
《論 文》

『ハムレット』の亡霊（Ⅱ） ——クローディアスの宮廷——

及 川 英 子

亡霊の出現と亡霊を目撃した者達の不安と恐怖によって一幕一場が劇世界へ過去を呼び出したのに対して、一幕二場はハムレットをアクションの中へ呼び込み、ハムレットに亡霊の言葉を聞かせる準備のための場面であると言えよう。この場面を2つのブロックに分けることができる。第一のブロック（1…128）の果たすべき役割は、劇世界の現在がクローディアスの弁舌によって醸成される過程を描き、クローディアスのレトリックが十分に効果を上げた所で、ハムレットを劇作のアクションへ引き入れることである。第二のブロック（129…257）では、亡霊の出現を知る以前のハムレットの、現実に対する絶望が独白によって吐露され、次に亡霊の出現を告げられたハムレットの姿が描かれる。

劇作家にとって重要なことは、第一に、クローディアスにレトリックの限りを尽くさせ、観客の面前で、クローディアスを取り巻く廷臣等を彼と同一の現状認識へ導かせることであり、第二に、クローディアスが勝利を手にした劇世界の中で、ハムレットが完全に孤立した存在であることを、観客に理解させるだけでなく、舞台のアクションを通して納得させることである。こうしてハムレットは、『ハムレット』のヒーローとなるのである。

本稿では、ハムレットをこの劇作の主役の座に据えるためにシェイクスピアが用いた手法を、私が第一のブロックと名付けた、1行目から128行目までを取り上げて考察する。

一幕二場は、デンマーク宮廷の主要人物が総出演する、いわば、公式の場面である。一幕一場で周辺部に位置する者達の眼を通して知ったデンマークの国情を、観客・読者は、今、国家の核である国王と国家の中心部を形成する廷臣等の眼を通して見ることになる。

きらびやかな衣裳に身を包んだ王と王妃、廷臣等の後に、喪服姿 [nighted colour (68)/inky cloak (76)] のハムレットを配した舞台の構図と色彩は、過去／見えないもの (reality) / 追憶 (remembrance) と現在／見えるもの (appearance) / 忘却 (oblivion), という相反する価値観を視覚化したものと言えよう。敢えて先取りして言ってしまうと、この相反する価値観の闘ぎ合いが、この劇作にプロットを与え、個々の登場人物のアクションを決定するのである。

Nigel Alexander は、クローディアスが冒頭の演説に用いるレトリックを「忘却のレトリック (‘rhetoric of oblivion’)」と名付けて、次のように語っている。

最初の台詞の中でクローディアスは、自分の用いるレトリックをしっかりと印象的に統御していることを示している。クローディアスは次々と印象的な語句を繰り出して正反対の意味を持つ概念を結び付け、論点を秤に掛けて自分が思慮深い行動をとっているのだと、彼の観客を説得するのである。彼がこのように語って聞かせる見解とは裏腹に、強圧的で攻撃的な行動を基盤としているのだという事実を彼のレトリックが、隠蔽するのである。

…

クローディアスは自分の行為を自然に見せることに余念がない。事実、彼の表現にある、こぞって曇らせるデンマークの「眉」は、何処かサチュロスの流し目へ近づく。「くじかれた喜び」に関する美しいフレーズの連続の間に、「かつての兄嫁を妃とし」という、この台詞に含まれる情報の中で最も重大な情報が、修辞上のあやをもう一つ重ねるだけのように、姿を現わすのだ。クローディアスがマキアヴェリ流の方策に従ってこの傑作をデザインしたのは、彼の結婚が「最愛の兄」の「生々しい記憶」を速やかな忘却へ引き渡すように求めているからである。¹⁾

Nigel Alexander の語る通り、クローディアスの絶妙なレトリックの中に、過去は隠蔽され、現在が見えるものとして立ち現われる。劇作家は、一幕一場で亡霊の姿をとって呼び出した過去を、この場面では、クローディアスのレトリックの中に隠蔽することによって忘れ去られるべきものとして描くのである。これは、この場面の65行目になって、やっと台詞を与えられるハムレットと同じレベルへ劇場の観客・読者を導くためのシェイクスピアの手法と考えることができる。ハムレットを除いてクローディアスの舞台上の観客の全てがクローディアスに言いくるめられるこの場面において、一幕一場で禍々しい亡霊の姿を目撃した観客・読者が、クローディアスの弁舌に疑いの眼を、少なくとも、醒めた眼を注ぐことで、亡霊の存在を知る前のハムレットの現実／現在／見せ掛けに対する嫌悪を、観客・読者に共感させる必要があるのだ。

