

Hamletにおける“Reality Reminder”としての劇中劇

—A Midsummer Night's Dream との対比において—

土 肥 直 記

劇の中で別の劇を上演するという趣向がある。いわゆる、劇中劇である。Shakespeare 劇の中にも、この趣向を用いたものがあるが、まず思い浮かぶのは、A Midsummer Night's Dream (以下、M.N.D. と略す) の中でアテネの職人たちが演じる「ピラマスとシスビー劇」、Hamlet の中で演じられる「ゴンザーゴ殺し劇」である。劇中劇とは何か、という定義自体は目的ではない！ 劇の中で劇をやるということについての考察を通して、Shakespeare が抱いていたと思われる「劇」というものについての一端がうかがわれるのではないか。両作品とも劇中劇の題材として悲劇をあつかいながら、M.N.D. においてはそれを喜劇に、Hamlet においては文字通りに悲劇に仕立て上げている。この違いはどこから生じているのか。劇中劇の上演の仕方、及び、舞台上の観客の視点という観点から、M.N.D. と対比させながら、Hamlet の劇中劇がもつ意味と機能について考察してみたい。

*

*

*

M.N.D. の登場人物は、互いに独立した三つの集団から成る。すなわち、アテネの貴族、職人、妖精の集団である。冒頭示されるのは貴族の世界。Theseus と Hippolyta の婚礼が四日後に迫っているところへ、Egeus が、娘 Hermia の結婚をめぐって訴えにくる。父の反対をおして互いに愛しあう Hermia と Lysander、そこへ加わる Demetrius と Helena —— 恋愛と結婚をめぐっての、父と娘の、さらには恋人同志の対立、葛藤——これが、この作品の主筋となっている。これを外側から包んでいるのが、大枠としての

Theseus と Hippolyta の婚礼であり、その余興として宮廷で演じられるのが、職人たちによる「ピラマスとシスビー劇」である。

恋人たちはアテネの法を逃れるようにして、職人たちは芝居のけいこのため、近郊の森にやってくる。宮廷から森へと場面は移動し、第二幕から第四幕にかけて、この森を舞台として劇は展開してゆくが、先に述べたこの作品の主筋である若者たちの恋のもつれは、第四幕第一場で解決してしまう。

第四幕第一場の終わり、Theseus 一行は森へ狩りにやってくるが、四人の若者たちがうまく鞘におさまっているのを見て、道ならぬ恋に反対する Egeus を抑えて、若者たちの結婚を認めてやる。愛の力が、アテネの法を、道理をめたく乗り越え、和解と調和をもたらしたわけである。さらに、Theseus 一行が宮廷世界を代表するものと考えれば、これは、宮廷世界の森への侵入、あるいは、森から宮廷へと舞台がもどってきたことを暗示、象徴するものであり、Northrop Frye の指摘する喜劇のパターン「束縛→解放→和解」² は、「宮廷→森→宮廷」という場面の移動とともに、第四幕で完結してしまうことになる。

では、第五幕は単なる付け足しで、大団円において登場人物が総出演して、最後の、言わば、顔見せをするという程度の意味しかないのだろうか。先程、森から宮廷への帰還——万事めでたし、という喜びと祝いの気分——は象徴的に示されていると述べたが、それは、あくまで知的に理解できることであって、劇作品としては、舞台上で実際に「生きて動く」形で示す必要があるのではないか。混乱を通して、新しい秩序、調和が生まれた後は、心理的にも、肉体的にも、「笑う」ということを通して、結婚の契り——新しい社会の確立——を再強化することが必要なのである。

第五幕で演じられる余興劇の原話は、男女の悲恋物である。親の反対をうけながらも、密かに愛をかわすが、ふとした行き違いから双方の死で終わる Pyramus と Thisbe。ではなぜ、このような悲しい筋をもつ物語が婚礼の余興にふさわしいのか。それは、M.N.D. という作品内におけるこの物語の扱

