶対的王権のもとに号令をかけていた古い王ではなく、再び取り戻した最愛の娘を最終的に救えなかった自己の

<sup>12</sup> Weiman(青山誠子他訳)40.(73.)



無力を認識した新しい人間が見られるのではないだろうか。

四つ折り版では、”O, O, O, O.” (Q1, 5.3.306)<sup>13</sup>と記載されているだけであるが、フォリオ版に基づくケンブリッジ版では、それと差し替えられて、最後の2行“Do you see this? Look on her! Look, her lips. / Look there, look there.”が書き加えられている。この加筆によって、ブラッドレーの言うように、<sup>14</sup>リアが「コーディリアが生きている」という確信を得て、恍惚のなかに死んでいくとは思えない。コーディリアの死は痛いほどに確認されている。ただ、最後の瞬間、横たわるコーディリアの遺体から、視線が虚空に移って、そこに、彼女の姿が見えたのではないだろうか。コーディリアは狂人の妄想のなかに蘇ったのであるが、リアは、ある意味で歓喜のなかに愛しい娘のもとに旅立っていったのだと言えよう。それは、悲劇的エクスタシーの瞬間とも言えるものではないだろうか。

もともと、リア王は末の娘を一番可愛がっていた。シェイクスピアの生きた時代の約束事では、財産相続は長男がすべてを受け取り、力を分散することなく、所領を治めていくことになっていた。もし男子がいないう場合は長女がすべてを相続した。しかし、リアは末の娘を愛し、一番良い土地を彼女に譲り、彼女に老後を託すつもりであった。愛情テストは、形のうえでのことでしかなかった。分割の仕方はあらかじめ決められていたのである。ジョナサン・ドリモアは『リア王』はとりわけ権力と財産と相続についての劇である。<sup>15</sup>と言う。彼の考察は正鵠をえて

<sup>13</sup> ここのみ、第一四つ折り版による。

<sup>14</sup> Bradley 268.

<sup>15</sup> Drakakis(拙訳)201. Jonathan Dollimore “King Lear and Essentialist Humanism” reprinted from *Radical Tragedy: Religion, Ideology, and Power in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries* (Brighton: Harvester Press, 1984), pp.189-203.

いるが、それはこの劇を取巻く社会的状況であって、見方を変えれば、親子の絆を巡る情念の悲劇と言えよう。悪魔化され排除された上の二人の娘は愛情に飢えていたとも言える。グロスターの妾腹の息子と通じ合うものがあつたのはそのためではないだろうか。

リア王と三人の娘たちの物語に緊密に織り成されているのは、廷臣グロスターと二人の息子をめぐる脇筋である。シェイクスピア悲劇のなかで複筋が明瞭に構成されているのは『リア王』のみである。グロスター受難の究極の形は、両眼を抉り取られるという行為である。“I stumbled when I saw.” (4.1.19) とは、グロスターの言である。この「目が見えた時は物事がよく見えなかった」というテーマは、ギリシャ悲劇のオイディプス王の行為に呼応している。ただ、『オイディプス王』では、神託による予言を避けるために、またテーバイの国の惨禍を救うため、あらゆる人間的努力がされるが、不幸を回避することができなかった主人公が、自ら自分の両眼をつき刺すことによって、責任を取ると同時に、不当な天に対する抗議を示すことによって、人間の尊厳を表明するものとなっている。グロスターの場合は、リア王を密かに助けようとして蒙るグロテスクな受難の形を取り、リアの受難の雛型となって、視覚的に主筋を補完するものとなっている。また、最後の死の形も、誤認のため、追放してしまった息子エドガーとの再会という場面で、生きる方向性を失っていたグロスターに、盲目の父の目となって、密かにドーヴァーへの道を手引きしていた乞食トムが息子エドガーと真相を打ち明けられて、涙と笑いのうちに事切れるという事態となる。それは、グロスターが、眼力を獲得したことを認識した瞬間とも言えるが、舞台上に演じられるのではなく、エドガーの話のなかで伝えられる。脇筋は、主筋に影のように寄り添い、主筋を照らしている。