この場面はクローディアスの国王就任演説によって始められる。冒頭の39行からなる、この長台詞は、その内容から二つの部分に分けることができる。16行からなる前半は、先王ハムレットの死、宮廷の構成員等の支持を得て遂行された王位継承と王妃ガートルードとの結婚についての報告であり、後半はノルウェー国との紛争とその解決策である。先王崩御直後²⁾の兄嫁との結婚には、当然、微妙な問題³⁾が含まれていたであろう。この台詞から観客・読者が知り得ることは、突然の先王崩御に伴う難題を手抜かりなく切り抜けていくクローディアスの強かさである。特に、前半の16行に見られる説得力、あるいは、韜晦を見逃すことはできない。

Claudius Though yet of Hamlet our dear brother's death
 The memory be green, and that it us befitted
 To bear our hearts in grief, and our whole kingdom
 To be contracted in one brow of woe,
 Yet so far hath discretion fought with nature
 That we with wisest sorrow think on him,
 Together with remembrance of ourselves.
 Therefore our sometime sister, now our queen,
 Th'imperial jointress to this warlike state,
 Have we, as 'twere with defeated joy,
 With one auspicious and one dropping eye,
 With mirth in funeral and with dirge in marriage,
 In equal scale weighing delight and dole,
 Taken to wife; nor have we herein barred
 Your better wisdoms, which have freely gone
 With this affair along—for all, our thanks.

(1.2.1…16)

最初の7行で、クローディアスは、現在における己の立場を明らかにする。先王に対する哀悼を表す言葉を譲歩の節の中に閉じ込めることによって、彼は先王の記憶を忘却の中に封じ込めてるのだ。次に、主節を形成する最初の行で、彼は、'discretion'（分別）を持ち出し、これを'nature'（自然の情）と争わせる。その結果、「悲しみ（'sorrow'）」には「節度（'wisest'）」が付加され、彼は「己自身（の務め）を思い出す（'remembrance of ourselves'）」のである。先王ハムレットへの贅辞と追憶によって始まったように見えた、この7行の台詞の結論は、「己自身を忘れない（'remembrance of ourselves'）」と言うことなのだ。これが、クローディアスの行動の拠り所であり、行動原理である。彼がこの原理から外れることはない。例えば、三幕三場の「祈りの場」において、己の罪の深さを十分に自覚し、真の懺悔が兄殺しによって獲得した '*My crown, mine own ambition, and my queen*'（3.3.55イタリックは筆者）を手放すことを意味するのだと承知しながら、これらを所有し続けるために、彼はもう一つの殺人を実行しようと企てるのである。'remembrance of ourselves'の行動原理は、'*My crown, mine own ambition, and my queen*'と繰り返される「自分の（'my'）」に響いているように思われる。

一幕二場で、クローディアスが自分の行動を自然に見せるために用いるレトリックは絶妙である。そして、彼のレトリックは、彼がハムレットに立ち向かうまでは、完全な勝利を収めるのである。彼のレトリックの見事さは、'we' 'our' 'ourselves'を、royal pluralから彼の観客を含めた一

人称複数へと、その意味を変化させていくテクニクの中にも見ることができる。一行目の ‘our dear brother’s death’ の ‘our’ が明らかに royal plural であるのに対して、三行目の ‘our hearts’ ‘our whole kingdom’ の ‘our’ には彼の観客が含まれる。そして、6行目の ‘we’ では、5行目の ‘Yet so far hath discretion fought with nature’ の中に ‘discretion’ ‘nature’ という抽象名詞を忍び込ませ一般論を持ち出すことによって、一人称複数の意味に重心が掛かる。少なくとも彼の観客には自分達も含めた「われわれ」と聞こえる筈で、聞き手の自尊心をくすぐることになろう。だが、この ‘we’ は royal plural の機能も失ってはいない。‘remembrance of ourselves’ において「忘れてはならないもの／こと」は、クローディアスの観客一人一人、現在宮廷を構成している「われわれ自身」「われわれが今なすべきこと」であるという意味の中に、当然、現在の王、「クローディアス自身」、「クローディアスのなすべきこと」が含まれるのだ。クローディアスが彼の観客に求めることは、過去の王ハムレットの記憶を忘却の中へ封じ込め、現在の王へ眼を向けることである。