い方をみればわかる。「若きピラマスと恋人シスビーの冗漫にして簡潔なる一場、いとも悲惨で陽気な芝居」(V. i. 56-57)という題名からして自家撞着に満ちたこの劇中劇は、原話のパロディーになっているのだ。以下、第五幕、劇中劇上演の場にしばって、いかに原話のパロディー化されているかということについて考えてみたい。

原話のもつ悲劇的主題をどのようにして笑いに満ちた喜劇的世界へと止揚するかということで、Shakespeareが用いた手段は、役者が直接、観客に呼びかけるというものである。これは、いかなる効果を持つのか。一般的に言って、芝居がくりひろげられる舞台上の世界は、それ自体、自立独立した虚構の世界であり、観客は、舞台のこちら側、つまり、現実の世界にいて、想像力——現実にはないものを受け入れる力——を働かせて、舞台上の役者とともに、あるイメージ、イリュージョンを共有するものである。そして、劇の成功というものは、役者が劇のイリュージョンを創りあげ、観客がそれを受け入れることができるかどうかにかかっているのだ。M.N.D.の中で、職人役者たちがやっていることと言えば、舞台上の観客の反応ばかりを気にして、自分の役柄や劇の進行について、役を離れた形で余計な説明を加える。要するに、役者は自らの役になりきっていない、いや、もっと正確に言うならば、虚構の世界に身を置いたかと思うと、瞬時にして現実の世界にもどり、今度は、言わば第三者的に虚構の世界に対し口出しをしているわけである³。役者自らが劇のイリュージョンから離れ、それをパロディー化しているわけだ。ライオン役にいたっては、自分は、実際、ライオンなどではなく、指物師 Snug であると正体までばらしてしまう。これによって観客は、役者とその役との二重性をいやがおうでも認識させられ、虚構の世界に素直に同化することができなくなるのだ。しかし、これには、舞台上の観客である貴族たちにも責任はある。彼らは、職人たちの滑稽でばかげた演技をあくまで現実の立場から批評し、からかい、笑いながら、劇の進行を中断させる。この劇中劇を演じる者も、舞台上の観客も、ともに、原話がもつ悲劇的イリュージョ

ンを共有する——信じられないことを、喜んで仮に信じる——立場にはないのだ。

このように仕組んだ Shakespeare の意図は明らかである。劇中劇の中でいったん死んだはずのピラマス役の Bottom が、「いや、それがですね、両家をへだてていた壁は倒れてしまいました。」(V. i. 357-58) と述べ、その後、職人たちによるベルガマスク踊りが続く時、「死→再生」というテーマとともに、原話のもつ悲劇性はうまくパロディー化され、祝いの気分は増幅され、この劇中劇は、陽気で見事な余興劇となっているのだ。そして、それは、一同相集まって楽しく時を過ごした——芝居を通して遊んだ——という意識に貫かれているのである。Shakespeare も、劇中の人物たちとともに、まさに、芝居を通して遊んだというわけだ。劇がもつ「遊戯性」という一面がうかがわれる⁴。

これまで述べてきたのは、第五幕における劇中劇上演の仕方をめぐってのパロディーということであるが、さらに、筋についてのパロディーも認めることができる。Shakespeare 劇においては、一見何のかかわりあいもないように思える複数の筋が、実は、アナロジカルに互いに重なりあっていることがしばしば指摘されるが、これは、*M.N.D.* についてもあてはまる。すくなくとも、Lysander と Hermia の筋は、劇中劇の原話、Pyramus と Thisbe の筋とアイロニカルに結びつくことは、両筋をたどってみれば明らかである。父の命令にそむけば、Hermia には、死か、あるいは、生涯独身を通すことが要求される。そこで、Hermia は Lysander としめしあわせて森でおちあうことにするが、森は人知を越えた妖精の世界。夢、闇、狂気、迷妄、といった非理性的なものに支配され⁵、あわや刃傷ごたさえおこしかねない、死と隣あわせの状況である。これを、劇中劇でパロディー化して再度提示することにより、Shakespeare は、若者たちの結婚に新たな意味を付与し、再強化していると考えられる。つまり、劇という虚構の中で、破局に終わる恋——実際にはあってはならぬ恋——をあえて示すことにより、反面教師的に、あ