リアはエドガーのように、乞食トムに身をやつして、野にしか生きら

れなくなったのではなく、上の二人の娘達から受ける屈辱に甘んじることができなく、自尊心を傷つけられて、自分からすすんで宮廷生活を捨て野に出て行くのだという構造を考えれば、その極限状況を潜り抜けて新しく生まれ変わったリアを、最後の瞬間に定着するには、コーデイリアのグロテスクな死を自己に引き受けることを可能にした様式混合が必要だったのではないだろうか。伝統的なキリスト教の贖罪のイメージを示すとともに、それさえ格下げして、王権の回復、復位という形でなく、愚者に狂人に王冠を与えるというカーニヴァルのヴィジョンと呼応することによって、コーデイリア的価値、慈愛のはるかかなたに、現存する秩序を突き抜けたユートピア的世界を提示させたと言えるのではないだろうか。シェイクスピアは、『リア王』の舞台を、はるか、紀元前の先史時代の異教世界、古代ブリテン国に設定しているのである。

### (3)

それでは『ハムレット』の場合はどうであろうか。

『ハムレット』は『リア王』とちがって終始宮廷生活が基盤になっている。舞台が宮廷を離れるのは、わずか二場である。ハムレットがイギリスに行く途中、フォーティンブラスの軍隊に出会うデンマークの平原の場面、四幕四場と、オフィーリアの埋葬が行われる墓場の場面、五幕一場である。

ハムレットが最後に残す言葉に注目しよう。(下線は筆者による。)

HAMLET

O, I die, Horatio.

The potent poison quite o'ercrows my spirit.

I cannot live to hear the news from England,

But I do prophesy th'election lights  
 On Fortinbras. He has my dying voice.  
 So tell him, with the occurrents, more and less,  
 Which have solicited — the rest is silence. (5.2.305-311)<sup>16</sup>

ハムレットは、ホレイシヨーに後事を託す。デンマーク王にはノルウェー王子フォーティンブラスを推挙し、彼に事の経緯を伝えてほしいと述べる。

それに先立ち、大惨事を前にして驚愕する宮廷人に取り囲まれたハムレットはホレイシヨーに、自分の汚名が残らないように、事の真相を語ってほしいとも言い、自殺を名誉なものと思うローマ人に習って跡を追って死のうとするホレイシヨーを制する。彼はずっとハムレットに付き添ってきたし、劇中劇のときも仕掛けを打ち明け、クローディアスの表情をしかと見届けてほしいと依頼した人物であったが、冷静沈着な古典学者のホレイシヨーには、ハムレットの内面の真実を語ることはできない。彼の要約するハムレットの物語は単なる復讐劇の物語にすぎないからである。新しいデンマークの体制を委ねられたノルウェー王子のフォーティンブラスも、一幕でデンマークに侵攻しようとした王子である。ただ、クローディアスの外交努力によって、あるいは、叔父の説得によって兵を引くも、ポーランドの一部の土地を攻略しようとしていた好戦的王子である。ただ、四幕四場で、父の復讐の遅延を責める形で、ポーランド戦を名誉ある武勲を示すものとして、ハムレットに賞賛させている。それによって、劇の終結部への伏線が敷かれている。しかしながら、これらは、現実との妥協的解決というべきもので、悲劇的終焉と

<sup>16</sup> *Hamlet*については、引用はすべてThe Oxford Editionによる。

は呼べないのではないだろうか。悲劇の終局の瞬間は、最後の言葉“the rest is silence.”ではないであろうか。このことを最終的に明らかにすることがこれからの論述になっていくであろう。

イギリスに護送されるところを、海賊船に助けられて、海から帰還したハムレットは、明確には書かれていないが、王への手紙から推察して、ハムレットといえはお馴染みの黒い衣装を脱いで、船乗りの用いた長い上着を着ていると想像される。二人の道化が墓を掘っているところに、ホレイショーとともに登場。黒は父の死を悼む喪服であると同時に大学の学生というアカデミックな場を表象する色でもあった。<sup>17</sup> 懐疑と逡巡の世界から抜け出したハムレットと道化(墓掘り)との対話に耳を傾けてみよう。

HAMLET            I will speak to this fellow. — Whose grave's this,  
                        sirrah?