クローディアスは舞台上の観客の心を掌握した後で、次の段階へ入っていく。8行目から14行目までの台詞は、‘Therefore our sometime sister, now our queen, /Th’imperial jointress to this warlike state, /Have we...(10) ‘Taken to wife,’ (14) の構文に支えられている。‘Taken’ の目的語に当たる ‘our sometime sister,’ には同格の語句が二重に与えられて、クローディアスにとって死命を制するほど重要な意味を持つ筈の、ガートルードの身分の変遷が ‘sister’ ‘queen’ ‘Th’imperial jointress’ と、何食わぬ風を装って手短かに伝えられる。最後の ‘Th’imperial jointress to this warlike state’ は、現在の女王という彼女の地位を当然の事実として付加するものである。‘sometime’ (嘗ての／過去) と ‘now’ (今の／現在) とが対照されるが、クローディアスはここでも過去を蔑ろにしてはいないという態度を保ちながら、彼の聞き手達が現状に疑いを差し挟む暇を与えないのである。

8行目、冒頭の ‘Therefore’ は「己を思い出した ‘remembrance of ourselves’」結果の意味であり、聞き手は、当然、その結論を期待している。しかし、彼は、この文を完成させる ‘Taken of wife’ の前に4行の間合いを置く。ここでクローディアスは、用心深く「喜び ‘delight’」と「悲しみ ‘dole’」を秤に掛けて同じ重さだと言いながら、‘defeated joy’ ‘one auspicious and one dropping eye’ ‘mirth in funeral and dirge in marriage’ と全く正反対の概念を結び付けて見せる。葬儀の悲しみは歓喜によって、婚儀の喜びは挽歌によって彩られる。だが、この4行は仮定法の構文の中に囲い込まれているから、クローディアスは余裕をもって、このレトリックを楽しんでいるように見える。少なくとも絶対の自信をもって、この言葉のあやの中に ‘Taken to wife’ を忍び込ませたのだ。舞台上の観客がガートルードとの結婚に何の不審も抱かず、彼の王位継承を当然の事実として受け入れるように、彼は言葉を駆使するのである。

そして、‘nor have we herein barred /Your better wisdoms, which have freely gone /With this affair along—for all, our thanks.’ と、最後の駄目押しをする。ここでは、‘your’ という二

人称複数を用いて、‘we’ ‘our’ という一人称複数に royal plural の意味を判然とさせることによって、自分と彼の観客達とを峻別する。彼等の「よりよき知恵 ‘better wisdoms’」が「この件 ‘this affair’」に関して「自ら進んで ‘freely’」賛同したのであり、自分は彼等の ‘better wisdoms’ を拒まなかったのだ、とクロードィアスは釘を刺す。彼は見事なレトリックだけを頼りに、微妙な問題を含む兄嫁との結婚を廷臣等に認めさせるだけではなく、この結婚に関わる責任の大半を彼等に転化するのである。

この場の冒頭の演説の締め括りにクロードィアスが話題とするのは、ノルウェーとの紛争に関する現状分析とその解決策である。レトリックは曖昧さの影を潜め、自信に満ちたものとなる。フォーティンブラスの動きに関する情報 (‘He hath not failed to pester us with message/Importing the surrender of those lands/Lost by his father, with all bands of law,/To our most valiant brother.’ (22…25)) は、一幕一場でホレーシオが語ったものと同じ内容である。これを疑う者は、舞台上にも、劇場の客席にも、書齋の中にもいない。クロードィアスは事実を語っているのである。更にクロードィアスは、‘uncle of young Fortinbras,/Who, impotent and bed-ridden, scarcely hears/ Of this his nephew’s purpose, to suppress/ His further gait herein, in that the levies,/ The lists, and full proportions, are all made/ Out of his subject,’ (28…33) と、ノルウェーの国内事情にも精通していることを示し、間髪を入れず、親書を携えた使者をノルウェー王の許へ送る。この親書が効を奏したことは、二幕二場で戻ってくる使者の報告によって証明される。フォーティンブラスの行動が、「武勇に優れた兄 ‘our most valiant brother’」との一騎打ちで、「条約によって、父の失った土地 ‘those lands/Lost by his father, with all bands of law’」を返還するように求めるものであれば、「武勇に優れた兄 ‘our most valiant brother’」という過去の記憶を呼び戻すものである。これを早急に解決することは、国益を守るという為政者の仕事であると同時に、過去の記憶を消すというクロードィアスにとって重大な意味を持つ仕事でもある。彼はこの仕事を、自信を持って、てきぱきと、片付ける。Nigel Alexander は、「彼(クロードィアス)の行く手には二つの障害物が存在する。若いフォーティンブラスは、王国を脅かし、ハムレット王の英雄的一騎打ちを宮廷と観客に思い出させる人物であり続ける。彼は、迅速に、効果的に、この件を片付けると、後顧の憂いなく、レトリックの限りを尽くしてハムレットへ向かうのである。」⁴⁾と語っている。そうであれば、この劇作のテーマは一幕一場でホレーシオ等を恐れさせたノルウェーからの脅威ではなくて他にあるのだ、と劇作家は告げているのだ。クロードィアスの手腕が冴えれば冴えるほど、観客・読者はクロードィアスの置かれた皮肉な状況を見ることになる。クロードィアスが、フォーティンブラスの「勝利の夢 ‘this dream of his advantage’(21)」の中へ閉じ込めて置いた、「わが国の関節がはずれ、支柱が崩れた ‘Our state to be disjoint and our frame’(20)」というイメージを、亡霊がクロードィアスの犯罪を暴露した後のハムレットの台詞、「この世の関節がはずれた ‘The time is out of joint’ (1.5.189)」に呼応させることによって、クロードィアスをドラマティック・イロニー