るべき恋の姿を示しているのだ。虚構によって、「新たに強化された現実」が創り出されうる。この確信があるからこそShakespeareは、若者たちに森での出来事——恋の悪夢——を通して、アテネの法というこれまでの現実をのりこえさせ、めでたい結婚へと向かわせたのである。ただ、劇中劇にこめられた上のような意味は、若者たちにはどうやらわかっていないようだ。若者たちは、劇中劇で自分たちのことが実はパロディー化されているとも知らず、あまりにも無自覚に笑いころげている。彼らは劇中劇の世界に対して距離をおいて、自らには関係ないものとして退けているのだ。このような、劇中人物と我々読者（観客）との認識の差からアイロニーが生まれ、それがM.N.D.の喜劇的魅力となり、通常の人間の認識能力には限界があるというこの作品の大きなテーマを伝えるものとなっているのだ。

*

*

*

劇という虚構が、「新たに強化された現実」を創るということは、劇の中にもう一つ別の現実が映し出されるということである。ここで思い起すのは、Hamletの有名な台詞、「芝居の目的とは、今も昔も、言わば自然に向かって鏡をかかげること」(III. ii. 20-22)である。Hamletにとって、言わば「鏡としての劇」はいかなる意味をもっているのであろうか。

デンマークの宮廷を訪れた旅役者が、Hamletの求めに応じて、トロイア落城、Hecubaの件を演じた姿に感動したHamletは、後に続く独白の中で次のように語る。

ああ、何て卑劣な奴だ、俺は。
今の役者、ただの絵空事に、
ありもしない情熱に動かされ、
心底、おのが空想に酔いしれ、
顔面蒼白、

目には涙、顔はゆがみ、
 声はとぎれ、全身あげて
 心に描く想像の人物になりきっている。
 何の理由もありはしないのに。(II. ii. 544–51)

Hamlet が言いたいのは、劇は絵空事であるにもかかわらず、観る者にこれだけの感動を与えるということ、現実人間を動かさうる力を持っているということである。そして、このことが、彼にある倫理的要請を促したのだ。

Hamlet は、自分の父である先王を殺害した犯人は、現王 Claudius ではないかと疑っている。すくなくとも、亡霊はそう語った。第一幕第五場、亡霊の話聞いた Hamlet は思わず次のように言う。“O my prophetic soul! My uncle!” (I. v. 41). “prophetic” という言葉からうかがえるのは、亡霊の言を待つまでもなく、以前から Hamlet は Claudius に対して先王殺害の疑念を抱いていたということ、そして、まさにその「予感」が的中したということだ。しかしそれはいまだあくまで「予感」の域を出てはいない。亡霊は本当に自分の父の亡霊なのかどうか、自分の認識に自信がもてず、悶々として日を過ごしているのだ。亡霊そのものの正体を疑わしく思い、Hamlet は言う⁶。

俺が見た亡霊は悪魔かもしれぬ、
 悪魔は相手の喜びそうな姿を借りるものだ。
 あるいは、俺の弱さ、憂鬱につけこみ、
 この時とばかり、
 俺を地獄に落とすという腹かもしれぬ。
 もっと確かな証拠が欲しい。(II. ii. 504–600)

