

用意が一番 (“The readiness is all.”)

—ハムレットの選択肢—

橋 本 侃

ハムレットが三幕一場で口にする“To be or not to be”はもの・ことの本質を見極めて最善のものを選択しようとする心的態度の現れである。ここにハムレットの思索の出発点があり、その後の思考と行動の規範となっている。衣服の心象との関わりで、人間の自由意志による選択のあとさきをシェイクスピアの円熟悲劇が『ハムレット』を原点として描いているので、狂気を脱いだハムレットが神の摂理に身を任せる意義を論証した。

キーワード：『ハムレット』、ハムレット、行動の選択肢、シェイクスピア劇の悲劇性、理想的な人間像

ハムレットが三幕一場で口にする“To be or not to be”という独白の始まりは演劇好きの観客にとっては、まさに待ちかねていた台詞である。なぜなら、もっとも劇的に盛り上がるはずの、他ならぬ三幕になってから主人公がする独白でもあるからだ。間もなく本格的な行動を起こすに違いない主人公が、どのような決心に基づいて行動するつもりなのかが、独白という劇的な約束に従って、明らかにされようとしている。

また、思索好きの観客にとっても、この始まりはこたえられない。この独白の冒頭を概念的に記号化すると、「A か、A でないか」が問題であって、「A か、B か」が問題なのではない、とハムレットが言い始めたことになる。これは聞き落せない。なぜなら、「A か、A でないか」という前者の選択志向には、もの・ことの本質を見極めようとする古代ギリシャ以来の哲学的な心的態度が窺えるからである。「人間とはなにか、人間の一生は生きる価値のあるものか、A であるのが人間か、A でないのが人間か」などという命題の答えが主人公から出されようとしている。一方、「A か、

Bか」という後者の場合は、異質である二つのものから、絶対的なある価値観に基づいて、一つを選ぶことになる、いわば信仰、あるいは、倫理・道徳の問題となるからである。「人間とは何か、例えば、Aであるのが人間か、Bである方がより人間なのか」などという命題の解答を目指すものである²⁾。

そこで、この小論は、主人公ハムレットが行動を起こす場合に採る選択傾向に目を向け、この悲劇作品以降に登場する主人公たちと同じように、ハムレットが採った選択方法が、悲劇を決定づける要因となっているかどうかを探ってゆきたい。

また、この小論においては、人間としてふさわしい選択とは何か、という命題の検討を主旋律にしたが、その際に、この劇のいわば通奏低音として「衣服の心象」に注意を向けた。なぜなら、ハムレットが舞台に初めて姿を現した時の格好が他の登場人物と、いかにも対照的であるからだ。彩り鮮やかな新王と王妃を中心に、豪華絢爛の宮廷人に混じった真っ黒な喪服姿のハムレットは、なるほど異様な存在感を発揮させて舞台上にいるのだ。

このように印象的な登場人物の衣裳について付け加えれば、例えば、『リア王』においては、衣服の心象も主題を支える重要な要素となっている。人間存在の証しは、暖衣飽食のリアが冷風の吹きすさぶ荒野で、暖衣どころか下着の最後の一枚まで、およそ身に着けている物すべてを脱ぎ去って、リアが真理を知ると信じる「哲学者」の気違いトムと同様になろうとする時に達せられる。裸同然になって初めて、リアは狂気のうちに、何事も思い通りになる権力を行使できる王である自分が、一人の哀れな老いぼれにすぎないという真実を認識するのである。かくして、それまで着ている物を脱ぎ去る過程において、衣服の心象は有意義な比喩表現として結実するのである。衣服を剥ぎ取られた人間は、誰でも同じ裸の二本棒にしすぎないのだ。

このように、舞台上の衣服の心象は単なる見世物に過ぎない舞台を比喩や寓意の世界に変えることができる重要な演出上の手段の一つであり、衣服の脱着は中世以来の劇伝統に裏打ちされた劇的手法である。例えば、同じ俳優であっても、違う衣服を身に着けることで他の人物になりえる、という約束があった。女性役は声変わり前の少年俳優が演じた。少年が女性を演じて、それを約束事として何の違和感もなしに受け入れていたと同

じように、衣服を替えるだけで別人と観客は見たのである⁹⁾。

それでは、“To be or not to be” という思考法が行動を起こす時にするハムレットの選択の出発点であり、また、ある固有の心的態度がその後の思考と行動の中心にあることを捉えながら¹⁰⁾、レアティーズとの御前試合へ赴く前に、ハムレットが衣服を改めて、「用意が一番 (“The readiness is all.” 5.2.222)」という心情吐露をする瞬間へと衣服の脱着の心象と結びつけて論証してゆきたい¹¹⁾。

三幕一場、ハムレットは、まるで岐路の前に立つ旅人のように¹²⁾、これからたどる道をいざ決める段になって、それぞれ違った方向へ進む二つのうちの一つを選ぼうとしていた。ハムレットが知る限りにおいて、片方の道を選んで進んでいった旅人の帰還はない。いまいる状態が自分の運命だと受け入れて、運命に手繰られるままにさせておくか、あるいは、いまあるのとは違った生き方をするのが自分の選ぶべき運命だとして突き進むか、そこをハムレットは問題としている。いよいよ最初の一步を踏み出そうという時点で、ハムレットの目の前に分かれ道があって、二つの方向に延びている。

このままでいるか、いないか、それが問題だ。

どちらが気高いことなのか、

強暴な運命の矢玉を耐え忍ぶほうか、

あるいは、打ち寄せる波立つ海にたいして武器を取り、

対抗することで、終わりにするほうか。

(3.1.55-59)¹³⁾

(To be, or not to be, that is the question:

Whether 'tis nobler in the mind to suffer

The slings and arrows of outrageous fortune,

Or to take arms against a sea of troubles,

And by opposing, end them.)

