

『ハムレット』におけるメタドラマ性

高 杉 玲 子

Metadramatic Attention in *Hamlet*

Reiko Takasugi

よく知られていることであるが、『ハムレット』のクライマックスには、劇中劇が仕掛けられている。それは、プロットの展開のなかで、鮮やかな転換点を画し、これ以降ハムレットは亡き父暗殺の確証を得る。しかしながら、シェイクスピアは、劇のなかに劇を含むという構成にもっと大きな意味をもたせているように思える。実際、シェイクスピアはこれに先立ち、都からやってきたという旅回りの役者の一団を導入し、当時のロンドンの演劇事情を挿入、また、ハムレット自らにも、ラテンの詩人、ウェルギリウスの『アエネーイス』の一節、トロイ戦争の最後の場面を朗読させている。更に、稽古をつける演出家よろしく、演劇論を語らせている。つまり、主人公ハムレットは、演じる、演出する主体として表象されていると言えよう。

このことは、劇全体に視点を広げたとき、また違った視点が浮かび上がってくるように思える。父の跡を継いで国王になることもできず、遊学先のウイッテンベルグ大学に戻ることも許されないデンマーク王子は、いわば、監視の状況にあって、とりこまれて身動きできないでいる。自己表現の手段としての独白数の多さは、そのような孤独な状況を反映している。そのなかにあって、ハムレットは、見られていることを意識して、狂気を偽装し、自己を演出することによってのみ、幾ばくかの自由を呼吸しつつ、自己の生き方を摸索しているとも言えないであろうか。

この小論では、皆の視線にさらされている状況、あるいは監視のメカニズムに焦点をあてて、『ハムレット』のメタドラマ的構造を再検討してみたい。

(1) “Th’observed of All Observers”

OPHELIA

O, what a noble mind is here o’erthrown !
The courtier’s, soldier’s, scholar’s, eye, tongue, sword;
Th’expectancy and rose of the fair state,

The glass of fashion and the mould of form,
Th'observed of all observers — quite, quite down! (3.1.151-5)¹

オフィーリアのこの言葉は、ハムレットが、父の死の前には、文武両道に秀でたルネサンスの理想的な宮廷人であったことを示している。ここで、下線部の“Th'observed of all observers”に注目したい。オックスフォード版、ケンブリッジ版、アーデン版どれも、“observe”は、現在使われていない古い意味、OEDの4bに基づいていると注をつけている。つまり、“to show respectful or courteous attention to (a person)”（尊敬の意を示す）という意味である。「あらゆる観察者から、観察されているだけでなく、敬意を表されている人」ということになる。その例として、OEDはシェイクスピアの『ジュリアス・シーザー』四幕三場のブルータスの言葉を挙げている。“Must I observe you? Must I stand and crouch / Under your testy humour?” (*Julius Caesar* 4.2.99-100) においては、前後関係から追従の意味も含まれている。

ケンブリッジ版では、この古い用法を、一幕五場のハムレットの台詞“Yea, from the table of my memory / I'll wipe away all trivial fond records, / All saws of books, all forms, all pressures past, / That youth and observation copied there,” (1.5.98-101) にも適用されるとして“‘observation’ more often than not meant in Shakespeare's time a deferential, even obsequious, attention to one's superiors, and imitation of them or obedience to them.”²と注をつけている。これらから浮かび上がってくるハムレット像は、皆から注目され、尊敬され、持てはやされ、皆の期待を一身に受け、それに答えるべく励んでいた若い姿である。それを今、亡霊の言葉を受けて、意識的に捨てようとしている。

したがって、“Th'observed of all observers”を「あらゆる人の賛美的」とした小田島訳にたいして、「あらゆる人の注目的」とした松岡訳は、ハムレットに注がれる宮廷人の視線をあぶりだして面白い。前後関係で、賛美されているのはわかっているので、あえて、注目されていることを強調したのであろう。松岡には、「視線の政治学」というすぐれた論文がある。

ハムレットの演技の奥には、ここに引いた理由に加えて、もっと強い必然、この劇の構造に深く根ざし、ハムレットが演技をせざるを得ないような根本的必然性がありはしないか。