もし亡霊が自分をたぶらかそうとする悪い悪魔なら、自分ほとんどない思い違いをしていることになり、悪魔の奸計にはまって自ら地獄に落ちること

になるという意識が Hamlet にはあるのだ。このような、亡霊についての疑いが、すくなくとも彼をして劇中劇へと向かわせる大きな動機となっていることは確かだ。折しも、デンマークを訪れた旅役者の演技に触発され、芝居には、ある種の魔力、罪を犯した人間に、その罪をたちまちにして白状させるような神通力“the very cunning of the scene” (II. ii. 586) があることを想起させられる。Hamlet は言う。“The play’s the thing/ Wherein I’ll catch the conscience of the King” (II. ii. 601–2)。O.E.D. によると“conscience”には、I. Inward knowledge or consciousness; inmost thought, mind, II. Consciousness of right and wrong; moral sense. III. Conscientious observance or practice; tenderness of conscience という三つの意味がある。大別すると、「認識」と「良心」ということになろう。自らも“conscience”にとりつかれているとは、Hamlet 自身の言葉であるが、⁷ そういう Hamlet にとって、現王 Claudius の“conscience”がやはり気になるのだ。Claudius の“conscience”をつかむことが、自らの“conscience”をつかむことにもなるのだという Hamlet の心理がうかがわれる。Hamlet にとって、芝居とは、いつわりの外見の下に隠蔽されている真実——「クローディアスの隠された罪」(III. ii. 80)——を、あばきだし、自らの認識を新たにする呪術なのである。⁸ (ここで、「クローディアスの隠された罪」とは、過去において、先王 Hamlet を殺したであろうと思われる殺人の罪と、もしそうなら、そういう忌まわしい罪を犯しながらも平気でいられる Claudius の鉄面皮におおわれたような現在の偽善ぶりと良心の欠如を指している。) そこで思いついたのが、「ゴンザーゴ殺し劇」という罫である。この劇中劇が罫であるというのは、Hamlet 自身が、「ネズミ取り」“The Moustrap” (III. ii. 232) と述べていることから明らかである。Hamlet は Claudius をデンマークを蝕む悪の権化として「ネズミ」に見たて、それを認識のレヴェルでとらえようという意図があるのだ。亡霊が語ったような事件を仕組んだ芝居を上演し、それを見た Claudius が狼狽したら、彼が犯人に違いない、彼の様子

を「観察」“observe” (II. ii. 592) してやろうというわけだ。「認識の手段」として劇を利用するのだ⁹。

さらに、「今の世の中、閨節がはずれている。それを正すべく、俺が生まれてこようとはな」(I. v. 196-97)と、自らの生の役割をうけとっているHamletは、おのが役割を満足に果たすことができず悩み、いらだち、自分自身に、いや、人間というものすべてにさえ嫌気がさしている。なんとか現在の、この閉塞状況に風穴をあけ、打破しなければならない。Hamletは、こう感じているのだ。このように、現実とぬきさしならない対決を迫られたとき、芝居というものがもつ呪術性に信をおき、訴えたのが、劇中劇としての「ゴンザーゴ殺し劇」で、それはHamletにとって、重大な、ひょっとしたら自らの生命を失うことになるかもしれない賭けだったのだ。

この劇中劇は、作品全体のほぼ半ばあたりで演じられ、黙劇、及び、それに続く台詞付きの劇という二部構成である。国王殺しという筋が二度くり返されるわけであるが、これはまず第一部の黙劇でClaudiusにゆさ振りをかけ、次の第二部で、それを決定的にすると考えればよからう。ただ、ここで注目したいのは、第二部で国王を殺すのが、「王の甥」となっている点だ。Hamletがとらえたいと思っているのは、Claudiusが犯人であるという状況であり、劇中劇における殺害者は、Claudiusを暗示しているということになるが、それを仮に、「王の弟」としたら、状況をあまりにもありのままに模倣しすぎることになる。そこで、言わば、Claudiusに対し歪んだ鏡を掲げる形で、状況をひとひねりして、「王の甥」として提示しているのだ。欲望と陰謀の渦巻く宮廷社会において、危険から身を守るため、いかにも宮廷人らしい皮肉と機知をHamletは働かせたのだとも考えられるが、さらに一歩ふみこんで、「王の甥」とすることで、それはまさにHamlet自身のClaudiusとの人間関係を示すものとなり、ここに、Hamletが現王Claudiusを殺害するという未来の構図が現われているとも考えられるのだ¹⁰。すくなくとも、このような二つの意味が、「王の甥」にはこめられていると

思われる。

Hamletにとってこの劇中劇が持つ重層的な面について、これまで述べてきたことをまとめておくと次のようになる。一つは、亡霊の言葉を確かめ、それに基づいて Claudius の過去の悪事を再現し、その偽善ぶりをあばくという面。次に、現在自分がおかれている好ましくない状況の突破口としての面。そして、未来に予想されるありうべき状況を先取りして示すという面である。

