

『ハムレット』における〈見えるもの〉と〈見えないもの〉

井上 優

シェイクスピアの劇作品において、よく知られてるように、〈見ること〉は、大きなテーマとなっている。それは、ときに、視覚という知覚そのものを前景化し、批判的に言及するという形をとる。その特徴を最も顕著に有しているのは、四大悲劇であろう。どの作品も、外見だけにとらわれて内面の本質に到達できないことが悲劇の発端であると規定できるからである。

特に『ハムレット』（1601年）は、その特徴において際立っていると言えるだろう。ここでは、主人公は、単純に、「見極めること」ができずにいるばかりでなく、彼自身、そうした〈見ること〉〈視覚でとらえること〉の限界を自覚し、それに関して、絶望を明言している。ここには、ある種の「視覚批判」が見られるのである。その自意識はこの作品の位置付けを独特のものにしていると言えよう。というのも、『ハムレット』という作品は、その不確定な〈目に見えるもの〉への批判を通して、そこから、さらに先、〈見えないもの〉を〈見えるようにする〉ことへの挑戦が読み取れるように思われるからである。

本稿では、その『ハムレット』における視覚に関する批判的姿勢を明らかにすることを軸に、この作品の再読を試みたい。さらに、最後に、そうした批判的な視覚への言及が、作品の上演そのものをどのように規定し得るか、という観点から、『ハムレット』の上演史の数例を検討してみたい。

初演時における劇場の伝統は 1640 年の清教徒革命とそれに伴う劇場閉鎖 (1642 年) を境に消滅し、その後の劇場再開以降、シェイクスピア作品は、まったく異なる環境の中で上演されてきた。劇場の条件が変わったときに、その視覚批判は機能し得るのか。この点を明らかにしていきたいと思う。

1

『ハムレット』が、他の悲劇に比して、何より、外観と内面との乖離に関する言及が多いことはよく知られている。そこには、絶望的なまでの、視覚の不可能性に対する思いがある。そのことは、冒頭から、印象的な形で明示されている。その幕開きのせりふは「誰だ、そこにいるのは？」である。いきなり〈見えない〉状況が強調される。

もちろん、この問いかけは、視覚的情報が乏しいエリザベス朝劇場において、「闇夜」というイリュージョンを作り出すための優れた工夫であることは言うまでもない。しかし、続く第一幕第二場で明らかになるように、見通しがない闇夜にいるのは、主人公ハムレットも同様である。その意味では、この冒頭は、この劇全体の〈視覚的不透明さ〉を暗示するものとも言える。

さて、ハムレットの〈闇〉がどのようなものであるのかが明らかになる、その第一幕第二場は、闇夜と同じ〈黒〉という色が、〈視覚的不透明さ〉の比喩として用いられている。といっても、〈黒〉＝〈闇〉だから先が見とおせず不透明だ、という図式ではない。

第二場の〈黒〉は、小菅隼人氏の要約に倣えば、ハムレットが亡き父親の死を悼む喪服をめぐる議論の中で現れる。自分は喪服を着ている。しかし、そんなものを着てみたところで自分の本心は伝えられない。人は喪服という見かけで悲しみを表明したつもりになって満足するかもしれな

いが、自分は見た目を超えたところで深く悲しみを抱いている。つまり、喪服の黒も、自分の悲しみを表すには足りない、というのである。このせりふの冒頭の言葉が象徴的であろう。母親の「あなたにはなぜそれが特別のこのように見えるのですか？」*Why seems it so particular with thee?* という問いかけに対して、ハムレットは特別ように見える *seem* のではなくて、実際に特別なんだ *Nay, it is.* と反論する。見掛けをあらわす *seem* を否定して、実態がある *it is* と主張する。彼の苦悩は、小菅氏の言葉を借りると「自分の内面さえ外面にあらわすことができない」¹ ことにある。見た目が自分の本心を裏切ってしまうもどかしさにとらわれてしまっているのである。

そして、それは、さらに、この劇全体の彼の苦悩をも暗示する。すでに述べたように、ハムレットの苦悩は、目に見える形で何も明らかになっていないこと、視覚的展望を欠いていることによるからである。まず、自分に復讐を告げに現れた亡霊の存在そのものの真偽がわからない。そして、亡霊の言っていること自体の真偽が見とおせない。さらに、彼は「内面は常に隠蔽され外面に現れないものだ」という確信に近い思い² を抱いているから、なおさら、他人、特にここでは復讐の標的であるクローディアスの内面・本心を突き止めることなど出来ないという絶望を持つことになる。

だから、ハムレットは、その見通しの利かない展望をいくぶんかでも打開しようと必死にもがいていく。彼は「偽りの表面の背後にある醜い真実を暴くことに強い関心を示し、常に何かを見ぬこうとする精神の働きを失わない」³。そして、その展望を拓くために、自ら演じる。自分が狂気を装ってみせるのである。つまり、自分の方でも、外側の仮面で本心を隠したつもりになる。何しろ、自分の本心など誰にも見ぬかれるわけがないという絶望的思いがあるのだから。そしてその仮面を隠れ蓑にして、見えない現状から何かを見極めようとするあまり、結果として、彼は、「しばしば行

