



Title	役者・芝居・乞食・道化：『ハムレット』の下部構造
Author(s)	正木, 恒夫
Citation	大阪外大英米研究, 9, p. 37-50
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/99010
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

役者・芝居・乞食・道化 —『ハムレット』の下部構造

正木恒夫

『ハムレット』における劇中劇の重要性については、今更いうまでもあるまい。それが劇展開の上で、最も重要な契機をかたちづくっていること、重層的な劇世界を構成することによって、ドラマの中でドラマそのものの可能性を検討しようという、演劇のいわば新しい自意識の表現であること、「見かけ」・「演技」と「真実」という、この劇のモティーフの展開に利用されていること等、既にしばしば指摘されている所だ。しかし『ハムレット』を復しゅう劇としてみた場合、この劇中劇はいかにも奇妙なものではないだろうか。復しゅうの手段として劇中劇又はマスクを利用するには、復しゅう劇のいわば定石だが(たとえば、『スペイン悲劇』『マルコンテント(すね者)』『復しゅう者の悲劇』)、その場合、通常復しゅう者自身が場面の演出者であると同時に主要な演技者でもあり、そしてその演技のかけにかくれて復しゅう行為そのものが、その場で成就される。これに対して『ハムレット』の主人公は、演出者ないしコーラスにとどまり、実際の演技を行なうのは専門の俳優であって、しかもその演技には復しゅう行為そのものは含まれない。その意味でこの劇中劇は、きわめて消極的な、効果のうすいものである。『ハムレット』の中で通常の復しゅう場面に最も近いのは、皮肉なことに、クローディアスによって演出された最終幕だといえるのではないか。

劇中劇のこのような性格は、いうまでもなく、作品全体が、復しゅう劇としてはきわめて異例のものであることと関係している。『ハムレット』には、復しゅうへの意志はあっても、復しゅう行為そのものは欠落している。終幕でハムレットは、レアティーズとクローディアスを殺害するが、これはガートルードと自分に加えられた危害に対する、反射的な報復行為であって、父王ハム

レットのための復しゅう行為とはいへがたい。そもそもこの終幕には、他の多くの復しゅう劇とは異なり、復しゅうの条件そのものが欠けている。他の復しゅう劇では、終幕を演出するのは復しゅう者自身だが、『ハムレット』の場合、演出者はクローディアスであり、ハムレットは単に一人の演技者にすぎない。ここには明らかに、復しゅうの行なわれない復しゅう劇がある。終幕の報復行為を復しゅうだと強弁して単に復しゅうの遅延を問題にするよりも、テキストの事実にそくして、シェイクスピアは遂に復しゅうを行ないえない主人公なし状況を描いたとする方が、より作品の実態にそくしているように私には思える。

このような『ハムレット』の特異性を、もっぱら主人公の性格から説明しようとするのが従来の常識だが、これについてはさしあたり問わないとしても、作品全体の特異性によって、劇中劇の特異性を説明しつくすことはできないのではないか。劇中劇が復しゅう行為に直結しないのは、作品そのものが復しゅう行為を全く以上、きわめて当然のことであろう。しかしそれでは、劇中劇の演技者が、専門の俳優でなければならぬのはなぜか。又これらの俳優たちが、前後五つもの場面にわたって直接間接に登場するのはなぜか。我々は当然シェイクスピアの中に、役者及び芝居の世界を『ハムレット』の内部に確立しようとする、強い志向を予想せねばならない。

シェイクスピアは、このように、復しゅう劇における通常の必要をはるかにこえる大きな比重を、劇中劇に与えた。そうすることで、シェイクスピアは、劇作家としての特権を最大限行使したといえる。そこには、たしかに、ブランドブルックやアン・バートンの指摘するように、「成年に達した」¹⁾演劇が「観客の専制支配」²⁾から独立して、それ自体の可能性の探求に向かう、一種の気負いすら感じられる。この場に登場する「都の悲劇役者たち（the Tragedians of the city）」を、エドワード・アレンのひきいる海軍卿一座と同一視したり、「役者1（First Player）」の朗誦をパロディーとわりきつたりする態度——要するにこの場をもっぱら時事的に解釈しようとする態度は、