その必然性とは、ハムレットには観客がいるということである。

ハムレットは見られている。そして、ハムレットは見られていることを知っている。

シェイクスピアのすべての戯曲の中でも、いや、恐らくは古今東西のすべての劇の中でも、ハムレットほど多くの他の登場人物から注目されている主人公はいないのではないだろうか。

¹ テキストからの引用は *Hamlet* については The Oxford Shakespeare, その他のシェイクスピア作品は, *William Shakespeare: The Complete Works* を使用。引用文中の下線はすべて筆者による。

² The New Cambridge Shakespeare 110.

しかも、注目されていることを知っている主人公は——。³

引用部分は、論文の核になっている個所であるが、卓見ではなかろうか。

そして、筆者が強調したいのは、復讐者として佯狂のポーズを取る以前から、更には、開幕冒頭、新王の戴冠式、母の再婚といった賑々しい雰囲気の中かで、敢えて、黒の喪服を着て挑戦的姿勢を鮮明にするずっと以前から、皆から注目され、それを十分知って役割演技をしていた自意識の強い主人公像である。

(2) 監視の網

CLAUDIUS Sweet Gertrude, leave us too;
For we have closely sent for Hamlet hither,
That he, as 'twere by accident, may here
Affront Ophelia.
Her father and myself, lawful espials,
Will so bestow ourselves that, seeing unseen,
We may of their encounter frankly judge,
And gather by him, as he is behaved,
If't be th'affliction of his love or no
That thus he suffers for. (3.1.29-38)

クローディアスは、遠いドイツのウイッテンベルグ大学に留学中だったハムレットを差し置いて、デンマークの新国王に選出されるが、新体制を固めた後、ハムレットの動向はもっとも注視するところである。ハムレットの変貌の真相を定め兼ねるクローディアスのところに持ち込まれたのは、内務大臣ポローニアスによるハムレット失恋説である。上記引用の中、下線部“seeing unseen”(「見られず、見て」)は、クローディアスの監視網の性質をよく言い表している。ただ、彼が積極的に動いたのは、ローゼンクランツ、ギルデンスターンという学友の召喚である。しかし、このことは、ハムレットに簡単に見破られ、二人の背後にクローディアスを意識して、二人を相手にハムレットは演技する。

それに比し、学生時代、ジュリアス・シーザーを演じたこともあるというポローニアスは特異である。娘オフィーリアを囷とした尼寺の場も、母と息子を対峙させる居室の場も、ポローニアスの提案である。前者では、王と自分が、後者では、自分が王の代理として壁掛けの後ろに隠

³ 松岡 232.

れ、様子を窺うのである。クローディアスはポローニ阿斯をうまく利用して彼の提案に乗るのである。

ポローニ阿斯は、クローディアスによる前王暗殺はまるで気付かず、内務大臣でありながら、全く、政治的意図はない。父が息子を心配するように、荒れるハムレットに対するのである。そのスパイ行為は、心配のあまりの越権行為のようである。フランスに遊学中の我が息子にたいしても、召使いを派遣して行状を探らせる。それだけに、居室の場で、綴織の陰に隠れているところを、王と間違えられて刺され、命を失うことになるのは痛ましい。

(3) 亡き父の視線

HAMLET

Angels and ministers of grace defend us!
Be thou a spirit of health or goblin damned,
Bring with thee airs from heaven or blasts from hell,
Be thy intents wicked or charitable,
Thou com'st in such a questionable shape
That I will speak to thee. (1.4.18-23)

シェイクスピアの四大悲劇において、超自然の存在が劇化されているのは、二作品、『マクベス』と『ハムレット』であるが、ここでは、ハムレットの亡き父が亡霊となって登場する。クローディアスによる毒殺を明かし、息子に復讐を命じる。舞台上、姿を見せるのは、一幕一場、四、五場、そして三幕四場である。しかし、全幕、いや少なくとも、四幕までは、「私を忘れるな」(“Remember me.”) という声は響き渡り、ハムレットを呪縛しているといえる。この亡霊、面白いことに、絶対的存在とはいええず、上記引用文に明らかなように、天の聖霊か地獄の悪霊か定かでない、疑わしい怪しい存在として登場するのである。このように、シェイクスピアは、ハムレットの行動を見つめる観客として、天や地獄まで射程に入れることに成功している。