FIRST CLOWN Mine, sir.

(*He sings*) O, a pit of clay for to be made  
                        For such a guest is meet.

HAMLET I think it be thine indeed, for thou liest in't.

FIRST CLOWN You lie out on't, sir, and therefore it is not  
                        yours. For my part, I do not lie in't, and yet it is mine.

HAMLET Thou dost lie in't, to be in't and say 'tis thine. 'Tis  
                        for the dead, not for the quick; therefore thou liest.

FIRST CLOWN 'Tis a quick lie, sir, 'twill away again from me  
                        to you.

HAMLET What man doest thou dig it for?

FIRST CLOWN For no man, sir.

---

<sup>17</sup> Everett 18, 30参照.

HAMLET What woman, then?

FIRST CLOWN For none neither.

HAMLET Who is to be buried in't?

FIRST CLOWN One that was a woman, sir; but, rest her soul,  
she's dead. (5.1.111-129)

芝史朗は『道化と国王：シェイクスピアにおける真剣なおどけ演技』において、この場面に言及し、「王子が道化に機知問答のうえで出し抜かれている。」と述べ、王子が狂気の仮面のもとに取り入れていた道化を分離することが、「主人公が父の死に対して復讐するために高貴な王子らしい姿を取り戻すことになり、そうすることによって、悲劇にふさわしいヒーローとして観客の共感を勝ち取ることができるのだ。」と指摘している。更に、「ハムレットは私的な復讐者として名誉を汚さないように注意深く守られている。時代の関節がはずれているとき、自己の命を賭けて世を正すために生まれた者の代表として、観客の意識のなかで正義の復讐者となるべく意図されている。」<sup>18</sup> と論を展開し、「ハムレットがホレイシヨールに見守られながら、天の祝福に包まれるとき、観客はカタルシスを体現できるのだ。」と述べている。

政治的復讐劇の線上で、上記と同じことを、逆の立場で、フランシス・バーカーは『振動する身体：私的ブルジョア主体の誕生』において次のように説明している。

ハムレットがオフィーリアの墓の前にはじめて登場するとき、彼の変貌ははっきりと示される。劇前半のハムレットが用いていた謎め

<sup>18</sup> Shiba(拙訳)218.

いていて横滑りする言語は、いまやむしろ墓掘りの口から発せられているからである。墓掘りとのやりとりで、ハムレットはいまや単純な質問を相手に向け単純な答えを引きだそうとしているだけだ。そしてハムレットはついに死に赴くさいに、自分の死を伝統的なキリスト教の価値観—(中略)—の中に組みこむ。しかし、劇前半のハムレットは、こうした価値観を根底から疑問視していた。テキストは、恣意的で劇場的な策略をもちいることによって、ハムレットによって最初に表象されている《近代》の挑戦を一しばらくの間—無効化している。<sup>19</sup>

両論ともに、一幕から四幕まで、ハムレットのなかに顕著に見られていた道化の要素が、劇の大団円になると、後退していると主張している。しかしながら、分離とか無効化というのではなく、その要素を依然として残しつつ、成熟していくと捉えることはできないのだろうか。復讐劇の伴狂の構造に内在する様式混合は、海からの帰還とオフィーリアの墓場の場面を経ることによって成熟したものになるのではないだろうか。

さて、墓場の場に話を戻すと、2年前のRSCの舞台では、舞台中央近く設けられた大きな墓穴のふちに、Sam Westのハムレットは、道化と並んで腰掛け、自分の分身に話し掛けるように楽しそうに道化の話に受け答えをし、はては、道化の広げる食べ物を共有してつまんだりするのである。墓場は人間の圧倒的な肉体性というものが示されているように思える。『リア王』のところでも言及したが、死は人間を一様に水平化するのではないだろうか。道化は土のなかから頭蓋骨をみつけ、次々と放り投げる。そのひとつは宮廷道化師ヨーリックである。知的なハム

---

<sup>19</sup> Barker(末廣幹訳) 68.