劇中劇上演に際しては、重要な点が二つある。一つは、Hamlet は、演出家として、あるいは、ギリシア悲劇のコーラス役よろしく、劇について説明を加えるが、それは、国王殺しというこの悲劇がもつイリュージョンを崩してはいないという点。もう一つは、舞台上の観客の視点は、Hamlet 側と Claudius 側との二つに分割されているという点だ。そして、この二点こそが、*M.N.D.* と決定的に異なっているのだ。そして、とりわけ後者は、*Hamlet* という作品を特徴づける上で、特に重要と思われる。以下述べる「視線の交錯」という問題とかわってくるからである。

M.N.D. においては、舞台上の観客の視点は一つだけである。彼らは劇中劇が、実は自らの姿をパロディ的に映す鏡となっていることなど知らず、いや、知る必要もなく、ただ無自覚に、一方的に眼前でくりひろげられる劇をながめ、婚礼の余興にうち興じていればよかった。しかし、*Hamlet* の場合は違う。Hamlet も確かに舞台上の観客ではある。しかし彼には、「観察者」として目を凝らし、Claudius の正体をつかまねばならぬという明確な目的があるのだ。そして、それにともなっているのが、この劇中劇は、Claudius を映す鏡になりうるといふ Hamlet 自身の意識である。Hamlet の視線は、劇中劇という鏡にあたり、屈折して、Claudius へと向っているのだ。

果して、その視線が見たものは、Hamlet の予想通りだった。Hamlet は、Claudius の正体を自分の認識内におさめたぞという判断を下したのである。劇中劇という鏡が、Hamlet の意図にかなって威力を発揮した。いや、すく

なくとも彼自身はそう思っている!¹¹

Ham. ホレーシオ、俺はあの亡霊の言葉を千金の値あるものと思うぞ。

見たか? (Didst perceive?)

Hor. はい、確かに。

Ham. 殺害しようと言っている時にな?

Hor. はっきりと見ました。(I did very note him.) (下線部筆者)

(III. ii. 280-84)

という対話が、それを示している。“perceive,” “note”という言葉からも、「観察者」としてのHamletの姿がうかがわれる。

この劇中劇は、それを見せられるClaudiusにとって、ある種の精神的拷問であった。彼にとって、眼前で演じられる悲劇のイリュージョンは、空々しいものどころか、視線をあびながら、あたかも、針のむしろにすわらせているかのように、心を刺しさいなむもので、ついには、そのイリュージョンに同化させられてしまう。彼はM.N.D.の若者たちとは違い、この劇中劇を自らには関係ないものとして退けることはとうていできなかつたのだ。そして、彼の目に確と見えてきたのが、以前は伏し目がちにあたりの様子をうかがうようであったHamletの目が、大きく見開かれ、こちら側をにらみつけているかのごとき姿なのである。Hamletの視線にたえきれず、Claudiusは中座したのだ。Hamletの真の姿もまた劇中劇の中に映されていたのであった。これ以降、彼はHamletを殺害する陰謀をたくらんでいく。

交錯する二つの視線。この観点がHamletにおける劇中劇理解には必要である。鏡を通して相手を見るということは、もし相手がその鏡に向ったら、今度は逆に、自分が相手から見られる立場になるということだ。ここから、「視線の交錯」は始まる。Hamletが仕組んだ、Claudiusを映し出す鏡としての劇中劇という罫は、実は、Hamlet自身をもとらえたわけである。HamletとClaudiusは、決して相容れぬ別々の立場から、国王殺しという悲劇の