アン・バートンは、この劇には、“Player King” (国王に扮した役者) のイメージを持つ者が五人登場するとして、その筆頭に亡霊を挙げている。⁴ この名称は、もともと、劇中劇の王につけられたものであるが、亡霊のほかに、ガートルードの居室の場で、王に代わって立ち聞きしようとするポローニ阿斯をはじめとして、クローディアスは、ハムレットには、王を演じているにすぎないと写っている。更に、ハムレット自身、イギリスへの船のなかで、親書を書き換えるとき、王を演じているというわけである。この視点からみると、主人公自身演じているだけでなく、そ

⁴ See Barton 142-147.

れを見詰める観客も、それぞれ自己に立ち返った時は、演じていることになる。『お気に召すまま』でジェイクイーズも言うではないか。“All the world's a stage, / And all the men and women merely players.” (*As You Like It* 2.7.139-40) と。これは、西欧に古くからある「世界劇場」の観念で、ラテン語の“Theatrum Mundi”から由来する。この世に束の間の生を授かる人間は、男であれ、女であれ、運命とか神とかいった永遠の絶対的存在によって、それぞれの役割を振付けられ、それを演じている役者で、この世界はその舞台なのだという理念である。

ここで、亡霊の存在について、もう一度考えてみよう。主人公と同じ名前を持つ父の亡霊は、天界の者とも地獄の化身とも分別し兼ねる曖昧な存在として登場する。その命令はハムレットを呪縛するが、絶対命令として働かず、その曖昧さはハムレットを懐疑と逡巡の世界へと迷わせてしまう。二十世紀になって“God”ならぬ“Godot”を登場させたベケットの世界を先取っているとも言えるのではないだろうか。

(4) 母と恋人の眼差し

HAMLET

Seems, madam? Nay, it is, I know not 'seems'.
'Tis not alone my inky cloak, good mother,
Nor customary suits of solemn black,
Nor windy suspiration of forced breath,
No, nor the fruitful river in the eye,
Nor the dejected haviour of the visage,
Together with all forms, moods, shows of grief,
That can denote me truly. These indeed seem,
For they are actions that a man might play;
But I have that within which passeth show—
These but the trappings and the suits of woe. (1.2.76-86)

ハムレットは母の問いに答えて、自分の見せる仕草は内に秘める悲しみのほんの一部、うわべの飾りに過ぎないと述べる。このように外見と真実の落差に捉えられているハムレットは、自分に注がれる女性たちの眼差しに、想像力を掻き立てられ、迷宮にのめり込む。喜劇では、女性たちは、しばしば、男装し、縦横の機知を駆使して能弁である。しかしながら、初期の悲劇『ロミオとジュリエット』は別格として、円熟した悲劇では、女性たちは一様に寡黙である。『ハムレット』では母と恋人、『オセロ』『マクベス』では妻、『リア王』では娘と、関係は色々であるが、女性たちは極端なほど、台詞を与えられていない。これは、どのように解釈したらよいのであろうか。

シェイクスピアはどのような効果を狙ったのであろうか。

「文学のモナリザ」と呼ばれるこの劇において、女性の寡黙さは、とりわけ、謎を誘うのではないだろうか。男性の主人公にとっては、特にそうではなかろうか。父の死後、あまりに早い母の再婚、父の姿をした亡霊が現れて、母を非難、再婚相手の叔父によって毒殺されたが、復讐の対象は叔父のみで、母は良心の呵責に苦しめられるにまかせよと告げて、消えてしまうというのであればなお更である。

(5) “The Rest Is Silence”