動のきっかけを失ってしまうばかりか、はずみでしか行動に出られなくなってしまう」⁴のである。

さて、このように考えてみると、劇の前半部において、ハムレットが唯一、決然と行動をとる、第三幕第二場の劇中劇『ゴンザーゴ殺し』あるいは『ねずみ取り』の上演は、そういう、展望の利かないハムレットにとって、「見とおし」を得る機会以外の何物でもないことになる。旅役者の演じる一筋に心動かされたハムレットは、一人つぶやく。

悪事に手を染めた連中が、芝居を見ていた。そのうちに、あまりによく似た筋立てに居たたまれなくなり、ひた隠しに隠した悪事を残らず白状した。

……確かな証拠をつかむことだ。芝居こそ天の配剤。必ず、王の心の奥底を暴き出してやる。(第二幕第二場)

なぜ芝居が「天の配剤」であるかは、ハムレットが本番を控えた役者たちに、自分の演劇観を披露し、過剰な演技を戒めるせりふで明らかになる。

結局、芝居の目的は、その発生から現在まで、昔も今も、自然を映す鏡の役割を果たすことだからだ。つまり美德には美しい姿を、愚劣にはそれなりの形を与えて、その時代の本質を具体的な姿形で浮かび上がらせる。だからやり過ぎても足りなくてもいけない。(第三幕第二場)

ここで重要なのが、芝居＝鏡、という比喩である。このせりふの含意を、河合祥一郎氏の読解にしたがって要約してみる。河合氏は、ここで、このせりふの中に、「ありのままを映す」鏡、という意味合いを読み取ることの危険性を警告する。それは、リアリズム的な発想に過ぎず、当時はそのよ

うな発想はなかった、と。鏡というのは、当時の常識では、小さな手鏡しかなかったといわれる。小さな手鏡に世界全体を映し出すことは不可能であり、「鏡を向けるという行為の中には、正しい姿を浮かび上がらせようとする主観的判断がこめられること」⁵を意味するようになる。つまり、当て方によって鏡に映る事物は変化をするのである。

だから、後の場面で、ハムレットが母親の寝室で母親に向かって「鏡を当てて見せる」と宣言するのは、真実が見えていない母親に、真実の姿を映して見せる決意に他ならないことになるし、ここで劇中劇を仕組むというのも、言うまでもなく、この芝居そのものが、クローディアスに向けて当てる鏡となることを目論んでのことである。「愚劣にはそれなりの形を与える」、すなわちクローディアスの卑劣な行為を目に見える形で明らかにすることが重要なのである。

また、ここには、鏡をあててみないと本質は見えてこない、という含意すらも読み取ることができるだろう。それは、河合氏の言う、〈心の目でものを見ること〉と大きく関わる。

見せかけではない真実を見ぬくこと——そのためには心の目で見なければならぬ。『ハムレット』という作品は、最初から最後まで、見せかけによらず〈心の目でものを見る〉ということの大切さを執拗に強調している。⁶

劇中劇においても、これが見かけによらずに真実を見るための手段としてこの場面に配されることを考えてみるならば、同様に〈心の目〉が重要になってくるのは言うまでもない。しかし、すでに述べたように、鏡を当てるといふ行為は主観的な行為でもある。当て方を誤れば、見るべき真実をも見誤ってしまうおそれもあることを忘れてはいけない。ハムレットも

そのことは十分自覚している。だから、ハムレットは、劇中劇が始まるにあたり、親友ホレイショーにもともに劇中劇を見ることを依頼し、自分の鏡の当て方が正しいのかどうかの判断を客観的に仰ぐことにことになる。

さて、ここにひとつ、疑問が生じる。この劇中劇には、それに先だって黙劇が演じられる。黙劇は、劇中劇の梗概の役割をし、いわばプロローグともなるものである。劇中劇本体が、ハムレットがクローディアスに向けて掲げる鏡であるとするならば、この黙劇の役割はいったい何なのだろうか。この黙劇も同じくその鏡の役割をするのだろうか。

2

この黙劇が問題をはらんだものであることは、一読すれば明らかである。周知のように、ここで行われる黙劇は、後にせりふを伴って演じられる『ゴンザーゴ殺し』と同じ内容である。問題は、「毒殺について語られるときになると、突然劇中劇を中断させてしまうクローディアスが、数分前と同じ場面が黙劇の中で演じられたときには、まったく不動であったということがどうしてあり得るのか」⁷ということになる。この黙劇は、どのように解釈されればいいのだろうか。

河合氏もこの黙劇を問題としていて、著書の中の一節で自説を展開している。河合氏の著書、そして、河合氏が自説を展開させるための枕替わりにしているドーヴァー・ウィルソンの『ハムレット』論から、この黙劇に関しての問題を概観してみたい。