の中へ追い込むことを、シェイクスピアは意図していたのだ、と考えることができよう。

ハムレットへ向かう前に、クローディアスは、冒頭（1…16）のレトリックによって手に入れた華々しい果実を、もう一つ梔子取って見せる。フランスへ戻りたいというレアティーズの願いを鷹揚に適えてやることである。

Claudius And now Laertes, what's the news with you?
 You told us of some suit, what is't Laertes?
 You cannot speck of reason to the Dane
 And lose your voice. What wouldst thou beg Laertes,
 That shall not be my offer, not thy asking?
 The hand more instrumental to the mouth,
 Than is the throne of Denmark to thy father.
 What wouldst thou have Laertes?

(1.2.42…50)

ノルウェー王へ送った使者に対しては、『Giving to you no further personal power/To business with the king, more than the scope/Of these dilated articles allow' (36…38) と厳しい条件を与えることで、国王の権威を示威したクローディアスは、レアティーズには、その名で四度も呼び掛けて、親密さを誇示し、『You cannot speak of reason to the Dane/ And lose your voice. What wouldst thou beg Laertes./ That shall not be my offer, not thy asking?』と無条件の寛大さを示すのである。『Take thy fair hour Laertes, time be thine,/ And thy best graces spend it at thy will.』(1.2.62…63) と、クローディアスの寛大さには際限がない。ここでのクローディアスの仕事は、宮廷を代表するポローニアスとの信頼関係⁵⁾と臣下への寛大さを誇示することによって、「自ら進んで『freely』クローディアスを王にすることに賛同した(と、クローディアスが説得した)、舞台上の観客が自分達の判断に心から満足できるような証拠を与えることである。

十分な準備が整ったところで、クローディアスはハムレットの懐柔に取り掛かる。65行からなるこのブロックの後半(1.2.64…128)で、ハムレットとガートルードに与えられている台詞が合わせて15行であるのに対して、クローディアスには40行分の台詞がある。ドラマの構造上、クローディアスは、相変らず、この場を牛耳る地位を与えられていることが分かる。だが、前半のクローディアスが廷臣等に過去を捨てさせ現在へ眼をむけさせる、彼本来の目的に成功するのに比べて、後半では、ハムレットを宮廷に留めるといふ、いわば、物理的目的を果たすだけで、ハムレットを懐柔する仕事には失敗する。クローディアスの失敗は劇作家の勝利である。劇作家

は、舞台上の全ての人間から孤立し、クローディアスを凌駕する存在としてのハムレットを、アクションを通して、劇作の中へ引き込まなければならない。シェイクスピアは、John Hollowayの言う「潜在的コーラス」役⁶⁾として、クローディアスを機能させるのである。この劇作の「大者同士 ‘mighty oppsites’ (5.2.60)」の最初の対決は、次のとおりである。

Claudius ...

 But now my cousin Hamlet, and my son...

Hamlet (Aside)⁷⁾ A little more than kin, and less than kind.

Claudius How is it that the clouds still hang on you?

Hamlet Not so my lord, I am too much i'th' sun.