この独白は、「A か、A でないか」という哲学的な興味に加えて、もの・ことを考える傾向のある観客に深い印象を残したはずである。一つには、「おお、この汚れに汚れた肉体が溶けて…… (“O that this too too sallied flesh would melt...” 1.2.129ff.)」に始まる第一番目の独白と同じように、独白の終わりには、主人公が提示した疑問や問題にたいしての本人の答えが

用意されているであろうという予測が観客側にあるからだ。上演の約束事を熟知している観客には独白と傍白の話し手がその台詞の中で、本当のことを口に出し、その心情を正直に吐露し、必ずや結論を出すはずという期待がある。そこに演劇の醍醐味がある。わくわく、ドキドキしながらの期待感があるのだ。

もう一つには、独白の始まり自体が単純な不定詞構文なのに、全体の意味自体が次第に複雑なものに変化してゆくからである。独白という約束事が繰り返されるにつれて——さらに新たな独白が続くにつれて、広い意味の「存在・状態」を表す **be** 動詞に、狭い意味の「特定の動作・行動」を表す意味が加わり始め、「存在」こそが「行動」であるという意味を読み込まざるをえなくなり、劇の展開に従って主人公ハムレットが提示した “**To be or not to be**” には色々の意味が加わっていたのだ、ということが明らかになるのだ。

確かに、そもそも最初にこの独白を耳にしたとたん、「このままで（生きて）いるか、（生きて）いないか」という存在・状態の意味としてハムレットの心情が伝わり、自殺の可能性をほのめかしているように観客には聞こえるはずである。現に、同じ独白の後半で、「抜き身をひらめかせれば／この世から開放される (**‘When he himself might his quietus make / With a bare bodkin’ 74-75**)」と言明しているし、既にした一幕二場での最初の独白でも、わずらわしく、味気ない現状から逃避したいばかりに、「せめてはあの永遠なる神が／自殺を禁じる掟を定めなければ良かったのに！ (**‘Or that the Everlasting had not fix’d / His canon ’gainst self-slaughter!’ 131-32**)」と「自殺」を確かに口に出している⁸⁾。

また、一方の「わずらわしく、味気ない現状」については、興味深いことに、王のスパイとしてハムレットの言動を探りに来たことを白状した途端に、ローゼンクランツとギルデンスターンに向かって、幼馴染の親しさからか、現状の味気なさを吐露している。

最近、それがなぜなのか分からないのだが、楽しい気分になれなくて、前からやっていた運動も全部止めてしまった。確かに、気分が重くて仕方がないのだ……。 (2.2.295-303)

(I have of late—but wherefore I know not—lost all my mirth, forgone all custom of exercises; and indeed it goes so heavily with my disposition...)

そして、「人間とは何か」の一つの答えを二人に出している。ハムレットは人間とは何かを考えている。

人間とはなんとという傑作だ！理性において崇高，能力において無限，姿といい，動きといい，行動はなんと見事な表現力だ。理解力は天使に似て，神さながらだ。この世の精華，動物界の理想像——だが何ものだということだ，死ねば塵になるこんな存在が。面白くないのだ，人間なんて，いや女だって同じだ。そうやっていやらしい笑いを浮かべているところを見ると，女は別だと言いたがっているようだが。

(ibid. 303-10)

(What a piece of work is a man, how noble in reason, how infinite in faculties, in form and moving, how express and admirable in action, how like an angel in apprehension, how like a god!—the beauty of the world; the paragon of animals; and yet to me what is this quintessence of dust? Man delights not me—no, nor woman neither, though by your smiling you seem to say so.)

この人間賛歌は“To be or not to be”の結論部分をついにハムレットに言わせたことになる。その独白の途中で，スパイとして放たれたオフィーリアが登場したので完結する機会が与えられていなかった。興味深いことに，この人間賛歌はハムレットの変貌振りを嘆くオフィーリアの台詞と直接に関連している。ハムレットの変貌はエリザベス朝時代の理想的な人間像の崩壊でもあるのだ。

ああ，高貴なお心があのように，すっかりだめになってしまった！
 眉目秀麗な宮廷人，武芸百般の武人，才気煥発の学者が，
 この美しい国の希望のバラ，
 流行の鏡と礼儀のお手本，
 すべての人に尊敬の眼差しで見つめられた方が，まったく，まったく
 もう，落ちてしまった！
 そして，このわたしは，女性の中で，もっとも見捨てられ，
 見下げはてられた——
 音楽のように快い誓いの言葉の蜜を吸ったというのに。

それが今は、その高貴でもっとも王侯にふさわしい理性が
まるで調子はずれの音を響かせる美しい鐘のように、
耳障りの音を発している。

咲き誇る青春の類まれな姿かたちは
狂気の風に吹かれている。ああ、なんとという悲しさ、
昔に見たままを、今も見るとは！

(3.1.150-61)

(O, what a noble mind is here o'erthrown!
The courtier's, soldier's, scholar's, eye, tongue, sword,
Th'expectation and rose of the fair state,
The glass of fashion and the mould of form
Th'observ'd of all observers, quite, quite down!
And I, of ladies most deject and wretched,
That suck'd the honey of his music vows,
Now see that noble and most sovereign reason
Like sweet bells jangled out of time, and harsh;
That unmatch'd form and stature of blown youth
Blasted with ecstasy. O, woe is me
T'have seen what I have seen, see what I see!)