HAMLET

Heaven make thee free of it! I follow thee.
I am dead, Horatio. Wretched Queen, adieu!
You that look pale and tremble at this chance,
That are but mutes or audience to this act,
Had I but time—as this fell sergeant Death
Is strict in his arrest—O, I could tell you—
But let it be. Horatio, I am dead;
Thou liv'st; report me and my cause aright
To the unsatisfied. (5.2.285-93)

大団円の惨劇を囲む宮廷人を見て、芝居に登場するだんまり役か、はたまた、観客なのかと言っているハムレットは今わの際にある。アン・バートンは、この瞬間、中世の聖史劇の伝統が蘇り、劇は舞台から観客席へと拡張するのだと指摘している。⁵ シェイクスピアは幼い頃、生誕地ストラットフォードから近いコヴェントリーで、聖史劇を見たかもしれないとされる。もともと民衆教化のために教会が始め、しだいに各都市の職業組合が教会の前や広場などで演じるようになったものであるが、この中世的芝居は消えようとしていた。ここで、この舞台と観客が一体となった空間が生じたことはどういう意味があるのであろうか。

ハムレットは、ホレイショーに、納得のいかない者に復讐劇を演じた経緯を正しく伝えてくれるように、死後汚名が残ることのないようにと託す。しかしながら、世界の混沌のなかで、懷疑と内省を深めた内面世界は、結局のところ、芝居を演じることによってしか伝わらないと言いたいのではなかろうか。「あとは、沈黙」と「死後の休息」を掛けた“The rest is silence.” (5.2.311) は重い。

⁵ See Barton 147

引証資料

- Abel, Lionel. *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. New York: Hill and Wang, 1963. (高橋康成・大橋洋一訳『メタシアター』朝日出版社, 1980)
- Barton (Richter), Anne. *Shakespeare and the Idea of the Play*. Harmondsworth: Penguin, 1962; 1967.
- Bullough, Geoffrey. ed. *The Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*. vol. 7. London: Routledge and Kegan Paul, 1973; 1978.
- Calderwood, James L. *To Be and Not to Be: Negation and Metadrama in Hamlet*. New York: Columbia University Press, 1983.
- Felperin, Howard. *Shakespearean Representation*. New Jersey: Princeton University Press, 1977.
- Shakespeare, William. *The Norton Facsimile: The First Folio of Shakespeare, Based on Folios in the Folger Shakespeare Library Collection*. Prepared. Charlton Hinman. 2nd ed. New York and London: Norton, 1996.
- _____. *William Shakespeare: The Complete Works*. Eds. Stanley Wells and Gary Taylor. Compact ed. Oxford: Oxford University Press, 1988; 1998.
- _____. *The First Quarto of Hamlet*. Ed. Kathleen O. Irace. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- _____. *Hamlet*. The New Penguin Shakespeare. Ed. T. J. B. Spencer. Harmondsworth: Penguin, 1980; 1996.
- _____. _____. The Arden Shakespeare. Ed. Harold Jenkins. London: Methuen, 1982; 1987.
- _____. _____. The New Cambridge Shakespeare. Ed. Philip Edwards. Cambridge: Cambridge University Press, 1985; 2000.
- _____. _____. The Oxford Shakespeare. Ed. G. R. Hibbard. Oxford: Oxford University Press, 1987; 1998.
- _____. _____. The Taishukan Shakespeare. Eds. Yasunari Takahashi and Shoichiro Kawai. Tokyo: Taishukan Publishing Company, 2001.
- 大橋洋一「メタシアターの視点」『英語青年』4月号, 1982.
- 加藤行夫「悲劇とは何か」(1)–(24)『英語青年』4, 1999–3, 2001.
- シェイクスピア, ウィリアム『ハムレット』坪内逍遙訳, 名著普及会, 1909; 1989.
- _____. _____. 福田恒存訳, 新潮文庫, 1967; 1990.
- _____. _____. 小田島雄志訳, 白水Uブックス, 1983; 1990.
- _____. _____. 松岡和子訳, ちくま文庫, 1996.
- _____. _____. 野島秀勝訳, 岩波文庫, 2002.
- 松岡和子『すべての季節のシェイクスピア』筑摩書房, 1993.