イリュージョンを共有し、そこから発せられた鋭い矢のような視線は、互いに射合っているのだ。しかも、各々の上に不吉な死の影を落としている。

Hamlet という作品全体のアクションは、相手の正体が確ととらえられない状況にあるとき、それをとらえるための「罫」の連続であると考えられる。そして、それは、視線を働かせて相手を「観察する」、「見張る」という態度に基づいているのだ。冒頭からして見張りの場面、“Who’s there?” (I. i. 1) という台詞で始まっている。この作品を一つのキー・ワードだけで説明することはとうてい不可能であるが、上に述べた「観察」にまつわる言葉 (“observe,” “perceive,” “note,” “watch” など) は、すくなくとも、重要な一要素である。¹² *Hamlet* にとっても、*Claudius* にとっても、劇中劇の場は、大きな分岐点である。というのは、ここにおいて、先に述べた二つの視線が一挙に顕在化し、これ以降、両者は、常にもう片方を意識しながら、互いに交錯し、切迫した緊張関係の中で、終幕の御前試合——両者が文字通りぶつかりあい、火花を散らして果てる壮絶な場——へと向っていくからである。このように見てくると、*Hamlet* という作品の主たる悲劇的葛藤は、*Hamlet* と *Claudius* による互いの正体の「探り合い」をめぐるものであると考えられる。

これを、二つの視線という観点から *Hamlet* という作品全体においてとらえてみると、緊張感が高まるときとは、まさに、自分が「見る——見られる」存在であるということ意識させられたとき、すなわち劇中劇の場であると言えよう。我々はだれしも、他人からの視線を感じる時、確かに緊張するものであるが、これを *Hamlet* について考えてみると、重要になってくるのは、*Hamlet* の緊張状態は、劇中劇を境にして、その質において異なっているのではないかということである。¹³ すなわち、「見る——見られる」という関係——演劇というものの基本的状況——が、これまで *Hamlet* 個人のレベルで対自的にとらえられていたのが、劇中劇を契機に国家のレベルで対他的にとらえられ¹⁴ 国家的スケールを獲得するようになったのではない

かということ、あるいは、我々人間は、演技しながら生きる、言わば、演劇的存在であるということと結びつけて考えると、上に述べた演劇的状况とは、まさに、我々の人生そのものに他ならないわけであるから¹⁵ Hamlet にとって、「生きる」という問題が、もはや個人の内面の問題ではなく、国家の問題へと変わったのではないかということである。

冒頭から劇中劇に至る前ごろまでの Hamlet は、分裂した自我をもつもの、すなわち、自分の中にいるもう一人の自分の声をきいて、どうすることもできずに苦悩し、状況認識について自分に確信がもてなかったが、劇中劇によって言わば開き直って、天によって自分の生に課せられていると思われる役、Claudius によって象徴される、デンマークをむしばむ病巣を根絶し、国家のたがをしめ直す役を積極的にひきうける決意へと彼を導く認識を得たのではないか¹⁶ それはまた天の配剤をより明確に意識して生きることでもある¹⁷。そして、国家再興という芝居の完成をめざして、果敢に演技することが、自分の生を全うすることになる、あるいは天の配剤にかなうことになるのだという倫理的要請を彼に促し、本来あるべき姿を示しえたのが、劇中劇で、それは Hamlet にとって“reality reminder”であったのだ。

*

*

*

以上、*M.N.D.* と *Hamlet* の劇中劇について考察してきたが、すくなくともこの二作品に限って言えるのは、Shakespeare にとって、芝居というものは、「自然を、あるいは現実をありのままに写す」という安直なリアリズムでは決してないということだ。芝居こそが、本来あるべき、あるいは、あるべきではない姿を、我々に再強化した形で示してくれる有効的な“reality reminder”なのである。なぜなら、「鏡」としての芝居は、「鑑」でもあるからだ。Shakespeare は、人間の認識には限界があるということを示し、さらに、*Hamlet* において、認識が得られないとき、それを得るためにはどういう手段があるのかという問題を提起し、それに対して、芝居、

あるいは虚構の世界において得られるというある一つの答えを出しているのだ。

注

本稿における Shakespeare 作品からの引用は、*A Midsummer Night's Dream*, ed. Harold F. Brooks (The Arden Shakespeare, London: Methuen, 1979) 及び、*Hamlet*, ed. Harold Jenkins (The Arden Shakespeare, London: Methuen, 1982) に基づく。日本語訳は、筆者が施した。