確かに、オフィーリアがこれまで接してきたハムレットは薄志弱行の行動力のない人間ではなかった。劇的な展開のきっかけとなるオフィーリアの登場で中断されてしまう“To be or not to be”の独白の終わりを確かめておこう。

このように行動の結果を考えてしまうのでわれらは皆、
臆病になってしまう、
そして、このようにして、決心したての真っ赤な血の気が
思索という真っ青の病の色に覆われてしまう。
そして、重大な契機となる試みは
そのような考えに囚われて、横道へ逸れてしまい、
行動という名前にそぐわなくなる。おっと、待て、
美しいオフィーリアが来た。

(ibid. 82-88)

(Thus conscience does make cowards of us all

And thus the native hue of resolution
 Is sicklied o'er with the pale cast of thought,
 And enterprises of great pitch and moment
 With this regard their currents turn awry,
 And lose the name of action.—Soft you now,
 The fair Ophelia.)

選択しようとする時に行動の結果までを考えて、怖気づいてしまう。確かに、「死後の何か ('something after death' 77)」を危惧しているところが想像されるが、ハムレットの思考が未来の生への信頼に少なくとも及んでいることは推測できる。そして、この「わずらわしく、味気ない現状から逃避したい」という気持ちを強調させたのが『ハムレット』の後に続く悲劇『マクベス』の主人公の場合である。

もし、それが済んでしまったならば——それが済んだ時には、
 それなら、さっさと早めに済んでしまったほうがいい。 (1.7.1-2)
 (If it were done, when 'tis done, then 'twere well
 It were done quickly.)

マクベスの物言いに注目したい。一つは仮定法と叙述法とが混在している文体であることである。また一つには、「王を殺す」という行為の主体を 'it' とぼかした箇所と、'do' の受動態にも注目したい。あからさまに暗殺を口にできないマクベスのためらいは順当であった。そして、「現状からさっさと早めに逃避し」、この世で受ける王殺しの大罪とその罰を逃れることができるのであれば、次の世に賭けてみたいとマクベスは考える⁹⁾。自由意志による行動が「人間であること」の証左なのだが、せっかくの選択をした後に自由意志に基づいた行動のないところがマクベスの悲劇なのである。

一方のハムレットの場合は、「このままで (生きて) いるか、(生きて) いないか」と始めた第三幕の段階ではマクベスと同じように現状からさっさと早めに逃避したかった。ところが、第五幕になり、レアティーズとの御前試合へ赴く前に、事後は神にすべてを任せる気持ちになっていることをホレーショに言う。マクベスと似たような構文を繰り返すところが、円熟期の悲劇を執筆する際の創意工夫の原点に『ハムレット』があったこ

とを明らかにして興味深い。

今来るなら、これから先には来ない。これから先に来るのでなければ
今来る、今来なければ、結局は、いつかは必ずやって来る。用意が一番。

(5.2.220-22)

(If it be now, 'tis not to come; if it be not to come, it will be now; if it
be not now, yet it will come—the readiness is all.)

'it' が指す意味は何か。'now' と 'come' が繰り返されているところと、「A
が A でないか」、「A でないか、A か」という発想がある。文脈上は、二人
が話題としている目前の「御前試合」のことを対象にしているように聞こ
えるが実際は違う。文脈上の展開を読み込むために、この直前の対話に戻
って確かめたい。

ホレーシヨー お気持ちが進まぬようなら率直に従うことです。こっ
ちから出向いて、あちらのお越しを断りましょう、備
えができていない、とって。

ハムレット いや、少しも。前兆など気にするな。雀一羽落ちるに
も特別の摂理が働いている。今来るなら、これから先
には来ない。これから先に来るのでなければ今来る、
今来なければ、結局は、いつかは必ずやって来る。用
意が一番だ。人間はいつが立ち去るのに一番いい時な
のかは分からない。ならば早めに立ち去ることになっ
ても、問題はない。運命に従おう。(ibid. 217-24)

(*Hor.* If your mind dislike any thing, obey it. I will forestall their
repair hither, and say you are not fit.

Ham. Not a whit, we defy augury. There is special providence in the
fall of a sparrow. If it be now, 'tis not to come; if it be not to
come, it will be now; if it be not now, yet it will come—the
readiness is all. Since no man, of aught he leaves, knows what
is't to leave betimes, let be.)

「用意が一番 ('The readiness is all.）」と心に決めているのが「御前試合」

を含めた、あの世に続く未来への行動への思索の結論である。日々ふさわしく備えていることが大切であるという達観に至ったのである。その真実を見極め、何事にも動じない心境に至っている。そこが質的にマクベスの場合とは違う。マクベスはハムレットと違って、選んだのはいいが、自らが選んだ方向に最後の最後まで進まず、進めず、進みたくなくて、とうとう自ら墓穴を掘ってしまったのである。円熟期の悲劇の主人公たちにはハムレットのような思い切りのよさがない。そこにシェイクスピアが狙った悲劇的な人間像を見る。

さて、考察を三幕一場のハムレットに戻すと、「いまある状態」を本人の言葉以上に象徴的に——あるいは、劇的に効果的に現しているのが、既に述べたようにハムレットが喪服のままであることである。父王が死んで二ヶ月も経たぬうちに再婚した母親は「夜の色 ('thy nightly color' 1.2.78)」を脱ぎ捨てるようにハムレットに迫る。エリザベス朝文学の大きな主題の一つである「見せかけと真実」が台詞に載る瞬間でもある。