まず、ウィルソンの説である。彼が、有名な著作『ハムレットで何が起ったのか』（1935年）において述べていることを河合氏の要約をもとに、まず紹介しておこう。

ウィルソンは、まず、自説の展開の前段階として、序章において、黙劇

に関して、W・W・グレッグという書誌学者の提唱する論を紹介する。グレッグがこれまで論じられることがなかったこの黙劇という領域に光を当てたことを評価しながら、これに対する反論を提唱していくのである。

グレッグの説はこうである。国王が黙劇の内容に顔色を失うことがなかった理由は、彼自身、演じられた黙劇においても、せりふつきのゴンザーゴ殺しにおいても、そこにいかなる罪の認識をも得なかったからである。つまり、クローディアスは無実である。亡霊がハムレットに語ったことは、それ自体、興奮したハムレットの妄想が生んだ不正確な情報なのである。クローディアスが劇中劇を中断して、怒りをあらわにして席を立ったのは、ハムレットの無礼な態度に腹を立てたからである、となる。

この説が現在の我々には受け入れがたいことは、言うまでもない。ウィルソンも当然これに反論する。この説では、何より、ハムレット以外にも、ホレイショーや歩哨マーセラスのうように、亡霊の目撃者がいた、ということが説明できない。(河合氏は、さらに、クローディアス自身が後の場面で罪の告白をしながらか壇に跪こうとした事実が見過ごされていることも指摘している。) ⁸

さて、このグレッグの説にして、ウィルソンは、黙劇の場面で王が反応しなかったのは、「王はこの(黙劇の)とき誰かと話してよそ見をしていた」⁹ からだと反論する。そもそも黙劇を見ていなかったのだから、反応しようがない、というのである。

さらに、ウィルソンは、この黙劇自体、すでに『ハムレット』の初演時の時点で時代遅れの慣習となっていたことを指摘する。(これはウィルソン以外にも、河合氏を含めた多くの論者が指摘していることである。) だから、ここで、黙劇を採用したということは、旧式の上演形態であることを観客に意識させるものだった。そして、ウィルソンの主張によると、この黙劇は、観客にはすべてを知らせておいた方がいい、という意図が働いたもの

だというのである。劇中劇はクローディアスが席を立つことによって中断されてしまうことになるので、黙劇のほうですべての内容を観客に知らせておく必要がある。なぜなら、この劇の内容は、母親に向けてのものもあったはずであり、劇中妃が夫の死後どういう行動をとるかを示す必要がある、というのである。¹⁰ だから、ウィルソンにしてみれば、この黙劇は、この場面の緊張感持続のためには、不可欠の要素なのである。現代の舞台で、一般に黙劇は削除される傾向にあるが、その省略が可能なのは、現代の観客が、劇場に来る前に、学校やその他の場所で何らかの形でハムレットを読んでいて知っているからである。初演時の、何も知らないで劇場に足を運ぶ観客とは根本的に違うのである。

ウィルソンにおいて、黙劇の作劇上の必要性は以上のように説明されるが、劇中世界の現実においては黙劇の不自然さはどのように説明されるのだろうか。まず、ウィルソンは、黙劇はハムレットの意図したところではなかった、という。¹¹ ハムレットは、後の『ゴンザーゴ殺し』そのものに関して、自分でせりふを書きなおすなど、積極的に役者の指導に参与していた。しかし、黙劇は彼の預かり知らぬところで仕立てられた役者の逸脱行為に他ならないと言う。だからハムレットは、役者に対する苛立ちを、黙劇のすぐあとのオフィーリアとのやり取りの中で展開する。

オフィーリア これはどういう意味でしょうか、殿下？

ハムレット いや、とんだ行き違いだ、役者たちのいたずらだな。

オフィーリア お芝居の筋のようですが。(第三幕第二場)

黙劇は「行き違い」以外の何物でもなく、こんなことをされてしまったのは、後に来る本編で達成しようとした自分の意図が台無しになりかねなかった。しかし、幸運なことに、役者たちの逸脱は、クローディアスには気がつか

れないで済む。「劇は何らかの形で国王の関心を引かなかった。国王は黙劇を見てはいなかった」¹² からである。気がつかれずに済んだおかげで、ハムレットは、とりあえずは、安堵の気持ちで自分の仕組んだ『ゴンザーゴ殺し』の成り行きを見守ることができる。

さて、以上がウィルソンのこの場面に関する解釈であるが、現在の視点から見て、この解釈も受け入れがたいものであるのは言うまでもないだろう。河合氏も指摘するように、ト書きで明記された形で「ここで王はよそ見をする」とか「居眠りをする」といった指定がない以上¹³、シェイクスピアがそのような意図を有していたとは考えられないのである。

ならば、河合氏はどう考えるか。河合氏は、今一度、ウィルソンが否定したグレッグの仮説に立ち戻る。「グレッグは、王はハムレットの態度に反応するのだといった。これは重要なポイントだ。」¹⁴ そして、この問題の場面——劇中劇で悪役ルシエーナスが居眠りしている国王の耳に毒薬を注ぐ場面——をもう一度検討する。そして、その直後のハムレットのせりふに注目する。