私には不毛のように思える。テキストそのものが、そのような解釈を許す内的証拠にこと欠かないことは事実としても、「ハムレット」の時事的性格は（他のシェイクスピア作品同様）、きわめてあいまいかつ暗示的であり、部分的にしかすぎない。シェイクスピアが描こうとしたのは、特定の劇団ないし演劇状況というよりは、もっと普遍的な俳優像及び演劇像であろう。私がここで問題にしたいのは、シェイクスピアが復しゅう劇の枠組をけやぶるようにして押し込んだ役者＝芝居の世界が一そこに内在する演劇そのもののエネルギーが、ハムレットの世界を支える重要な支柱の一つになっているのではないかということだ。

「都の悲劇役者たち」が出没する五つの場面を読んで感じることの一つに、ハムレットと役者たちとの一体化——少なくとも一体化への志向ということがある。ハムレットが役者たちによりかける言葉が常に‘friends’であり、‘masters’であることの中に、それは端的に表われているが、たとえば、有名なハムレットの演技論（3幕2場）を考えてみてもよい。我々は普通、この場面にさしかかると、何の抵抗もなしに、ハムレットの長セリフを演技論として受け入れ、又演技論としてしか問題にしようとはしない。我々はそれほど、この場面を劇全体の脈絡からきりはなして扱うことにならされているのである。だがそれを劇進行の流れに戻し、復しゅうの手段（どんなに消極的なものであれ）としての劇中劇の、準備過程として眺めてみると、その奇妙な性格に気づかざるをえない。なぜならそこには、演技論一般はあっても、劇中劇を、復しゅうの目的にそっていっそう効果的ならしめるための、特定の演技指導はないからだ。ハムレットは明らかに、復しゅう者としてではなく、日常的なリハーサルに立ち会う指導的な劇団員としてふるまっている。「復しゅうを忘れたハムレット」という、例の性格論でこれを片づけるのは安易にすぎよう。我々はむしろ、役者との連帯を志向するハムレットの姿勢をこそ読みとるべきではないか。

どうだい、これでおれも…連中に株分けを申し込む資格十分というところじ

やないか。（3幕2場275—8行）³⁾

いうまでもなく、劇中劇の「成功」に浮かれたハムレットのセリフである。「一株はむり、半株がせいぜいでしょう。」というホレイショの人を食ったセリフも含め、『ハムレット』の世界は、ここでも役者によって浸透されているといえないのである。それは、次の「リコーダー（笛）の場」で、いっそう明確になってくる。我々はここで、役者の一人から手渡されたリコーダーを手に、ギルデンスターと向き合うハムレットの姿を通して、この劇における対立と同盟の関係を、視覚的に理解するのである。だとすると、悲劇役者の演技に触発されて、とにかく復しゅう実現に向かってふみだそうと決意する第二独白から、このリコーダーの場に至るまで、いいかえれば登場から退場までの全過程を通じて、役者たちはハムレットの最も良き同盟者であったといえはしないか。⁴⁾

役者といえば時代の縮図、生きた年代記のようなものだ…（2幕2場527—8）

役者及び芝居に対するこの絶対的な信頼が、『ハムレット』の劇中劇の、あの特異な形式を選ばせたといえる。

そりいえば、どこかで聞いたことがあるぞ。内心やましい人間が、うまく仕組まれた芝居を見て思い当るふしがあると、はっと胸をつかれて思わずおのれの罪を口走ってしまうというではないか。（2幕2場592—6行）

演劇にそした超自然的な力をみとめる当時の俗信が、シェイクスピアの中では、演劇の新しいエネルギーに支えられた実験精神と、混在し融合している。比喩的にいえば、復しゅう行為を含まない異例の劇中劇は、刃よりもドラマの

力を信じたシェイクスピアの創造であった。

しかし役者たちをみつめるシェイクスピアの目は、意外に現実的で厳しい。

役者たちを十分にもてなしてやってもらいたい。いいな、くれぐれも無礼のないよう…——こころえております。分相応のもてなしはいたすつもりで。一馬鹿をいえ、もっとよいもてなしをといっているのだ（2幕2場527—33行）