王妃 さあ、ハムレット、お前は夜の色を脱ぎ捨て、
デンマーク王を友だちと思って目を向けなさい。
いつまでも目蓋を伏せて
塵の戻ったお前の父上を探すことのないように。
お前も知っているね、命ある者はすべて死ぬことは
普通のこと、
この世の生を終えて永遠の世界へ過ぎていくのです。

ハムレット 確かに、王妃さま、普通のことです。

王妃 そうであるのなら、
なぜお前には特別のことに見えるのです？

ハムレット 見える、とおっしゃいますか？ そうでなく、
真実なのです。

「見せかけ」などとは知りません。 (ibid. 68-76)

(Queen. Good Hamlet, cast thy knighted color off,
And let thine eye look like a friend on Denmark.
Do not for ever with thy veiled lids
Seek for thy noble father in the dust.
Thou know'st 'tis common, all that lives must die,

Passing through nature to eternity.

Ham. Ay, madam, it is common.

Queen. If it be,

Why seems it so particular with thee?

Ham. Seems, madam? nay, it is, I know not "seems.")

そのように「見える、見えない」が問題でなく、「それ以上でも、それ以下でもなく、そのものずばり」がものの本質なのだ。リアはすべてを脱ぎ捨てて素っ裸になることで、ハムレットは身に喪服をまとうことで、自分を取り巻く世界の実体と人間の本質に迫ろうとするのである。「外から見えるものが本当の自分ではない」とハムレットは母に向かって挑戦的に言う。しきたりどおりの喪服を着ても、もっともらしい溜息をついても、洪水のように悲しみの涙を流しても、これみよがしの絶望の表情をしても、本当の自分を現すことはできない。

ありとあらゆる目に見える形という形を寄せ集めてみたところで、わたしをまともに表わせるものではない。それらは確かに

見せかけなのです、

なぜなら、それは演じることができる芝居の演技なのです。

しかし、わたしには見世物では表わせないものが心の中にあり、

悲しみのただの飾り衣装ではありません。(ibid. 82-86)

(<'Tis not...> 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 passeth show,

These but the trappings and the suits of woe.)

ここに「演じること」と「何かを身にまとして別人になる」という、演劇なればこそ簡単に楽しめる比喩の統合がある。意識的にせよ、無意識にせよ、変身願望が強いのは人間なればこそで、ハムレットの場合、喪服を身にまとうことと、「汚れに汚れた体が解けて流れてしまう」ことを本気になって願うのである。これに気違いを演じて変身することが重なっている。何かを身にまとして何かを演じることができるうちはいいのだが、リアの

悲劇は裸の二本棒で演じる時は本人が正気でなく、気違いそのものである時なのだ。『リア王』において、より深刻な状況をシェイクスピアは設定するのである。

次の台詞はポローニウスがフランスへ旅立つレアティーズに心覚えを言い渡す場面である。この金言居士は前の場で喪服のハムレットを見ている。ポローニウスが衣服の心象を重ね始めると、まもなく、狂いのハムレットが格好もだらしなく娘の部屋を訪れる (2.1.76-100) のも時間の問題となる。このような劇的な伏線をシェイクスピアが用意していることが想像できる。そして、ポローニウスは衣服の狂いは本人の狂いからだと結論するのである。見えるままが本当の姿であるという常識を持っているからだ。この常識こそが金言居士ポローニアスの限界となる。悪人である王の正体をとうとう見抜けないまま、物言わぬ故人となってしまうのだ。

ポローニウス 財布に余裕がある限り、着る物には金をかけよ。
 だが、目立ちすぎはいかん、高価でも、
 派手なのはいかん、
 服装は着ている者の人柄をしばしば
 現すものだからだ。 (1.3.70-72)

(*Pol.* Costly thy habits thy purse can buy,
 But not express'd in fancy, rich, not gaudy,
 For the apparel oft proclaims the man.)

悪人は篡奪した王冠を被り、豪華な衣装を着て新王を演じている。それに気づかず、ポローニウスは「服装は着ている者の人柄をしばしば現すもの」であると信じて疑わない、当時の頑迷な古い世代の考えそのものしかできなかった。

宮廷での上演芝居の「鼠捕り」が山場に差し掛かるとクローディアスは突然に立ち上がった。「やったり！」とハムレットとホレーショとは視線を交わす。ところが、かねてより決まっていた母との話へ向かう時にチャペルで、無防備に背中を見せて祈っているクローディアスの姿をハムレットは偶然に見つけてしまう——今だ、今をおいてない！ このような場合の、ハムレットの次の行動への決断への速さを見てみよう。考える人と行動の人との対照がここにある。

今ならさっとやれるかもしれない、今は祈りの最中だから。
 ならば、今、やろう——すると、奴は天国にいつてしまう、
 そして復讐が終わりになる。 (3.3.73-75)

(*Ham.* Now might I do it pat, now 'a is a-praying;
 And now I'll do't—and so 'a goes to heaven,
 And so am I revenged.)

だが、天国へ送るのなら雇われ仕事だ。ならば、どのような時ならいいの
 か——ハムレットの頭は次々と悪の選択を目まぐるしく始める。「A でな
 ければ B, B でなければ C か」と最終的な判断へ続く選択へと進む。

悪党がわたしの父を殺し、そのお返しに、
 一人息子のわたしが、その悪党を送る、
 天国へ。 (ibid. 76-78)

(A villain kills my father, and for that
 I, his sole son, do this same villain send
 To heaven.)