ハムレット 場所は庭園。王冠ほしさに、毒液を耳に注ぎこむのだ。王の名前はゴンザーゴ。ほんとうにあった話だ。原作は美しいイタリア語。すぐにわかるぞ。この人殺しは、ゴンザーゴの女房を口説くのだ。(第三幕第二場)

そしてその直後、オフィーリアの「陛下がお立ちに」というせりふとなる。河合氏は続ける。

ただ単に、自分が手を下した殺人の様子が再現されるだけなら、鉄面皮の王は微動だにしなかつただろう。しかし、ハムレットの台詞を聞

いたとき、王は気がつくのだ——自分の犯罪がハムレットに知られていることを。(中略) 問題となるのは、王に見せた芝居そのものではなく、それに対してハムレットが加えた解説のしかたなのである。¹⁵

つまり、国王が席を立ったのは、ハムレットのせりふゆえであり、黙劇から劇中劇に至る流れの中では微動だにできなかったことは、決して矛盾することではない、という解釈である。

確かに、王は、ハムレットの仕組んだ芝居よりもハムレットの言動の方に腹を立てたのかもしれない。そう読み取ることに、不自然はない。しかし、疑問がここで完全に払拭されたわけでもないのも事実である。先に引用した、河合氏自身の視点をこの場面に照らし合わせてみよう。芝居という鏡をあてて、その当て方によって見えない部分を抉り出すことがハムレットの目的だったことは確認した。また、第二幕の最後の独白で「芝居こそは天の配剤。必ず、王の心の奥底を暴き出してやる」と宣言したのはハムレット自身だった。しかし、この場面で、クローディアスが、ハムレット自身の言葉に反応したのだったならば、どうなるか。結果的には王はうろたえたわけだから、王の本心を暴き出せたのかもしれないが、それは、ハムレットの言葉に反応したのであって、彼がクローディアスに向けて当てた〈鏡〉(＝劇中劇)に反応したことではないことになる。そこに矛盾は生じないか。

何より、河合氏自身の言うような、〈心の目でものを見る〉ことがハムレットの行動の主眼であるならば、やはり、自分の用意した鏡にクローディアスが反応するのであれば、クローディアスの本心は見えては来ないのではないか。そもそもハムレットのせりふに反応するようなクローディアスであったなら、ハムレットの展望は、もっと拓けていたはずである。とりあえず、河合氏の結論に、ここでは、留保をつけて、先の議論へと進

みたい。

3

ここで考えてみたいのは、そもそも、この黙劇は、ほんとうに、当時の観客にとっても上記のような解釈を必要とするものだったのだろうか、ということである。この黙劇—劇中劇と続く場面を矛盾と感ずるのは、現在の我々だけだったとしたら、どうなるだろうか。当時の観客には、もしかしたら、この場面が矛盾しているようには見えなかったのではないか。

この黙劇の部分が、慣習として既に『ハムレット』上演よりもかなり以前に成立していた、という事実は既に述べた。たとえば、われわれの知る黙劇のある古い劇の例としては、ノートンとサックヴィルの合作『ゴードック王』（1561年）があげられる。ここでは、各幕の冒頭に、それぞれの幕の内容の梗概となる黙劇がついている。ただし、この黙劇は、必ずしも本編の内容をそのままなぞるのではない。むしろこれらは、「言葉ではなく、行動の形で読解される、道徳上の教訓」であり、ギリシア劇のコロスに似た機能をしたと説明される¹⁶。その意味では、ここでの黙劇と多少色合いは違うことになるが、道徳的暗示を重視するにせよ、『ハムレット』の劇中劇のように、後の本編をそのままなぞるにせよ、黙劇が後に展開する台詞つきの演劇の梗概である以上、慣習的には、最後まで演じられるべきものとしてあったはずである。

だから、当時の観客が、ドーヴァー・ウィルソンの言うように、時代遅れでありながらもある程度黙劇になじんでいたのならば¹⁷、ここでの黙劇も、最後まで演じられるのが当然と理解していたのではないか。同様に、黙劇にクローディアスが何の反応を示さなかったとしても、慣習としてそれを受け取っていた観客がそこに矛盾を感じたとは思えない。ウィルソン

にしても、河合氏にしても、黙劇に反応しなかった王が劇中劇で反応した、という矛盾を、近代リアリズム的に解釈し過ぎているきらいがあるのではないか。つまり、劇中に展開する出来事は、全て心理的筋道を明快にする必要があるという発想にとらわれすぎてはいないだろうか。