いうまでもなく、ハムレットとボローニアスの会話である。ハムレットの、ほとんど手放しの役者礼讃に対して、ボローニアスは、「分相応のもてなしを」という。俳優たちを‘friends’とよび‘masters’とよぶ平等主義者ハムレットの歓迎ぶりが、突然役者の「身分(desert)」に関する社会通念と鋭く対置される。いや、ハムレットにしても、通念そのものを否定するのではない。

もてなす値打がなければならないだけ、もてなす側の心の広さがわかるうというものだ。（同上535—6行）

このような身分観が、当時の社会通念と一致することはいうまでもないが、それにしてもシェイクスピアは、この作品の中で、俳優の社会的地位や経済的基盤に、妙にこだわっているように思える。

なに、子供だって。一体誰が面倒を見てやっているのだ。パトロンは誰だ。（2幕2場348—9）

旅回りの役者たちが登場するもう一つのシェイクスピア作品に、『じゃじゃ馬ならし』があるが、ここには新しい演技技術の讃美はあっても、社会的側面への言及はない。それでは『ハムレット』において、シェイクスピアは、なぜことさ

らに役者の境涯を問題にしようとするのか。上の引用に続く部分はこうだ。

いざ自分が大人になって、その「役者風情(common players)」とやらに身を落とすとなれば——実際財力をともなわなければそれしかないではないか（同上 351—2）

同じ内容が劇中劇の後で、もう一度ハムレットによってくり返される。

どうだい、これでおれも…運が傾むきはじめた時には…連中に株分けを申し込む資格十分というところじゃないか。（3幕2場275—8行）

生活に窮した人間が、やむをえず身を落としていく役者の境涯。そしてそれにふさわしい社会的遭遇。シェイクスピアは、そのような者として、役者たちを『ハムレット』の世界にひき入れた。先の引用でハムレットのいう、「common players」が、当時の慣用では、都市劇団に不定期に雇用される、旅芸人と見分けのつきにくい下層の俳優を意味したことを思えば、⁵⁾ シェイクスピアの目は、彼自身の成功と社会的地位の安定にもかかわらず、俳優たちの底辺にそそがれていることがわかる。あるいはむしろ、アレンやバーベッジ、そしてシェイクスピア自身の外見上の成功とは裏腹に、この時代の役者というものの本質を、そのように眺めていたというべきだろうか。そしてこのような役者との連帯を志向するハムレットの中に、シェイクスピアのある種の覚悟を、又彼の作品世界を支える基盤の一つを、かいま見ることができはしないか。

馬鹿をいえ、もっとよいもてなしをといっているのだ。誰だって分相応の扱いをしてみろ、鞭打ちの刑をのがれる者など一人もいはずまい（2幕2場534—5行）

ハムレットがこのセリフで語っているのは、いうまでもなく、人間そのものの罪深さであろう。だが一方、「鞭打ちの刑（whipping）」といふ語の中に、ある不吉な現実感がこめられているのも事実だろう。「鞭打ちの刑を受ける役者たち」——これはそれほど突飛な想像ではない。この時代の多くの文書の中で、俳優が乞食、ペテン師、旅芸人等各種のアウトローたちと同列に置かれていることを、我々は知っている。アウト・ローとしての役者が、イン・ローに転化する唯一の道は、有力なパトロンをみつけて、それと主従関係に入ることであったが、たとえそのようにして地位の保全をはかったとしても、アウトローの前歴を消し去れるものではない。現にケンブリッジで上演された風刺劇『バルナソスより帰りて（Return from Parnassus）』の作者にとって、俳優とは「威風堂々たる浮浪人（glorious vagabonds）」以外の何者でもなかつた。そしてこの時代に、浮浪者取り締りのため愛用された刑罰の一つが、鞭打ちの刑であった。⁶⁾乞食の背中にうなる鞭音は、実は役者の背後にもせまっていたのである。上に引いた不気味なセリフの中で、シェイクスピアがその音を聞きつけていたとすれば、『ハムレット』の世界における役者の境涯は、乞食のそれともつながっていかざるをえない。

この通り乞食同然の我が身、礼の言葉にもこと欠く始末だが、とにかくありがとう（2幕2場275—6行）

ハムレットの動静をさぐりにきた、ローゼンクランツに対するセリフである。もちろんここからハムレットと乞食との一体化などという定式を、又ぞろひっぱりだそうというのではない。だがそれにしても、「乞食同然の我が身（Beggar that I am）」という一句を、単なる比喩として片付けてしまつていいのだろうか。というのは、すぐ前のセリフで、ハムレットは次のようにいっているのだ。