この結論の出し方に復讐の真実を見る。復讐するだけの「理由も、力も、
 手段」もある。ないのは何か——機会だ。天国ではなく、地獄へ真っ逆さ
 まに蹴落としてやれる機会だ。ハムレットは考える、どんな時がふさわし
 いか、と。

剣よ、鞘に戻れ。今よりもっと恐ろしい時に握られると思え。
 奴が酔っ払って眠りこけていたり、欲情に猛っていたり、
 近親相姦の寢床で悦楽に浸っていたり、
 博打をしてたり、神の名を汚したり、なにか——
 救われる喜びが全然ないことをやっている時にだ——
 その時こそ、奴を足払いにして、天を蹴らせるようにしてやれば、
 奴の魂は地獄落ちと決まって、真っ黒になって、
 地獄へ落ちてゆくのだ。 (3.4.73-95)

(Up, sword, and know thou a more horrid hint;
 When he is drunk asleep, or in his rage,

Or in th'incestuous pleasure of his bed,
 At gaming, a-swearing, or about some act
 That has no relish of salvation in't—
 Then trip him, that his heels may kick at heaven,
 And that his soul may be as damn'd and black
 As hell, whereto it goes.)

このように次から次へと思考は巡り、その速さに際限ない。この場にすぐ続いて、この思考の速さに加えて、決断力が強く、大胆に物事を行う果敢さがハムレットにあることが明らかになる。母を私室に訪れる時だ。壁掛けの背後で「鼠」が声を上げた。この鼠がオフィーリアをスパイに仕立てたのだ。二代にわたって国王に仕えた国務大臣の末路は「あわれで、せっかちな、お節介の道化」だった。

王妃 まあ、なんと早まったことを、なんと血なまぐさいことを！

ハムレット 血なまぐさいこと、ですって！ ほとんど同じに
 悪いことです、お母さん、

王を殺し、その弟と結婚するのと同じで。

王妃 王を殺す、ですって！

ハムレット そのとおりです、母上、そのように言いました。

{壁掛けを開け、ポローニアスを見つける。}

あわれで、せっかちな、お節介の道化め、これで、
 さようならだ。

もっと身分の高い奴と思った。運命と思え。(ibid. 27-32)

(Queen. O, what a rash and bloody deed is this!

Ham. A bloody deed! almost as bad, good mother,
 As kill a king, and marry with his brother.

Queen. As kill a king!

Ham. Ay, lady, it was my word.

[Parts the arras and discovers Polonius.]

Thou wretched, rash, intruding fool, farewell!

I took thee for thy better. Take thy fortune.)

この場面で興味深い事実がいくつか明らかになる。まず、当意即妙の機転はもちろんのこと、ハムレットには果敢な行動力があるということである。それに加えて、壁掛けの背後にいたのが王であったとっていたことだ。王ならやりかねない。背後でうごめいていたのを王だと決めて一瞬の躊躇もなく剣を刺し通している。次に、ガートルードの一瞬の反応で、母が父殺しの共犯でなかったことを悟ったことが明らかになった。二度と責めることはない。その後にハムレットが口にする‘good mother’に注目したい。それまで口にした‘madam’でも‘lady’でもないハムレットの呼びかけには母への慈しみが感じられる。最後に、死体となったポローニアスに向かって、「これも運命と諦めよ」とハムレットは言う。これを運命と諦めるとなると、運命の力に翻弄されるのが人間なのか。人間の一生は生きるに価値のあるものだろうか——人間の末路は「あわれで、せっかちな、お節介の道化」なのだろうか。

では、イギリスに王命を受けて所払いをされるハムレットは何を考えていたであろうか。

偶然にフォーティンプラスの進軍を見た。藁しべ一本に命を賭けるフォーティンプラスの意思を知ってからのハムレットの「人間とは何か」という命題を検討しよう。このような人間観は、ローゼンクランツとギルデンスターンにもらした本音(2.2.303-8)から続いているものであることは明らかである。

これという機会というすべての機会はわたしを責めて、
鈍った復讐心に拍車を掛ける！ 人間とはなにか、
最善を尽くして時をかけたのが
ただ食っちゃ寝るだけの生涯だったらどうだ——動物だ、
それ以上でない。

あれほどの思考力を与えたもうた神は
過去と未来とを見据えるために、われらに与えたのではなかったか、
あのような能力と神さながらの理性を、
それを使わずに、われらの内に錆付かせてしまうとは！ さあ、それが
動物の忘却か、あるいは、臆病者のためらいか、
事の成り行きだけをくよくよと考えこむことは。
四つにわけた思考には、知恵はたった一分だけで、

残る三分は臆病なのだ——分からぬ、
 おめおめと生きながらえて、「これこそしなくてはならない」と
 口にするのか——
 それだけの理由も、力も、手段もあるというのに！ (4.4.32-44)

(How all occasions do inform against me,
 And spur my dull revenge! What is a man,
 If his chief good and market of his time
 Be but to sleep and feed? a beast, no more.
 Sure He that made us with such large discourse,
 Looking before and after, gave us not
 That capability and godlike reason
 To fust in us unus'd. Now, whether it be
 Bestial oblivion, or some craven scruple
 Of thinking too precisely on th'event—
 A thought which quarter'd, hath but one part wisdom,
 And ever three parts coward—I do not know
 Why yet I live to say, "This thing's to do,"
 Sith I have cause, and will, and strength, and means
 To do't.)