実は、河合氏自身、そういうリアリズム的な視点を戒めているのである。先にも触れた、第二幕最後の独白に関してである。

ここでは、ハムレットは、到着したばかりの旅役者たちに『ゴンザーゴ殺し』をやってくれと先に頼むのであるが、クローディアスの本心をえぐる方法としての芝居の有効性に気が付くのは、先に引用したその後の独白においてなのである。つまり思考の筋道としては前後が逆転しているのである。しかし、この「おかしい」と感じてしまう感覚に対して、河合氏は、そこに見られる「〈事実〉中心のリアリズム思考」を戒める。

ハムレットが独白している時空間は、いわば観客の心の中にしか存在しない——つまり、独白は具体的な場所や時間を占めない“どこでもない時空間”で行われている——のであり、時間の順序を考えること自体、おかしいのである。¹⁸

同じことがこの劇中劇の場面でも当てはまるのではないか。ここでも、もう一度、そういうリアリズム的思考を捨ててみたところで考えてみた方がよいのではないだろうか。すでに慣習として黙劇が受け入れられていたであろう、という推測が成り立つのであるならば、観客はごくごく自然に、矛盾も感じることなく、この黙劇から劇中劇への流れを受け入れていた、と想定することも十分可能なのではないか。

さらに、ここでの黙劇の使用を、ウィルソンの言う、ハムレットの意図から外れたもの、というとらえ方ではなく、積極的にハムレットが関与し

たと考えてみると、さらに別の側面が見えてこないだろうか。つまり、この問題も、シェイクスピアがこの劇に仕組んだ視覚に関する批判的な言及とあわせて考えてみる必要があるのではないだろうか。以下、簡単にその根拠を示したい。

4

黙劇のあと、劇中劇『ゴンザーゴ殺し』の開始に先立って、口上役の俳優が現れて言う。

口上役 私ども一座の、これより演じます拙い上演を、最後までご辛抱いただけますよう、みな様の広いお心におすがりして、なにとぞよろしくお願い申し上げます。(第三幕第二場)

この「最後までご辛抱いただけますよう」のフレーズは原文だと *We beg your hearing patiently* である。つまり「辛抱強く聞いていただけますよう」という意味になる。これは、言うまでもなく、演劇がまず何より聞くものであった、という当時の慣習に則ったもので、それ以上の深い意図があるとは思われない。

しかしこの口上が明らかにしているのは、ここにこれから聞いてもらうことになる劇こそが本編であるという声明である。となると、慣習に則ったものであることは事実としても、この「聞く」というフレーズには、もう少し敏感になっておいてもいいかもしれない。しばしば指摘されていることだが、当時の演劇が「聞く」ことを媒介として、その場にイリュージョンを成立させていたという事実がここで重要になるからだ。

ハムレットにとっては、大事なのは本編、せりふの形で語られる劇の方

であって、視覚だけが頼りの黙劇ですべてが明らかになるとはまったく考えていなかった。すでに見たように、ドーヴァー・ウィルソンは黙劇の後の台詞に予定外のことをしてしまった役者たちに対するハムレットの苛立ちを読み取るが、しかし、オフィーリアに対して性的な当てこすりを相変わらず続けるハムレットの態度に、それほどの苛立ちは感じられない。むしろ悠然としている感すらある。次に来るべきものこそが重要であることがわかっていたからである。

ならば、黙劇に期待をしていないのに、なぜわざわざそれを配したのか、ということになる。そこに、ハムレットの周到な深謀が読み取れるように思われる。

相手もそう簡単には動かないことは百も承知である。相手の本心が容易には見えてこないというのなら、目に見える形でクローディアスの犯罪を明らかにすればいい。ハムレットのここでの計画は、「クローディアスを観客として演劇の前に引き出し、想像力を媒介として肉体と内面を連携させること」¹⁹ である。そのためには、慎重な手続きを踏む。まずは、黙劇を見せる。すべてを一切せりふなしで見せる。これは一度目の挑発である。しかし、これで動かないのはあらかじめわかっている。さらに追い討ちをかけるべく、せりふ付きの本編を見せる――

小菅隼人氏は言う。

ハムレットが演劇に期待したのは、まずクローディアスに演劇を見せることで、自分の犯した犯罪の場面を再経験――観客化――させることである。そして次に、その場面を演じ――俳優化――させることであつた。²⁰

この〈俳優化〉と言うキーワードがここでは重要性を帯びてくるように思

われる。というのも、黙劇—劇中劇のプロセスは、まさに、〈観客化〉—〈俳優化〉のプロセスと重なるからである。はじめはただ黙劇を見ているだけであったクロードィアスは、心穏やかではないにせよ、まだ観客の立場に留まっていた。しかし、次に耳から直接同じ情報を聞かされると、もはや黙ってはいられなくなる。つまり、劇中劇に〈口出し〉してしまうのである。つまり、自らが俳優となって劇中劇に参加してしまう。このとき、初めて、ハムレットにも見える形で、クロードィアスの罪が明らかになるのである。黙劇から劇中劇への二段階の流れは、ハムレットが「見る」ための、そして「クロードィアスが正体を見せる」ための、全知覚的な仕掛け——というのは、クロードィアスは恐らく視聴覚以上に、ハムレットの脅威を感じていたろうから——ということが出来るのではないか。