(1.2.64-67)

クローディアスは、レアテーズへ見せた物分りのよい父親の顔をハムレットへ向ける。だが、ハムレットは、この親しみを込めた呼び掛けを無視する、あるいは、傍白によって答えると言えるかもしれない。王としての権威、政治家としての手腕、廷臣らへの寛容を、ぬかりなく示し、舞台の上の観客達の心を掌握したクローディアスも、ハムレットからは徹頭徹尾無視されるか、辛辣な皮肉を浴びせられることになる。ハムレットのクローディアスに対するこの態度は終始変わることはない。

ガートルードが対話の中へ入ってくる。「喪服を脱ぎ捨て ‘cast thy nighted colour off’ (68)」、
「土に還った父親を追い求めるな ‘Do not forever with thy veiled lids / Seek for thy noble father in the dust’ (70…71)」というガートルードのレトリックは、単純で直接的である。彼女にはクローディアスの老獪さは与えられていない。僅かに、ハムレットの敵意を本能的に感じて、その不安が、‘veiled’⁸⁾という表現の中に漏れ出しているのかもしれない。彼女は、新しい夫と息子の仲を気遣いながら、‘Thou know’st ’tis common, all that lives must die, / Passing through nature to eternity. (72…73)’と、一般論を持ち出して、死者／先王ハムレット（過去）を捨て、デンマーク王／クローディアス（現在）へ眼を向けるように、息子を説得しようと試みる。語られるテーマはクローディアスのものの繰り返しである。彼女の息子を諫める台詞の中には、ハムレットの言葉と態度に対する廷臣等の非難の眼差しも含まれているかもしれない。だが、この一般論は彼女には不似合いな借り物の臭いがする。事実、これは、クローディアスに引き継がれて、彼の ‘death of fathers’ (104) に関する長々しい論述の序論ともなる。二人は、恰も一つの台詞を分け合っているように聞こえる。劇作家はこの言語形式⁹⁾によって二人が一体であることを明示しているのだ。

‘Ay madam, it is common.’ (74) と、ハムレットはガートルードの一般論への同意を示す。彼女は畳みかけるように、‘If it be, / Why seems it so particular with thee?’ (74…75) と息子

を問い詰める。ガートルードは、夫・父親の死という個別の死を一般論の中へ閉じ込め、父親の死という個別の死に対するハムレットの悲しみを‘seems’という言葉で捉えるのだ。ハムレットは彼女の論理で説得できるような相手ではない。ハムレットの反論は次の通りである。

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,
 Together with all forms, moods, shapes 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 passes show—
 These but the trappings and the suits of woe.

(1.2.76…86)

ハムレットは‘seems’という言葉に驚嘆する。‘Seems madam? Nay it is, I know not seems.’という最初の一行で、彼は、現在／見えるもの (appearance) / 忘却 (oblivion) を断固として拒否し、‘I have that within which passes show—’と、自分は見せ掛けを超えたものを持っているのだと宣言する。これは、クローディアスがレトリックの限りを尽くして獲得した、現在／見えるもの (appearance) / 忘却 (oblivion) の世界への挑戦であり、Nigel Alexanderが‘the doctrine of remembrance’¹⁰⁾と名付けた、過去／見えないもの (reality) / 追憶 (remembrance) の台頭と言える。‘seems’は、また、‘they are actions that a man might play’の一行を引き出す。ハムレットにとって、悲しみの、あらゆる姿、形、表情は、人間が演じる演技なのだ。ハムレットもまた、見える世界に生きている者なのだから、悲しみを演じる以外に悲しみを表すことはできない。これは、生き残った者の悲しみの深さとこれを伝達できないもどかしさを実感させる言葉のように私には思われる。ハムレットは真実の思いを語っているのだ。

一方、ハムレットの持ち出した演劇のメタファーは、クローディアスのレトリックを異化し、無に近付ける力がある。ここで、劇作家は、ハムレットの台詞に耳を傾ける観客を、三つのレベルに置く。過去の事実 (先王殺害の下手人なのだから当然) を熟知しているが亡霊の出現を知らないクローディアス、クローディアスの犯罪を未だ知らされていないが、一幕一場で亡霊の出現を目撃した劇場の観客、そして、そのどちらの事実からも目隠しされている舞台の上の観客である。ハムレットの言葉の威力を最も強く感じ取ったのはクローディアスであろう。クローディアスも、また、見せ掛けを超えたものを持ち、演じていることを自覚している人間だからであ