人間とは何か——動物以上のものだ。「事の成り行きだけをくよくよと考え込む」とは人間としては知恵のないことだ。また、思考の四分の三を占める臆病さゆえに前に進めないという考えは、“To be or not to be”の「そのように（誰も死の旅から帰ってこない）考えるから、せっかくの決心があるにもかかわらず臆病になるのだ (“Thus conscience does make cowards of us all, / And thus the native hue of resolution / Is sicklied o'er with the pale cast of thought” 3.1.82-84)」を思い起こさせる。そこで岐路に立つハムレットはこれからの進む道をどの道と決めたのか——血みどろの復讐への道である。しかし、自分の身はデンマークから遠いイギリスへ向かわされる。運命だ。ならば、この運命をどのように自分の意志で切り開いてゆくか、“To be or not to be”の解答の一つでもある。

ああ、これから先は
 思いは血なまぐさくなれ、ただただ意味のあるのはそれだけだ！

(ibid. 65-66)

(O, from this time forth,
 My thoughts be bloody, or be nothing worth!)

この決意が実行されたことが、イギリスよりの帰還した折のホレーショーへの手紙に詳しい。公文書を書き換え、海賊と戦い、身代金を目的にした海賊の捕虜になり帰国した。そして、計られた御前試合にハムレットは「用意が一番（‘The readiness is all’）」と、予感される死へ赴く。その時に身につけていた衣服は「粗い海賊の夜着」であった。海賊の格好を、御前試合の格好に換えたとしたら¹⁰⁾、狂気から正気への変化が視覚化される。狂気を脱ぎ捨てる瞬間でもあった。「狂気である (to be)」よりも「狂気でない (not to be)」方を選び取った。「狂気である (to be)」のは「狂気でない (not to be)」ことであることを両方ともに選んだ気違いのリアと対照的に、ハムレットは狂気をわざと選んだように、正気を意識的に選んだ。ハムレットは天の配剤にすべてを任せた¹¹⁾。ハムレットの救いは神にすべてを託したことである——「この身を御手に託します」というイエスの最期の言葉がハムレットの胸の内であったのであろう。ツバメ一羽の命も神の意志である。人間が人間であるのは自由意志に基づいた神の意志への依存なのである。

〈注〉

- 1) 「A か、A でないか」という選択は、古代ギリシャの哲学者アリストテレスを範としてスコラ哲学を大成した中世イタリアの神学者 T. アクイナスが基本的に採った「もの・こと」の基本識別法を想起させるものである。(Note for “To be or not to be”: Nigel Alexander ed., *Hamlet*, ‘Macmillan Shakespeare,’ 1973.) ちなみに、「A か B か」の場合、ある基準を設定して、それに即して「どちらが本質か」という選択肢もあると考えられる。「A か、A でないか」をヘレニズム的な選択と呼べば、「A か B か」という選択には、一神教的な価値判断を持つ、ヘブライズムの伝統を察知できる。

ちなみに、リアはコーデリアの廃嫡を宣言する時に、「天体のすべての動きにかけて誓う——／それによって我ら人間の存在が関わる、生きるも死ぬも——（‘By all the operation of the orbs / From whom we do exist and cease

to be’ 1.1.111-12)』と言う。これは、「A か、A でないか」、あるいは、「A か B か」という選択すらもせずに、また、どちらかを選択する余裕もなくなり、あるいは、できずに、異質のものである「A と B」の区別さえできなくなったことを表わしている。これではリアという人間は自由意志を自ら拒否していることが示唆されている。そこにリアの悲劇があるのだ。(橋本, 2001年, 239頁。)

- 2) ちなみに、エリザベス朝の中流階級が主として読むのは脚本や詩歌ではなく、倫理道徳的な読み物が多く、宗教的なものを対象にする場合でも、さすがに神学上の難問などは避けたであろうが、日常的な道徳問題に関わりあるものが主要な書物であったという。(Michael Taylor, “The Conflict in Hamlet,” *Shakespeare Quarterly*, Vol. 22, 1971, p. 147.) それほど当時の市民には哲学や倫理問題があまねく知的興味の対象になっていたのだ。ならば、このような思想問題に関心が高い観客を前に、シェイクスピアが、あの世に続く未来への行動を選択し、人の一生は生きる価値のあるものかどうかを思索するハムレットに、「A か、B か」でなく「A か、A でないか」という固有の選択法を発想させたところが重要である。

ところで、この小論を記述するに当たって、それ自体を論述の対象とせず、十分な証明なしに、本論の前提にしていることが二つある。その一つは、劇作家シェイクスピアの円熟期の三つの悲劇（『オセロ』『リア王』『マクベス』）よりも前に『ハムレット』が上演されたという事実を踏まえ（*Hamlet*, 1600-1; *Othello*, 1604-5; *Lear, Macbeth*, 1605-6: E. K. Chambers, *William Shakespeare, Facts and Problems*, Oxford, 1930.），大悲劇へ至る悲劇を執筆する際の創意工夫のいわば原点に『ハムレット』がある、という前提である。ならば、シェイクスピアはその後に続く悲劇において、何かを生み出すべく、『ハムレット』において、円熟期の悲劇に本質的に必要な何かの試みをしていると考えられる。もう一つは、筆者がこれまでに論述している主題が、三つの悲劇の主人公たち（オセロとリアとマクベス）が行動を起こす際に、本人の自由意志から一つの選択肢をそれぞれ三様に選んだことは選んだのだが、その選択自体に問題があるからこそ結果的に自らの悲劇を招いたのだ、というところにあるので、これも論述しないが、一つの前提となっている。