それでは乞食の方こそ実体といふことになるな。君主だの野心満々の英雄だのは、さしづめその影といふところか。（2幕2場266—7行）

ローゼンクランツ＝ギルデンスターの軽い無責任なレトリックを逆手にとった、ハムレットの謎かけの一つである。ハムレットが早々にこの話題を切り上げるのは、「相手をつとめかねる（I cannot reason）」というより、危険な所にはまりこんでいきかねない内容の故ではないか。ここには「チューダー神話」の君主觀から解放された、全く自由な君主像がある。

たとえくるみの殻にとじこめられても、無限の空間を支配する王者と、自分を思いなすこともできる。（同上257—8行）

‘A king of infinite space’という表現の中で、「王」は既に比喩にしかすぎない。

一方狂人としてのハムレットには、時代の慣習に従って、さらに自由な表現が許される。

食い道楽という点にかけちゃあ、うじ虫こそは唯一の帝王ってところですかね。なぜって我々、自分をふとらせるために他の生き物をふとらせる、そしてふとらせた自分をうじ虫様にさしあげるという段取りだ。ふとった王様もやせた乞食も、料理のコースが違うだけ。皿は別でもテーブルは一つ。…王様の肉を食べたりうじ虫で魚を釣り、うじ虫を食った魚を人が食べるということもありうるわけだ。…かくして乞食の腸の中を、王様の行列のお通りお通り。（4幕3場20—30行）

又しても王と乞食が直結される。そして最終的な勝利者は、一見うじ虫のように見えながら実はここでも乞食なのである。こうして我々は、二つのきわめて

ハムレット的な命題を定立することができる。「王は乞食の影である。」「乞食は王を食べる。」

たとえば、従来問題とされてきた次の二節なども、外的証拠を持ちこむまでもなく、このハムレット的な命題にそって解釈すべきではないだろうか。

死体は王様と御一緒だが、王様は死体と御一緒でない。王様は物体……物体ですと!——の影。(4幕2場26—9行)

ジョンソン以来多くの解説者を悩ませてきた難所の一つだが、とりわけ後半の部分、「The king is thing … of nothing」については、聖書の詩篇144の4(「人は無の如きものなれば(Man is like a thing of nought.)」)を援用して説明するのが通例になっている。つまりハムレットの‘a thing.... of nothing’という謎にみちた表現は、聖書の‘a thing of nought’をふまえたもので、詩篇144の中心主題は、「神こそが実体であり、人はその影にすぎない」ということだから、王は影にすぎないとするハムレットの発想とも一致するわけだ。だが我々はむしろこのセリフを、先に引用した2幕2場266—7行のセリフと結びつけて考えるべきではないか。2幕2場のセリフから導かれるハムレット的な命題は、「乞食こそは実体(bodies)であり、王はその影(shadows)にすぎない」ということであった。これをいいかえると、「乞食は身体(bodies)を持ち、王は身体を持たない」ということになろう。一方4幕2場のセリフに出てくる‘body’(死体)という語に「身体」という含意を認めれば、「… the king is not with the body →… the king has no body.’‘The king is a thing … of nothing, →‘The king is a shadow,’というバラフレーズが成り立ち、二つのセリフは見事に符合する。そもそもシェイクスピアは、神との対比において、王の実体のなさをいおうとしてるのではない。乞食と対比することによって、それをいっているのである。少なくともこの段階で、神を持ち込む必要はない。單に形式の類似から聖書中

の一句によって解釈することは、内容的にはテキストの歪曲にならないだろうか。⁷⁾

神にのみ実体を認め、現世的なもの一切を虚像とみる伝統的な宗教意識は、当然ある種の無常感と結びつく。『ハムレット』の中に、とりわけ終幕に近い部分に、そうした無常感をよみこむことはたやすい。しかしシェイクスピアが、けっしてそのように単純な無常感を意図したのでないことは、たとえば次のようなセリフをみればわかる。