もちろん、これは、観客の知覚とも大きく関係する。これが、劇中劇に対するプロローグであるのはもちろんとしても、間接的には、観客への「これからクロードィアスが見るであろうこと」の予告の意味も含まれていたはずである。黙劇があれば、観客は、ハムレットの意図を知った上で本編である『ゴンザーゴ殺し』に臨むことになる。観客自身がクロードィアスをどのように見つめていけばいいか、黙劇によって指示されているのである。また、それにより、観客は、ハムレットと同じ視点で〈俳優化したクロードィアス〉を見つめることが出来るのである。

さて、さらに、ドーヴァー・ウィルソンが、この黙劇が不可欠と考える理由として、ガートルードのことをあげていたことも、再度注意してみよう。この黙劇の後半部分の筋は、劇中王が死んだあとに、未亡人となった劇中妃が誘惑者に屈する場面が描かれているからである。それが、後の場面にどう重要になるかは、以下の事例に明らかであろう。

先に触れた口上役のせりふが終わったあと、ハムレットとオフィーリアの間に以下のやり取りが展開する。

ハムレット 今のは口上か、これでは指輪に刻んだ文句だ。
オフィーリア ほんとうにあつという間に終わってしまって。
ハムレット 女の愛と同じだな。(第三幕第二場)

この最後のせりふは、ガートルードへの当てこすりである。しかし、現代の上演では、意外なことに、実は「たいていのハムレットは、この返答をオフィーリアに投げかけることによって彼女を侮辱している」²¹ という。つまり、ガートルードへ当てたのものではない形で演出される傾向にあるのだという。これは、推測でしかないが、黙劇の省略と関係があるのではないか。黙劇が最後まで演じられ、そこにガートルードの罪が刻印されていないならば、このせりふがガートルードへの当てこすりとしては機能しないのではないか。逆にいうと、シェイクスピアは、このせりふをガートルードへの当てこすりとしたがために黙劇を仕組んだ、とも考えられるのではないか。

こうしてみると、黙劇—劇中劇への連続こそが重要となってくるのは明白であろう。さらには、この黙劇から劇中劇への流れそのものに、この劇の他の視覚への言及と同じく、ひとつの視覚論として——視覚単体による知覚を戒める批判として——読解される可能性が示唆されていると言えないだろうか。もっと言えば、ここに、河合氏の言う、表面的な視覚情報を超えた「心の目」を獲得するプロセスを見て取ることができるのではないだろうか。言ってみれば、黙劇—劇中劇の流れは、必死に「鏡」を当てて、事情を見極めようともがいた末にハムレットの思い至った、最終手段だったのである。

5

さて、この劇中劇のそうした視覚批判を受けて、これ以降、劇はどのよ

うに展開していくのだろうか。

結論から言うと、皮肉なことに、自分自身の展望を拓くための劇中劇でありながら（そしてそのことにはある程度成功を収めながら）、ハムレットの行動そのものは、決して見とおしよく展開していくわけではない。

劇中劇の場面においてあれだけ〈見ること〉〈見極めること〉に慎重だったハムレットが、まったく状況を見極めることなく、母親の寝室でポローニアスを殺してしまうのである。その場面が、まさに母親に「鏡をあて」て、彼女自身見えていない彼女の心の奥底を照らし出そうとする場であったことを考えるならば、これは皮肉な事態と言うよりない。

また、その直前のクローディアスの祈りの場面でも、ハムレットは、判断を誤っている。祈っている人間を殺したところで復讐にならない、とハムレットは一度抜いた剣を収めるが、その祈り自体、クローディアス自身、「口先だけ」のものに過ぎず、ほんとうの祈りになり得ないことを認めている。この見せかけをハムレットは見極めることが出来ずにいる。

イングランドへの追放を命じられたハムレットは、旅先でノルウェー軍を率いるフォーティンプラスの軍隊と出くわす。フォーティンプラスというもうひとつの鏡は、確かに、ハムレット自身の心の中であいまいであったことをはっきりと照らし出しはする。目の前の鏡を前に、「血を流すことを恐れない」とまで宣言する。しかし、すでに事態は、ハムレットの意思を超えたところまで進んでしまっていたことを考え合わせるならば、ここで展望を得たことも、遅きに失した感は否めない。

それに関しては、ハムレットも、自覚があったのかもしれない。これ以降、ハムレットは、もうひとつの不可視なもの、〈死〉を、（生か死かを悩んでいた、あのあいまいな意識とはまったく別の形で）意識し始める。

今死ぬべきさだめなら、先へは延ばせない。先に延ばせないものなら、

今死ぬしかないのだ。今がその時ではないとしても、将来必ずその時が来る——大事なものは心構えだ。(第五幕第二場)

この有名なせりふは、今までのような〈渴望すべき対象としての死〉ではなく、見極めようとしても見極められないものとしての〈死〉に対するひとつのあきらめと見ることができるだろう。〈見えない〉運命を積極的に受け入れる覚悟を表明したせりふでもあるのだ。