レットはそのしゃれこうべを手にとって、子供時代を思い出し、死についての古典的瞑想にもふける。「メメントモリ、死を忘れるなかれ。」

そこへ、オフィーリアの葬列が入ってくる。ハムレットは、オフィーリアが発狂したことも、その後、小川で溺死したことも知らない。しかし、観客には、四幕の見せ場になっているオフィーリア狂乱の場や、王妃の言葉の操作によって描かれた死の絵画的情景が鮮やかに蘇ってくることであろう。

バーバラ・エヴェレットは『若きハムレット — シェイクスピア悲劇論』において、ハムレットの著しい変化を成長、成熟と読み込んでいる。『ハムレット』は、若者が文化的社会的私的状況のなかで、いかに自己のアイデンティティーを確立しようと努力しているかを示し、成熟することが死であるような悲劇性を経験する劇だというのである。そして、オフィーリアはハムレットの影だと主張して、「オフィーリアはハムレットの影であり、太陽の傍らにある月である。レアティーズは王子のことを<三日月>と呼ぶけれど、彼女の自己表現は、おせっかいな父親と押しの強い兄のもとで<成長>していこうと活発な努力をするが、挫折してしまうことに終始し、彼女は、宮廷内の存在から押し出され、<雑草の冠><意地悪な枝><雑草の花輪><すすり泣く小川><痛みを感じない者>といった言葉のなかで最後を遂げる。」<sup>20</sup>と語っている。この見解に同意するには、多分、ハムレットにとって、ホレイシヨールにも打ち明けなかったのだが、父の死以上に母の早急な再婚問題が大きいことを認めなくてはいけない。父の亡霊に出会うまえの最初の独白は、硬い肉体が溶解してしまうことを望み、“frailty, thy name is woman —” (1.2.146) という悲憤を自己の内部にしまいこむことであった。亡霊の

<sup>20</sup> Everett (拙訳) 31-2.



言葉も、この点に関して、きわめて曖昧だし、母もテキスト内に言葉を余り与えられていないので、ハムレットの内部で想像が広がり、思考が空転していく印象を抱かされるのであるが、居室の場で母と向き合うことで、エディプス的状况を乗り越えていくのだと思われる。墓場の場面では、ガートルードはオフィーリアの墓に花をまき、葬儀の花でなく、ハムレットとの婚礼の花であってほしかったと嘆く。オフィーリアの墓は死の軀を収める所とともに再生のエトスを秘めたものとなる。ハムレットは、オフィーリアの墓穴に飛び込むレアティーズに続いて、自ら、公式名で、デンマーク王を名乗り、皆の前に挑戦的姿をみせ、感情が高まって墓穴に飛び込む。「オフィーリアを愛していた。」と言う。ふたりは取っ組み合いの喧嘩になってしまう。

そして、最終場、今や、ハムレットは、亡き父の亡霊によって託された復讐の使命を自分の問題として反芻して語れるようになっている。関節のはずれた世を正す公的使命も自己の内に内面化されている。若い男性のアイデンティティーの危機は克服されている。

## HAMLET

He that hath killed my king and whored my mother,  
 Popped in between th'election and my hopes,  
 Thrown out his angle for my proper life,  
 And with such cozenage — is't not perfect conscience  
 To quit him with this arm? And is't not to be damned  
 To let this canker of our nature come  
 In further evil? (5.2.65-71)