- 3) このような約束事は劇団の専属俳優の数に制限があればこそその処置であったが、そこに、例えば、『ヴェニスの商人』のポーシャとネリッサなどがする、扮装の劇的な面白さを演出できたばかりか、衣装の脱着が演技の上でも無限の表現の広がりを持つに至った。ポーシャとネリッサは少年俳優が元々演じているのであるから、男の衣服を身に付けることで若い法律博士と書記の「扮装」になったわけだが、少年たちであることには変わりなく、これが再び元のポーシャとネリッサに戻るほんのわずかの瞬間に、微妙な意識感覚が観客側に生まれるのは避けられまい。男の象徴である髭を付けた後で、再び、

髭を取ることで映像的に元の女性にすんなり戻ったと観客が納得するかどうか、興味ある観客側の意識の問題である。

ちなみに、数本のサイレント作品とTV作品を除き、『ヴェニス商人』が英語圏で初めて映画化された。マイケル＝ラドフォード監督・脚本によって2005年に映画化された、アル＝パチーノがユダヤ人シャイロックを演じる『ヴェニス商人』では、ポーシャとネリッサに髭があった。舞台と違って映画だとあまりにリアルなので、女性の髭をたくわえている映像に違和感があった。

また一方、当時の俳優たちの社会的地位を考えると、現実には浮浪者に過ぎなかった当時の役者たちが王侯貴族の後援を得ることで、りっぱな市民権を享受していた。その決め手が、後援者である王侯貴族の提供してくれた衣装の豪華さを舞台の上で競い合うことである。平常の自分と、舞台の上の自分との自己同一性に与える象徴的な意味においても興味ある現象である。身分的にも社会構造の下層にいた俳優たちも時代の子であった。舞台がはねた後の私生活においても、分不相応の恰好をしていたという。(Lacey Baldwin Smith, “‘Style Is the Man’: Manners, Dress, and Decorum,” John F. Andrews ed., *William Shakespeare: Volume 1: His World*, New York, 1985, pp. 201-14.)

かくして、舞台の上を動き回る影にしか過ぎない役者たちは、皮肉なことに、その存在感を示威するかのように、競い合って豪華な衣装を身に付け、その登場を果たしたのである。リアが財産を上の子の娘に分与して間もない頃で、まだ豪華な暖衣に包まれていた時、娘たちから想像もつかない言動が返された際に、リアが叫ぶ、「わしは何者か(‘Who is it that can tell me who I am?’ 1.4.230)」と。これにフルは「リアの影法師だ(‘Lear’s shadow’ ibid. 231)」と応える。この時、現実と夢の舞台が絢交ぜになって観客に謎を掛ける——人間は衣服を剥ぎ取られたら何になる？ 答えは、「只の裸の二本棒」である。

- 4) 筆者は既に、オセロとリアとマクベスが行動を起こす際に、自由意志から一つの選択肢を選び、その選択自体に問題があるからこそ結果的に自らの悲劇を招いたことを論述している。①選択肢すら思いつかない、考えもしなかったオセロの悲劇は、「橋本(1999年, 85-105頁)」において、②本質を掴むはずの選択肢を挙げる際に混乱したリアの悲劇は、〈註(1)〉に挙げた「橋本(2001年, 229-58頁)」において、③せつかく選択したのに乗り気でなく、いやいや前に進まざるを得ないマクベスの悲劇は、「橋本(1998年, 1-27頁)」において、それぞれ論述した。
- 5) この固有の心象を中心にした論証を進めるのに当たって、James L. Calderwoodの論文(“Hamlet’s Readiness,” *Shakespeare Quarterly*, Vol. 35, 1984, pp. 267-73)に多大な影響を受けた。当時の上演法と関わる心

象への考察はないが、ハムレットが身につけている衣服の変化と、重要な詩的映像としての "The readiness is all." を読み解いている。

- 6) 死へ旅立ちを「長旅」に喩えるのは古来からの文学的な発想であり、死後の世界がどのような所であるか判然とはしていなかった。『尺には尺を (*Measure for Measure*)』に死後の世界については想像がつかないというくだりがある。「死んでどこだか分らん所へ行くということ ('Ay, but to die, and go we know not where' 3.1.117.)」とある。
- 7) シェイクスピアからの引用はすべて *The Riverside Shakespeare* (G. Blackmore Evans et al. ed., Boston, 1974) によった。和訳は既刊の翻訳を参照した引用者の試訳である。
- 8) この台詞には宗教的に興味あることが隠されている。一つには、「ハムレット物語」はキリスト教以前のものであるはずなのに、ローマン＝カトリックが禁じる「自殺」が口に出されている。アナクロである。ちなみに、この劇には、プロテスタントのエリザベス女王がプロテスタント・カトリックに対する宥和政策を暗示するかのようになり、新旧のキリスト教の本質的な相違などに目くじらを立てる当時のプロテスタントやピューリタンの人には耐え難いほどの教会教義の散逸構造をとっている。例えば、前王が苦しむ煉獄などもカトリックの教義である。また、宗教改革の発端となった 95 カ条の論題を発表したルターが教鞭を取っていたウイッテンベルグ大学からハムレットが戻った設定になっているのもアナクロである。ついでに、ルターの福音主義から出発して、近代社会に適應する市民的論理を提供したのがカルヴァンである。全知全能の神の意志は不可知であるが、人間には自己責任において進む道を選択できる自由意志があるとした。
- 9) 前掲の「『よりいい』は『いい』より『いや』」, 「橋本 (1998 年)」2 頁を参照。
- 10) Calderwood, p. 273.
- 11) 『尺には尺』に次のようなクローディオの台詞がある。

生きようと願えば死を招くことになることも分りましたし、
死を願えば生命を見出すことも分りました。
死を迎える覚悟はできました。 (3.1.42-43.)