る。

クローディアスは、先のも述べた通り、‘death of fathers’ (104) に関する長々しい陳腐な一般論を繰り広げる。舞台上の観客はクローディアスのハムレットに対する労りと愛情とを額面通りに受け取ったであろう。義理の息子への愛情の証しとして、クローディアスは、‘You are the most the immediate to our throne’ (109) と、ハムレットの王位継承権を宣言するのだ。だが、劇場の観客・読者に与えられた地平に立てば、亡霊の影に覆われた劇世界がクローディアスの作り出したデンマークを許容する筈のないことが分かるのである。そして、31行にも及ぶこの長台詞 (87…117) の用件が、結局、ハムレットを宮廷内に留めて置くことであったと分かったとき、優しい父親の顔の下に隠された、クローディアスのハムレットに対する威嚇と敵意とを知ることになるかもしれない。

クローディアスは次の台詞で締め括る。

For your intent

In going back to school in Wittenberg,

It is most retrograde to our desire,

And we beseech you bend you to remain

Here in the cheer and comfort of our eye,

Our chiefest courtier, cousin, and our son.

(112-117)

M. M. Mahood は、シェイクスピアはこの 6行の中に脅迫的な両義的意味を潜ませたのだと述べて、次のように詳述している。

「できることならここにとどまり (‘we beseech you bend you to remain’)」というフレーズは、「おまえがここに留まってくれる気持になってくれるように願う (‘we beg you to be so inclined as to stay’)」とも「わしの願いは、いや、わしは嫌でもおまえをここに留めておくぞ (‘we beg you, nay, we *compel* you to stay’)」とも解釈することができる。‘retrograde’ あるいは ‘retrograde’ という語は、「惑星が通常とは反対の方向にの運行すること ‘contrary to the usual motion of planets’」を意味する天文学の用語であり、‘bend’ もまたミルトンの「惑星達の貴重な霊液を一方向へ振り曲げながら (‘Bending one way their precious influence’)」という詩行の中にあるように、天文学上の意味を持つ。その前のハムレットの地口とともに考えるならば、これらの天文学の用語は、「太陽 ‘sun’」と同時に息子 (son) を連想させることになる。(Henry IV の例にあるように) エリザベス朝の人々が本能的に王と太陽とを結び付けて考えていたことを思い出せば、クローディアスは実際には、「おまえは正統の世継ぎとして王位

請求に動き回ることができるかとも考えられるかもしれないが、実際の支配者は、わが威勢によって行動と全てを支配する自由を手中に収めている、このわしなのだ。わしは、おまえの首根っこを押さえておくことに決めたのだぞーおまえは太陽から離れられぬ地球のようなものなのだ」と語っていることが分かる。¹¹⁾

M. M. Mahood の言う通り、クローディアスは、ハムレットの不満の原因を自分が直系の王位継承者を押し退けた事ではないか、という不安を露呈しているのかもしれない。だが、この直後のハムレットの独白から、ハムレットの不満の原因が直系の王位継承者から押し退けられたことではないと分かるのであるし、クローディアスが不安を感じて脅迫的含意を潜ませているとしても、クローディアスがハムレットを脅迫してまで宮廷に留めて置かなければならない理由は語られていない。少なくとも、劇作の内部に明示されてはいないのだから、この台詞は、作劇上の別の働きが託されているのだと考えることができる。潜在的コーラス役としてのクローディアスの仕事である。母親の取りなしで、やっと口を開くハムレットの、‘I shall in my best obey you madam.’ (120) という返答を手に入れると、‘Why, ‘tis a loving and a fair reply./ Be as ourself in Denmark. Madam, come.’ (121…122) と、長居は無用とばかり引き上げて行くクローディアスには、初仕事をやり遂げて、難物の義理の息子も、兎も角、命令に従わせた国王の顔とともに、劇作家の意を体して十分に役割を果たした役者の顔が覗いてはいないだろうか。

ハムレットだけを舞台に残して、全員が退場する。観客・読者は、ハムレットの最初の独白を聞くことによって、ハムレットその人と向き合うことになるだけでなく、彼の心の中を覗き込むことになる。第二のブロックについては、稿を改めて考察したい。

注

テキストは *Hamlet, Prince of Denmark*, Edited by Philip Edwards, Cambridge University Press (1985) を使用。

1) Nigel Alexander, *Poison, Play, And Duel*, University of Nebraska press, 1971, p.52.