不可視への絶望と見極めることの渴望に満ちていたこの劇の中で、最終的にハムレットは、その見極めることの放棄に至る。この劇を、ここでの文脈のとおり、一編の視覚論と解釈するならば、この最終結論は、決して皮肉とはならないだろう。

6

さて、このような形で、全編にちりばめられた視覚論であるが、これが、視覚論として有効だったのは当時の劇場的条件とも関連していたと考えられる。何より、一般に、エリザベス朝劇場は、〈視覚に不利な劇場〉であると解されているからである。(もちろん、衣装の豪華さが示すように、当時の劇場には別種の視覚的快楽はあったわけだが。) そういう劇場の中で説かれる「視覚に頼らず心の目でものを見ることの重要性」が——実際の観客にどこまで理解されたかは別として——格別な意味を有していたことは想像に難くない。

しかし、王政復古期以降の劇場機構と観劇習慣の変化の中で、ここで展開しているある種の視覚論は、機能し得るのか。これを最後に検討したい。その際、全上演史を対象とする余裕はここにはないので、とりあえず、20世紀以降の顕著な上演の実例を検討することとする。場面としては、ハム

レット自身の見極めることへの渴望が頂点に達する、例の〈黙劇—劇中劇〉をサンプルとして考えていきたい。

この黙劇が、現代のリアリズム的な発想からすると受け入れがたいのはすでに確認した通りである。実際の上演において、省略されるケースの方が多いのは、上演時間の問題もあって、避けがたい運命なのだろう。黙劇がカットされずに上演された場合でも、これを様式化し、劇中の行われる宮廷の場面から、一時的に時空間を切り離すなどの処理が行われているようである。²²

となると、この場面そのものの観客の、劇中人物に対する知覚は、どのように変化するのだろうか。

まず、クローディアスのたどり着く認識については、まちががなく観客の理解は薄くなるだろう。黙劇が省略されることによって、ガートルードへの当てこすりが弱くなっていることも既に述べた。だが、そもそも「忍耐強いご静聴を」**hearing patiently** という口上そのものが機能していない近現代の劇場で、当時と同じ展開を、クローディアスの反応に期待することはそもそも不可能になってしまっているのである。

しかし、現代の上演で、そうした損失の代替処置と採られている方法を検討してみると、意外と別の形でシェイクスピアの視覚論は、上演そのものを規定していることに気づく。なによりも、〈見る〉行為そのものを、当時にはないやり方で前景化しているのである。

ひとつの顕著な特徴は、クローディアスの見ているものを、文字通り視覚化してしまうということである。小菅氏の言う「クローディアスの俳優化」というのは、先の文脈では、ひとつの比喩に過ぎなかったが、現代の上演では、これを文字通り行っているのである。

そうした試みの恐らく最初の実例は、モスクワ芸術座が演出家・演劇理論家ゴードン・クレイグを招いて上演した 1912 年の『ハムレット』であ

ろう。ここでは、劇中劇が、観客に背を向けて演じられているのである。そして奥舞台で劇中劇を見つめているクローディアスが観客の方を向く。ハムレットは前舞台にいて、奥のクローディアスの表情の変化をつぶさに読み取ろうとしているのであるが、観客もハムレットと同じ視点からクローディアスの変化を見ることになる。観客は、劇中劇の背景にいるクローディアスを、劇中劇と同等に知覚するのである。まさにここでは、クローディアスが文字通り俳優化されている。²³

また、2001年には日本でも上演されたピーター・ブルック演出の『ハムレットの悲劇』（初演 2000年）も、この場面に顕著な工夫が見られる。やはり、この黙劇の部分は省略されていたのだが。クローディアスは、極端に切り詰められた劇中劇の場面で、ルシエーナス役が劇中王の耳に毒を注ぐ段になると、いつのまにかルシエーナス役の代わりに、横たわる劇中王の真横に立っているのである。つまり、クローディアスは、自らをルシエーナスに同化させてしまっていたわけである。これもまた、文字通り、俳優と同じ舞台にクローディアスは引きずり出されてしまったと言える。

今挙げたサンプルは、もちろん、ほんの一例に過ぎない。しかし、これらの上演において、顕著に〈見る〉〈見られる〉という視線の交錯が強調されていることは、注目しても良いかもしれない。もちろん、それ自体、シェイクスピアの原作にあったことなのだが、ここでは、原作にあった〈見えないものを見る〉というプロセス自体が完全に視覚化されてしまっている。これは、〈視覚批判の視覚化〉とも言うべき作業といえよう。

こうしてみると、1990年に上杉祥三が上演したパロディーの『暴君ハムレット』においての処置が、単なる笑い話以上の説得力を持つことになる。上杉は、この場面は、笑劇風のパントマイムで（つまり黙劇として）演じたのだが、いつのまにか、興に乗った国王がそのパントマイムに入りこんでしまい、その役割そのまま、先王殺しを演じて見せてしまうという