(To sue to live, I find I seek to die,
And seeking death, find life. Let it come on.)

〈編註書〉

Alexander, Nigel. *The Macmillan Shakespeare. Hamlet* (Suffolk, repr.), 1975.

Davis, Michael. *The Kennet Shakespeare. Hamlet* (London), 1974.

Deighton, K. *Hamlet* (Macmillan, London, repr.), 1956.

- Edwards, Philip. The New Cambridge Shakespeare. *Hamlet* (Cambridge UP, Cambridge, repr.), 1988.
- Harrison, G. B. Penguin Popular Classics. *Hamlet* (Penguin Books, Reading), 1994.
- Hibbard, G. R. The Oxford Shakespeare. *Hamlet* (Oxford UP), 1987.
- Jenkins, Harold. The Arden Shakespeare. *Hamlet* (Methuen), 1982.
- Kittredge, George Lyman. *Hamlet*. Revised by Irving Ribner (Massachusetts, 2nd Ed.), 1967.
- Lott, Bernard. The New Swan Shakespeare (Advanced Series). *Hamlet* (Longman), 1976.
- Verity, A. W. The Pitt Press Shakespeare for Schools. *Hamlet* (Cambridge, repr.), 1953.
- Wilson, John Dover. The New Shakespeare. *Hamlet* (Cambridge UP, 2nd Ed.), 1964.
- 大場建治『ハムレット』「研究社シェイクスピア選集」研究社，2004年。
- 大山俊一『ハムレット』篠崎書林，4版，1967年。

〈参考文献〉

- Bradley, A. C. *Shakespearean Tragedy* (London), 1904.
- Brockbank, J. Philip. "Hamlet the Bonesetter," *Shakespeare Survey*, Vol. 30, 1977.
- Campbell, Lily B. *Shakespeare's Tragic Heroes* (Cambridge), 1930.
- Charlton, H. B. *Shakespearean Tragedy* (Cambridge), 1948.
- Clemen, W. H. *The Development of Shakespeare's Imagery* (London), 1950.
- DeLuca, Diana Macintyre. "The Movements of the Ghost in Hamlet," *Shakespeare Quarterly*, Vol. 24, 1973.
- Edwards, Philip. "Tragic Balance in 'Hamlet'," *Shakespeare Survey*, Vol. 36, 1983.
- Everett, Barbara. "'Hamlet': A Time to Die," *Shakespeare Survey*, Vol. 30, 1977.
- Ewbank, Inga-Stina. "'Hamlet' and the Power of Words," *Shakespeare Survey*, Vol. 30, 1977.
- Foakes, R. A. "Suggestions for a New Approach to Shakespeare's Imagery," *Shakespeare Survey*, Vol. 5, 1952.
- Gottschalk, Paul. "Hamlet and the Scanning of Revenge," *Shakespeare Quarterly*, Vol. 24, 1973.
- Hunt, John. "A Thing of Nothing: The Catastrophic Body in Hamlet," *Shakespeare Quarterly*, Vol. 39, 1988.
- James, D. G. *The Dream of Learning, An Essay on the Advancement of Learning, Hamlet and King Lear* (Oxford), 1951.
- Johnson, Jerah. "The Concept of the 'King's Two Bodies' in Hamlet," *Shakespeare*

- Quarterly*, Vol. 18, 1967.
- Knight, G. Wilson. *The Wheel of Fire* (Oxford), 1930; *The Imperial Theme* (Oxford), 1931.
- Mahood, M. M. *Shakespeare's Wordplay* (London), 1957.
- Matheson, Mark. “Hamlet and ‘A Matter Tender and Dangerous’,” *Shakespeare Quarterly*, Vol. 46, 1995.
- Muir, Kenneth. *Shakespeare's Tragic Sequence* (Liverpool University Press), 1979; “Shakespeare's Imagery—Then and Now,” *Shakespeare Survey*, Vol. 18, 1965.
- Schell, E. T. “Who Said That—Hamlet or Hamlet?,” *Shakespeare Quarterly*, Vol. 24, 1973.
- Shelden, Michael, “The Imagery of Constraint in Hamlet,” *Shakespeare Quarterly*, Vol. 28, 1977.
- Sinfield, Alan, “Hamlet's Special Providence,” *Shakespeare Survey*, Vol. 33, 1980.
- Spencer, Theodore. *Shakespeare and the Nature of Man* (New York), 1942.
- Spivack, Bernard. *Shakespeare and the Allegory of Evil* (Columbia U.P.), 1958.
- Spurgeon, C. F. E. *Shakespeare's Imagery* (Cambridge), 1935.
- Tillyard, E. M. W. *Shakespeare's Problem Plays* (London), 1950.
- Wilson, J. Dover. *What Happens in Hamlet* (Cambridge), 1935.
- 橋本侃「『それ以上でも、それ以下でもなく』ずばり、そのもの——『リア王』に見る比較構文と心象の絡まり——」『神奈川大学言語研究』第 23 号, 2001 年。
- 「聞くだけで、見るだけで、信じ込む——オセロの意味論的な認識過程——」『神奈川大学言語研究』第 22 号, 1999 年。
- 「『よりいい』は『いい』より『いや』——比較構文に見るマクベスの選択肢——」『神奈川大学言語研究』第 21 号, 1998 年。