2) ハムレットは第一独白の中で、二人の結婚の慌ただしさを強調し、‘But two months dead…nay not so much, not two…’ (1.2.138), ‘within a month’ (1.2.145) ‘A little month’ (1.2.147) と三度も繰り返している。

3) ハムレットはこの結婚を ‘Oh most wicked speed, to post/ With such dexterity to incestuous sheets.’ (1.2.156…7イタリックは筆者) と言って、近親相姦だと断じている。‘incestuous’ に関する *Hamlet, Prince of Denmark*, Edited by Philip Edwards, Cambridge University Press (1985) の注は次の通りである。

incestuous Marriage to a brother’s wife was explicitly forbidden by the Church. See the ‘Table of Kindred and Affinity’ in the Book of Common Prayer. Henry VIII had been given special dispensation by the Pope to marry his brother’s widow, Catherine of Aragon. His later inability to obtain from the Pope a dissolution of his marriage precipitated the English Reformation and the succession of Queen Elizabeth.

W. F. Trench thought that Shakespeare and the audience of *Hamlet* would share the national view that such marriage was sinful.

劇作『ハムレット』の創作年代が、1601年から1603年までの間*であれば、エリザベス女王の最晩年に当たる

わけで、筆禍の記録のないシェイクスピアに、兄の未亡人との結婚を近親相姦と言い切ることでできる風潮が劇場を支配していたのであろうか、それとも、これはシェイクスピアと彼の劇団にとって一種の冒険であったのだろうか？どちらにせよ、この問題はこの劇作の出発点となる重要な問題である。

* Any dating of *Hamlet* must be tentative. It is later than mid 1599, the date of *Julius Caesar*, and earlier than July 1602, when it was registered for publication. The strongest internal evidence is the allusion in 2.2. to the war of the theatres. This suggests a possible date of mid 1601 for the completion of the play. [*Hamlet, Prince of Denmark*, Edited by Philip Edwards, Cambridge University Press (1985), pp.7-8]

Entered on S.R. July 26, 1602; "bad" Quarto published 1603; "good" quarto published 1604. A play on Hamlet story existed at least as early as 1589, probably by Thomas Kyd. Topical references in the play to the players' "inhibition," which has arisen out of the "late innovation" (II.ii. 332-33), and to the "aery of children, little eyases" (II, ii. 339), have been used in dating.

The two incidental allusions to Julius Caesar link closely with *Julius Caesar* (1599) and suggest that the material was still fresh in Shakespeare's mind when he turned to *Hamlet*. Gabriel Harvey's well-known reference to Shakespeare's *Hamlet*, which is usually dated before the execution of Essex (February 25, 1601), is perhaps more safely dated as not later than July 21, 1603.

[*The Riverside Shakespeare*, Edited by G. Blakemore Evans, Houghton Mifflin Company (1974), p.53]

4) Nigel Alexander, *Ibid.*, p.51

5) クローディアスが廷臣等の心を完全に掌握したことは、自惚れと表裏一体のポローニアスの忠誠心*に見ることができよう。また、クローディアスのレトリックの強かさは、復讐を誓って帰国したレアティーズを説得する場面*にも見ることができよう。レアティーズは王の説得を受け入れるばかりか、父の仇・ハムレットを殺すために、剣に毒を塗ることを「自ら進んで」申し出るのである。

* 例えば、二幕二場で、ハムレットの狂気の原因をオフィーリアへの失恋であると確信して、王への御注進に及ぶ、ポローニアスの姿がある。この時の 'I hold my duty, as I hold my soul, Both to my God and to my gracious king' (2.2.44-45) と、表明する国王への忠誠心は、掛け値なしに受け取ることができよう。この有能な政治屋は、自分こそデンマークの宮廷／『ハムレット』の世界を熟知し、国王さえも説き伏せことができると確信しているようだ。三幕一場、尼寺の場の後、 'Love? His affections do not that way tend; / ... There's something in his soul / O'er which his melancholy sits on brood, / ... he shall with speed to England' (3.1.156...164) と、ハムレットの伴狂の原因が決して失恋ではないと確信してハムレットの始末をクローディアスが決意した後も、ポローニアスは 'But yet do I believe / The origin and commencement of his grief / Sprung from neglected love... / ... Let his queen mother all alone entreat his grief... / And I'll be placed, so please you, in the ear / Of all their conference... (3.1.171...179) と信念を変えることができない。彼は自分の知識と能力に絶対の自信を持っているのである。結局、ポローニアスはこの自信の故に生命を落とすことになる。彼の過剰な自信は、クローディアスを王とする新体制の成立に自分こそ力を貸したのだという誤解と、これを維持するために自分の知識と能力が不可欠なのだという思い込みによって、支えられているのだ。だが、この体制は一幕二場のクローディアスのレトリックが作り出したのであり、更に遡れば、クローディアスの先王殺害に端を発すると言える。ここで私が言いたいことは、劇作家が一幕二場冒頭のクローディアスのレトリックに与えた役割の大きさである。