とすれば、かつての学友ローゼンクランツとギルデンストーンを死に追

いやることになったのも、二人がクローディアスの手先、道具になりさがったためで、一種の逆襲と跡付けることができるであろう。しかしながら、イギリスからその報告がくるまえに行動を起こさねばならぬと思っていた矢先、クローディアスに先手を打たれて、権力の陰謀のもとに敗北してしまう。

ハムレットは復讐する側だけでなく、復讐される側にも立たされていた。壁掛けのうしろに隠れて様子をうかがうポローニアスを王と誤って殺害してしまったからである。王はポローニアスの息子レアティーズをうまく抱き込んで、巧妙に剣術試合をしくみ、ハムレットの命を断とうとする。先どめのしていない剣が用意され、レアティーズは更にその剣先に猛毒を塗ることを思いつく。レアティーズが失敗したときのことを想定して、毒入りの酒盃も準備される。ハムレットは御前試合の申し出を受けたとき胸騒ぎがするが、受けて立つことにする。それを支えているのは、伝統的なキリスト教の精神ではあるが、それとともに、平らな言葉でいえば、「ままよ」というカーニヴァル的自由な精神と通じるものとは言えまいか。ハムレットがホレイシヨーに語った台詞を引用しておこう。

**HAMLET** Not a whit. We defy augury. There's a special providence in the fall of a sparrow. If it be now, 'tis not to come. If it be not to come, it will be now. If it be not now, yet it will come. The readiness is all. Since no man knows aught of what he leaves, what is't to leave betimes? Let be.

(5.2.166-170)

王は二重に三重に組み込まれた複雑な最後を迎える。まず、ハムレットは剣の細工をレアティーズから聞いて、先の尖った、毒まで塗ってあ

る剣を奪い、瀕死の反撃で、クローディアスを刺す。続いて、“Here, thou incestuous, murd’rous, damnèd Dane, / drink off this potion.” (5.2.278-9) と宣告して、王に毒杯を飲ませる。更に”Is thy union here? / Follow my mother.” (5.2.279-80) と畳み掛ける。“union”とは、本来、大きなサイズの立派な本物の真珠を指す。しかし、この場合、それは毒の入っていないまともなワインと区別するために、毒杯に入れた偽の真珠であった。それと同時にこれはガートルードとの結婚の結合を意味するものであった。ハムレットは最後まで言葉遊びを忘れないのである。そして、その様相は亡き父王の復讐のためだけでなく、クローディアスの謀略に倒れた自分自身の死に対してであり、その直前に毒杯を飲んで倒れた母のためでもあった。母の愛を踏みにじり、死さえもたらしたクローディアスを罰するためでもあった。万感の思いを込めて発せられた、今際の言葉“the rest is silence.”は、「あとは沈黙」と「死後の休息」をかけた自由な遊びの精神でくくられている。多様な劇の流れがそこに収斂していくと考えると、ハムレットの内実は、すべてを眺めることを許された観客のみに開かれたものになっていると言えよう。一幕から四幕までの復讐劇の伴狂の構造に内在する様式混合は五幕になって分離されたり、無効にされたりすることなく、成熟していくと言えるのではないだろうか。

これらの劇を検討して、結論として、浮かび上がってくることは、シェイクスピア悲劇において、卑俗なもの、グロテスクなものは、純粹悲劇に混入してきた夾雑物ではなく、なくてはならぬ物ということの確認である。シェイクスピア悲劇は、私たちを、平凡な日常生活から究極的状况へと連れ出しつつ、相対的現実をしっかりと見詰めることを要求する。形而上的哲学は、カーニヴァルの民衆のイメージと緊密に合

成されているのである。

- \* 本稿は日本シェイクスピア協会第42回シェイクスピア学会・セミナー1「(シェイクスピア) 悲劇とは何か」(2003.10.12, 金沢大学)において口頭発表したものを加筆修正したものである。

### 参考文献

Shakespeare, William. *Hamlet*. The Oxford Shakespeare. Ed. G. R. Hibbard. Oxford: Oxford University Press. 1987; 1998.