- 1 「劇中劇」というのは、ある劇の中に別の劇が入っているという二重構造、あるいは、入れ子細工的構造をもつものである。それは舞台空間を重層化するという機能を持つ。このテーマは、様々なアナロジーを含み、「意識の多重構造」、「夢と現実」、「外見と実体」、「変装」、さらには「世界劇場」などのテーマと結びついて行き、簡単には定義できない。
- 2 Northrop Frye, *Anatomy of Criticism* (Princeton: Princeton University Press, 1957), pp. 163-86.
- 3 このことを Anne Righter は、“the disastrous intrusion of reality into the world of dream”と述べている。Anne Righter, *Shakespeare and the Idea of the Play* (London: Chatto & Windus, 1962), p. 108.
- 4 劇のもつこのような面を Robert Egan は“a joke” “a harmless entertaining pastime”と述べている。Robert Egan, *Drama within Drama* (New York: Columbia University Press, 1975), P. 7.
- 5 David P. Young は、「森」の持つ様々な面を「宮廷」との対比で詳細に述べている。David P. Young, *Something of Great Constancy* (New Haven: Yale University Press, 1966), p. 154.
- 6 この背景にはエリザベス朝当時の亡霊論、悪魔論が大きく影響していると思われる。亡霊には、大まかに言って二種類あった。一つには悪魔の化身で、死者の生前の姿を借りて現われ、生者を惑わす悪い亡霊である。もう一つは、死者の生前の姿で現われ、生者に真実を伝える善い亡霊である。*Hamlet*における亡霊についても、この点をめぐって、批評家たちは様々に論じている。筆者が参考にした主なものは次の通りである。

Sister Miriam Joseph, “Discerning the Ghost in Hamlet,” *PMLA*, LXXVI (1961), 493-502. Paul Gottschalk, “Doubt of the Ghost,” *The Meanings of Hamlet*

(Albuquerque: The University of New Mexico Press, 1972), pp. 142–48. E. A. J. Honigmann, “Hamlet as Observer and Consciousness,” *Shakespeare: Seven Tragedies* (London: Macmillan, 1976), pp. 71–76. 亡霊が悪魔なのかどうかはともかく、Shakespeareは、あえて亡霊の正体を曖昧にすることによって、Hamletに劇中劇へと向かわせる動機づけを与えているのだと筆者は考える。

- 7 “conscience”という語はHamletの性格を特徴づける上で、重要な一要素であると思われる。Hamletという人物は、彼についてのあらゆる性格論を嘲笑うかのごとくに、変幻自在、万華鏡のような様相を我々につきつけている。多くの批評家たちが、彼の性格について様々に論じてきたが、それは彼の性格が謎につつまれていて、簡単に割り切ることはできないということでもある。本稿では彼の性格について詳論する余裕はないが、Hamletの次の独白，“Thus conscience does make coward of us all,/ And the native hue of resolution/ Is sickled o’er with the pale cast of thought,/ And enterprise of great pitch and moment/ With this regard their currents turn awry/ And lose the name of action.” (III. i. 83–88) からうかがえるのは、単なる「臆病」ではないということ。アーデン版の注によると、一行目の“conscience”には、「良心、すなわち、倫理的判断についての内的な声」と「認識した事柄、あるいは、認識能力」という意味があると言う（*Hamlet*: アーデン版, p. 280）。これに基づいて言うと、良心があるために内省的にならざるを得ない、あるいは、自分の認識に自信がもてない場合、行動に移る前に考えこんでしまうタイプの人間であるということは、すくなくとも言えると思う。
- 8 Claudiusの正体をあばくものとしてこの劇中劇がもっている機能を、“unmasking,” “a glass for vice to see itself in”あるいは“a moral instrument”という言葉を使って説明したものに、次のようなものがある。Nigel Alexander, *Poison, Play and Duel* (London: Routledge & Kegan Paul, 1971), pp. 91–118. Peter Mercer, *Hamlet and the Acting of Revenge* (London: Macmillan, 1987), pp. 189–225.
- 9 この点に関しては喜志哲雄氏の明解な論考がある。喜志哲雄『『ハムレット』とシェイクスピアの認識 笹山隆編『ハムレット読本——作品をめぐる評論と創作——』（東京：岩波書店 1988）pp.27–48.
- 10 このことは、木村俊夫氏も指摘している。木村俊夫『時の観点からみたシェイクスピア劇の構造』（東京：南雲堂, 1969）, p. 171. さらに、Nigel Alexanderの指摘もある。Nigel Alexander, *Poison, Play and Duel*, p. 115.
- 11 この点に関してRobert Eganは“... *The Murder of Gonzago* accomplishes this end, reflecting the nature of the world as Hamlet sees it” (p. 10) と述べている。ただし、Eganは、“Hamlet’s artistic project” (p. 9) の限界も指摘して、例えば、“... Hamlet’s play does not actually enable him to ‘know’ his ‘course.’ It does