* 四幕五、六、七場で、父親の死に不審を抱き、クローディアスを仇と狙って暴徒とともに場面へ乱入したレアティーズの怒りを鎮め、彼を説得する時にも、クローディアスのレトリックは健在である。気の狂れたオフィーリアの哀れな姿、ハムレットの思い掛けない帰国、そして、何よりもポローニアスの殺害者がハムレットであるという事実を味方につけて、クローディアスは、自家薬籠中のレトリックを楽しんでいるようにさえ見える。怒りで眼の眩んだ、この直情的な青年から、 'To cut his throat i'th'church.' (4.7.125) 'I will do't. / And for that purpose I'll anoint my sword.' (4.7.38...39) という言葉を引き出すことなど、クローディアスにとっては朝飯前の仕事である。

- 6) John Holloway, *The Story of the Night*, pp.23-24, Routledge and Kegan Paul Ltd., 1961

「シェイクスピアにおいてコーラスが存在しないところでは、登場人物等は、性格を逸脱することなく（時には逸脱する場合さえあるが）必要に応じて一種の潜在的なコーラスとして話し続けるのである。彼等の言葉が観客に状況を明らかにする。」

- 7) *Hamlet*, ed. Horace Howard Furness, P.33, vol. 1, 1918, (The Variorum Shakespeare)

このト書きはQ 2にもFにもない。これに関する Furness の記述は次の通りである。

[Aside] The propriety of this 'aside,' which was first marked by Warburton, and has been adopted by every succeeding editor, is denied by MOLTKE for the following reasons: There is no other instance in Shakespeare's plays where the hero is first introduced with such a very brief soliloquy; secondly, no one play upon words when speaking to one's self; thirdly, Sh. invariably strikes the keynote of his dramas at the very outset. In this instance, after having in the first scene made us take sides with Hamlet against the King, and after having still further fostered this feeling of sympathy for the one and dislike for the other by the King's hypocritical speech from the throne, it is of the utmost importance that this opposition between the two should be emphasized, and that Hamlet himself should be shown, not only as perfectly aware of it himself, but as equally determined that the King himself should be aware of it. All these objections fail if the speech be spoken aside.

- 8) M. M. Mahood, *Shakespeare's Wordplay*, Methuen, 1979, p.114.

M. M. Mahood は、女王が（王と息子の）険悪な最初のやりとりの中に二人の敵意を嗅ぎ取ったのだと語って、'vailed' について次のように述べている。

「ここで用いられる 'vailed' は（旗を「下ろす」に用いられるときのように）「（目を）伏せる」という意味だけではなく、戦闘の準備に面頬を下ろすという意味を持つ 'avaled' (to lower the visor of a helmet, to uncover, to take off, to doff, hat, cap, etc. - OED) も意味している。」

- 9) 佐々木健一, 『せりふの構造』, 筑摩書房, 1982, pp. 95-104.

「デュオが愛のデュオである場合には、一つの言葉を二人で分かち合うというその言語形式が直ちに二人の心のあり方を意味することになる。...この言葉において大切なのは、かかる形であって、語られる情報の内容ではない。...デュオが表現している心的状態は、一つの利害もしくは関心を共有しあう二人の人物の相互関係である...」

二人で一つの言葉を分かち合う「デュオ」の一変形であるかもしれない。シェイクスピアは、王と女王が「利害もしくは関心を共有しあうこと」をこの言語形式の中に埋め込んだのだ、と私には思われる。ハムレットと劇場の観客は「二人が一体であること」を強く印象付けられるからである。この印象は、ハムレットにとっては二人（特に母親）に対して見せる言動の出発点となり、観客にとってはハムレットと母親との関係を見る鍵となる。

ハムレットについて言えば、例えば、'Father and mother is man and wife, man and wife is one flesh, and so, my mother.' (4.3.48-49), 'Drink off this potion. Is thy union here?' (5.2.305) に見られるように、「二人を一体である」とする、ハムレットの二人に対する見方は終始変わらない。

- 10) Nigel Alexander, *Ibid.*, p.51.

- 11) M. M. Mahood, *Ibid.*, p.155.

(おいかわ えいこ 本学人文学部教授 英文学専攻)