\_\_\_\_\_. *King Lear*. The New Cambridge Shakespeare. Ed. Jay L. Halio. Cambridge: Cambridge University Press. 1992; 2000.

\_\_\_\_\_. *The First Quarto of King Lear*. Ed. Jay L. Halio. Cambridge: Cambridge University Press. 1994; 1996.

\_\_\_\_\_. *The Norton Facsimile: The First Folio of Shakespeare, Based on Folios in the Folger Shakespeare Library Collection*. Prepared. Charlton Hinman. 2<sup>nd</sup> ed. New York and London: Norton, 1996.

\*

Aristotle. *On the Art of Poetry*. Trans. Ingram Bywater. (笹山隆訳注『詩学』研究社, 1971)

Auerbach, Erich. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Trans. Willard R. Trask. Princeton: Princeton University Press, 1953; 1974. (篠田一士・川村二郎訳『ミメーシス』筑摩書房, 1967; 1971)

Bakhtin, Michail. *Rabelais and His World*. Trans. Helene Iswolsky. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1984. (川端香男里訳『フランソワ・ラブレーの作品と中世・ルネッサンスの民衆文化』せりか書房, 1973)

Bamber, Linda. *Comic Women, Tragic Men: A Study of Gender and Genre in Shakespeare*. Stanford: Stanford University Press, 1982.

Barker, Francis. *The Tremulous Private Body: Essays on Subjection*. 2<sup>nd</sup> ed. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1995. (末廣幹訳『振動する身体：私的

- ブルジョア主体の誕生』ありな書房, 1997)
- Bentley, Eric. *The Life of the Drama*. New York; Applause Theatre Book Publishers, 1991.
- Berry, Philippa. *Shakespeare's Feminine Endings*. London: Routledge, 1999.
- Bradbrook, M.C. The Shakespeare Tapes. Given by Ineko Kondo. Acc No. 9495/66, Girton College. ( Hamlet, 5 tapes, 1982. King Lear, 6 tapes, 1983)
- Bradley, A. C. *Shakespearean Tragedy*. Harmondsworth: Penguin, 1904; 1991.
- Drakakis, John, ed. *Shakespearean Tragedy*. London and New York; Longman, 1992; 1994.
- Everett, Barbara. *Young Hamlet: Essays on Shakespeare's Tragedies*. Oxford: Clarence Press, 1989; 1990.
- Kerrigan, John. *Revenge Tragedy: Aeschylus to Armageddon*. Oxford: Clarence Press, 1996; 2000.
- Shiba, Shiro. *Clowns and Kings: Serious Jocularities in Shakespeare*. Osaka: Osaka Kyoiku Toshu. 2003.
- Snyder, Susan. *The Comic Matrix of Shakespeare's Tragedies*. Princeton: Princeton University Press, 1979.
- Weimann, Robert. *Shakespeare and the Popular Tradition in the Theater: Studies in the Social Dimension of Dramatic Form and Function*. Ed. Robert Schwartz Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1978; 1987. (青山誠子・山田耕士訳『シェイクスピアと民衆演劇の伝統』みすず書房, 1986)
- Welsford, Enid. *The Fool: His Social and Literary History*. London: Faber and Faber, 1335, 1968. (内藤健二訳『道化』晶文社, 1979 ; 1986)
- カイザー・ヴォルフガング, (竹内豊治訳)『グロテスクなもの』東京:法政大学出版局, 1968 ; 1978.
- 加藤行夫『悲劇とは何か』東京:研究社, 2002.
- 笹山隆『ドラマの受容』東京:岩波書店, 2003.
- ノウルズ, ロナルド編, (岩崎宗治・加藤洋介・小西章典訳)『シェイクスピアとカーニヴァル: バフチン以後』東京:法政大学出版局, 2003.
- 本橋哲也『カルチュラル・スタディーズへの招待』東京:大修館書店, 2002.