visibly catch the King's conscience, but the certainty this brings to Hamlet of Claudius' guilt by no means prompts him to an immediate and decisive action.” (p. 9) のようにも言っている。確かに Egan の指摘通り、この劇中劇は Hamlet にとって直接的な「行動」を取らせるものとはなっていない。Egan がこのように考える背後には、「知る」こととは「行動する」ことであるという Egan 自身の考えがあるものと思われるが、これを Hamlet の行為という点において考えてみると、復讐行為の是非という宗教的な問題ともからんで、非常に複雑である。ただ、本稿において強調したいのは、M.M.D. との比較において、Hamlet が仕組んだ劇中劇は、それを観せられる Claudius にとっても、又、Hamlet 自身にとっても、互いの認識を新たにす契機、「認識の手段」になっているという点である。筆者が本稿において用いている“reality”とは、「実際の行為」というものではなく、「認識の次元において真実であると思えるもの」の意である。

- 12 この作品を特徴づけるその他の言葉として、“disease,” “death” が考えられる。
- 13 この点について喜志氏は、Hamlet が演じる「役」の観点から、「劇の前半でハムレットが演じていたのが≪狂えるハムレット≫であったとすれば、劇の後半ではハムレットは≪ハムレット≫を演じるのだ。そして、後者はおそらく前者以上に緊張した生きかたなのである」(『『ハムレット』とシェイクスピア的認識』, p. 46) と述べている。要するに、劇中劇の前後で、Hamlet の「役」が異なっているという指摘であるが、後者、Hamlet が演じる「ハムレット役」とはいかなるもので、なぜ、それを演じることが以前にも増して緊張した生き方なのかについての十分な説明はない。本稿では、「緊張のレベル」の違いから、説明を試みた。
- 14 「対自的」とは「見る——見られる」という二者間における相互関係が、自分自身の中で、つまり、自分と、自分の中にいる架空のもう一人の自分との関係においてとらえられ、視線が自己の内面に向かっているという状況を指している。一方、「対他的」とは、上の関係を広く社会の中で、自分対他人という人間どおしの間柄においてとらえられ、視線は、自分の外側に向いているという状況を指している。
- 15 これは更に、この世の営みを芝居と見なし、そこに生きる人間は役者であるという、「世界劇場」の考えと結びついていく。「世界劇場」の概念を歴史的に概観したものに Ernst Robert Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages* (Princeton: Princeton University Press, 1973), pp. 138–44.
- 16 このような Hamlet の役を Nigel Alexander は “an avenger” あるいは “a soldier” と述べている。Nigel Alexander, *Poison, Play and Duel*, p. 117.
- 17 Polonius の殺害の場で、彼の亡骸を見て Hamlet は次のように述べている。「この老人にはすまないことをした。だが、これとても天の配剤、これをもって私を罰し、私によってこれを罰され、私が天の鞭とも、代理人ともならねばならぬのだ」

(III. iv. 174–77). この台詞は、劇中劇によって得た認識に基づいて行動すること——天の配剤に従い世の悪を正すこと——が、いかに苦痛を伴ったものであろうとも、それを果たさねばならぬという決意を新たに表明し、自らをふるい立たせているものと考えられる。