少し頭を働かせれば、こういえはしないか。おそれ多くもアレキサンダー大王の御なきがら、変じて酒樽の栓となる。（5幕1場198—9行）

ハムレットはここで、道化の言葉を語っている。上のセリフは、典型的な道化の謎かけである。「それは少々うがちすぎではありませんか」といってのってこないホレイショに向かって、ハムレットは韻文をまじえた、道化はだしの見事な謎ときをしてみせる。このようなセリフにおける、イメージの具体性と発想の奇抜さに注目するかぎり、我々はそこに、宗教的な無常感や、当時流行の「輪廻（transmigration）」思想のパロディーよりはむしろ、道化的な価値転倒をよみとらざるをえない。『酒樽の栓になったアレキサンダー』というのは、「乞食の影にすぎない王」という命題の、一つの変形にすぎない。ここで行なわれているのは、総じて、道化（又は狂気）のかくれみのを着た権威のひきおろしなのである。

このことは、実は、いわゆる「幕掘りの場」をどう読むかという問題と関係してくる。少なくとも私には、この場面の主要な役割は、先行する場面の裏返し、いいかえればさまざまなレベルにおける道化的価値転倒であるように思われる。それは、決してよくいわれるよう、単なるコミック・リリーフや終局への心理的準備といった機能にとどまるものではない。ガートルードによる、オフィーリア水死の抒情的な描写と、悲歡にくれるレアティーズの大仰な身振りが、

一転して二人の道化＝墓掘りたちの下世話にくだけた会話に接続する。それはスピーチレベルの落差といふ点でも、鮮かな転換といわねばならないが、そこでいきなり話題になるのが、オフィーリア水死の実態である。ガートルードが作り上げた、美しい死のイメージは、墓掘りたちのこの上もなく現実的な会話によって、激しくかき乱される。鏡のような水面に浮かんで白鳥の歌を歌うオフィーリアが、ここでは検死役人の検死を受ける一箇の死体にすぎない。それにオフィーリアのキリスト教的埋葬そのものが、検死役人の政治的配慮によって辛くも実現した事情が無遠慮に語られる。

これがもし、身分の低い女だったらよ、とても葬式なんぞ出しちゃもらえめえ。一おめえもなかなかいいことをいうじゃねえか。おえら方の方は、こちとらたあ違って、水に飛びこもうが首をくくろうが自由ってんだが、何だかかえって可哀そうみてえなもんだ。（5幕1場23—9行）

ここまでくると、墓掘りたちの会話は、オフィーリアの死の現実的再検討にはとどまらず、道化的価値転倒の世界に接近する。なぜならここには、ドラマの表層では抵抗なく受け入れられている事件を、全く異なった価値観から問い合わせ視点が確立されているからだ。⁸⁾

墓掘りのセリフには、ハムレットの「狂気」すら登場し（144—56行）、この最も深刻な主題が、突然喜劇的な光にさらされて、厳しく「異化」される。いや、この場面を支配する「死」のイメージそのものが、道化的変容を受けているといえないだろうか。

人が埋められてから腐りだすまで、どれくらいかかるかね。——そうさね、もし生きている間に腐って…というのはきょう日、梅毒にやられたのがめっきりふえやがって、埋める間も待てねってのが多いからだが、生きてる間に腐ってさえなきゃあ、八年から九年がとこは大丈夫だね。なめし屋なら九年は保証すらあ。

——特になめし屋というのはどういうわけだ。—— そりゃあんた、商売が商売だろ、皮がなめされちまって、当分は水をはじくんだなあ（158—56行）

人間の死そのものが、このようにこっけいに、又即物的に扱われると、mento mori（死の警告）としてのされこうべすら、その深刻さを大巾に滅じてしまわざるをえない。墓掘り＝道化が無造作に投げ出すされこうべは、『復しゅう者の悲劇』の冒頭に、主人公ヴィンディスが胸に抱いて登場する、愛人グロリアーナのされこうべとは、全く異なった世界に属しているのである。

そうしたされこうべの一つに、シェイクスピアは「ヨリック」という名を与えた。なぜこの一つだけにそうしたのか。宫廷道化のされこうべだけが、身元を明らかにされているという事実は、一体何を意味するか。私はそこに、あくまでも道化というものにコミットしていこうとする、作者の姿勢がよみとれそうな気がする。