のである。この上演は、徹底的にパロディー化が施されており、原作にあった視覚批判自体がかなり影を潜めたものであったが、この場面の趣向に関して、上記の上演群と不思議な相互テキストを形成しているのは、偶然ではないだろう。

こうして見ると、現代の上演においても、原作にあった〈視覚批判〉が、別の形で継承され、しかも、〈見る〉と〈見られる〉という行為を前景化することで、原作の意図をかなり忠実に再現しようとしている事実は、この場面そのものの特質をより明確に示しているという事が出来るのかもしれない。現代の上演にしばしば見られる演出家の独創的な解釈は、ともすると原作の精神を歪曲するものとして批判の対象となってきたが、この場面に関しては、独創的にすればするほど、原作の規定の枠の中に収まってしまおうというのも奇妙な現象かもしれないが、場面そのものの性質を考えれば、自然な事なのだろう。

最後にもうひとつ、新たな問題をつきつけると思われるサンプルを紹介したい。1964年にニューヨークで上演された、ジョン・ギールグッド演出、リチャード・バートン主演の『ハムレット』である。(近年、残された映像がビデオ化されていて、容易に見られるようになった。)ここでは、黙劇はまったく省略されてはいない。しかも、この黙劇部分には、まったく様式的処置などはほどこされてはいない。黙劇自体、ここでは、かなりざらりと演じられているせいもあり、クローディアスがなかなかそちらに関心を示さないのは、ウィルソンの読みの影響だろう。また、クローディアスが立ち上がるのは、まさにハムレットのせりふの直後で、河合氏の説を裏付けるもの、とも考えられる。しかし、ここで見る限り言えるのは、どちらの説もひとつの上演の中で並立可能だということであり、どちらも、つまるところは、演出上の措置と見なされ得るものだ、ということである。

さらに面白いのは、少なくとも、ここでの演出処理なら、クローディア

スガもし黙劇を見つめていたとしても、それほど不自然な感じはしないだろうということである。ここに見られるのは、ハムレットとクローディアスとのあいだの緊張関係である。文字通りの神経戦であり、先に根を挙げるのは、クローディアスである。

この上演が教えてくれるのは、もしかしたら、「黙劇をおかしいと感じるリアリズム的観点」というのも、意外とわれわれの思い込みの生んだ罠なのではないか、ということなのである。

*本稿は、2002年9月、成城大学において行われた、西洋比較演劇研究会例会での口頭発表に基づいている。

注

- 1 小菅、46頁。
- 2 小菅、同頁。
- 3 中野里、71頁。
- 4 中野里、72頁。
- 5 河合、111頁。
- 6 河合、117頁。
- 7 Wilson, p.5.
- 8 河合、76頁。
- 9 河合、74頁。
- 10 Wilson, p.146
- 11 Wilson, pp.156-8.
- 12 Wilson, p.159.
- 13 河合、74頁。
- 14 河合、76頁。
- 15 河合、77頁。
- 16 Horace Howard Furness(ed.), p.242.

- 17 Wilson, p.147.
- 18 河合、129 頁。
- 19 小菅、52 頁。
- 20 小菅、56 頁。
- 21 Robert Hapgood (ed.), p.193.
- 22 この後に触れるモスクワ芸術座での上演がそのような処理をする典型としてある。Senelick を参照。
- 23 Senelick, 井上各論考を参照。

引用・参考文献

シェイクスピア、小菅隼人訳『ハムレット』『ベスト・プレイズ』白鳳社、2000年。*本論考の中の本文引用は、原則的にこの訳本に拠った。

Hamlet: Shakespeare in Production, Robert Hapgood (ed.), Cambridge UP.,1999.

Hamlet: The New Variorum Edition, Vol.1, Horace Howard Furness (ed.), Dover, 2000 (rpt).

河合祥一郎『謎解き『ハムレット』名作のあかし』、三陸書房、2000年。

小菅隼人「現れる表面——『ハムレット』に見る演劇の力」、石塚久郎、鈴木晃仁編『身体異文化論——感覚と欲望』、慶應大学出版会、2002年。

中野里皓史「『ハムレット』における復讐とハムレットにとっての復讐」『イギリス・ルネサンス—詩と演劇』、紀伊国屋書店、1908年。

井上優「シェイクスピア上演における言語イメージの〈視覚化〉——1912年のモスクワ芸術座『ハムレット』上演を巡って」、『美学』213号、美学会編、2003年。

John Dover Wilson, *What Happens in Hamlet*, Cambridge UP., 1967.

Anthony B. Dawson, *Hamlet: Shakespeare in Performance*, Manchester UP., 1995.

Dennis Kennedy, *Looking at Shakespeare: A Visual History of Twentieth Century Performance*, Cambridge U.P., 1993.

Laurence Senelick, *Gordon Craig's Moscow Hamlet: A Reconstruction*, Greenwood Publishing Group, 1982.