ヨリックのされこうべを手にしたハムレットのセリフは、最初、単なる無常感の表白にすぎないように見える。かわいそうなヨリック…おそらく頭の切れる奴だった…おれが接吻した唇は？…歌は？…一座をわかせた機智のひらめきは？…だが最後の数行で、視点が微妙に変化する。

さあ、奥方の部屋へ出向いて、いってやれ。「どんなにこってりぬりたくっても、とどのつまりはこのままできあ」ってね。そういうって笑わせてやれ。
(187—9行)

どんなにあでやかに化粧しても、死が全ての虚飾を洗い流してしまうという。その限りではこれは、無常感のくり返しにすぎないが、ハムレットは道化にそれを、「奥方の部屋に出向いていってやれ」と命ずる。そのことによって、単なる無常感が、虚飾の指摘という積極的な性格をおびることになる。だとすると、これは「尼寺の場」におけるハムレットの怒りの、いわば沈静したリフレインだといえそうだ。

どうせ化粧もするのだろう。知っているぞ、神から授かった顔を、お前たちはまるで別のものにしてしまうのだ…（3幕1場145—7行）

ハムレットの想像の中で、道化ヨリックがこの役割を代行する。我々は既に、役者との連帯を志向するハムレットを見てきた。「墓掘りの場」でハムレットは、道化との一体化を受けいれる。彼が手にするされこうべの一つは、道化のそれでなければならなかつたのである。

役者・芝居・乞食・道化——これらはエリザベス朝社会の底辺を構成すると同時に、戯曲『ハムレット』の下部構造をもかたちづくる要素である。『ハムレット』の「形而上の」意味の世界に目を奪われて、意外な広がりと深まりを持つこの下部構造を見落すことは、テキストの著しい矮小化につながる。そのような下部構造が、『ハムレット』の意味に何をつけ加えているか、あるいはそれをどのように変化させているかは、作品全体の詳細な検討をまつて、はじめて明らかになることであろう。ここでは単に、従来のあまりにも形而上の作品論からぬけおちてきた、『ハムレット』の根深い現実的基盤——下部構造の存在を指摘し、それが我々の持つ作品像に、ある種の変更をせまるかもしれない可能性を示唆するにとどめたい。

（附記）本稿は、7月7日関西大学における関西シェイクスピア研究会で発表した原稿に、その場で受けた批判に基づき修正を加えたものである。

(注)

- 1) M.C.Bradbrook, Shakespeare the Craftsman(1969), PP.136-7.
- 2) Anne Barton, Shakespeare and the Idea of the play (Penguin, 1967), P.69ff.
- 3) テキストからの引用はすべて、New Cambridge 版から筆者が訳出したものである。

- 4) ハムレットのこのような態度を、たとえばマーストン『すね者』の中のセリフと比較してみると面白い。

おい、芝居がかったいい方はよしな。役者なんぞになるんじゃねえ。もう今でもだぶついてて、まんまの食いあげになりかねないんだからよ。

(The Malcontent, 4.4. 4-5)

- 5) P. Simpson, 'Actors and Acting,' Shakespeare's England, II, P.241. シンプソンが引用する John Stephens, Essays and Characters, 1615は、'common players' を 'rusticall wanderers' と同一視している。
- 6) cf. Karl Marx, Capital, I (Moscow, 1958), PP.735-6.
- 7) だからといって、シェイクスピアがここで詩篇の一句を利用していること自体を否定するわけではない。The king is a thing —' というハムレットの挑撲に、「A thing, my Lord!」と、ギルデンスターがのってくる。そこでハムレットは、「Of nothing.' と聖書を引いて、鮮かな逃げを打つわけだ。しかし、このことと意味内容とは、区別する必要があるというのが私の主張である。
- 8) その意味で「墓掘りの場」を、ブレヒトが異化的演技法の実例を示すために書いた、いわゆる「平行場面」と較べてみると面白い。シェイクスピアは、ブレヒト以上に徹底して異化的な平行場面を、既に自らの作品の中に準備していたといえそうだ。cf. 千田是也訳『ベルトルト・ブレヒト演劇論集』(1973) 165ページ以下。