

ハムレットと独白

本 多 まりえ

序

現代の演劇にはきわめて様々な形態の表現方法が存在するが、イブセンやチェーホフ以降の第四の壁を排したリアリズム演劇では、当然ながら独白という手法は存在し得ない。だが、その後のポストモダンの解体された演劇においても、やはり独白という特異な表現方法が復活することはなかった⁽¹⁾。他方、シェイクスピアが活躍したエリザベス朝の舞台では事情は異なっていた。エリザベス朝時代の舞台では、照明、音響、緞帳などの舞台装置を「台詞」、即ち、「言葉」で補っていたため、独白は欠かせない要素であり、約束事となっていた。シェイクスピア時代の独白には大きく分けて二つの機能、即ち、観客への情報提供という説明的機能と登場人物の内面や性格の描写という心理的機能があり、前者の方が大部分を占めていた⁽²⁾。また心理的機能の例として、クリストファー・マーロウの『マルタ島のユダヤ人』(Christopher Marlowe, *The Jew of Malta*, c.1589-90) やシェイクスピアの『リチャード3世』(*Richard III*, c.1591-97) などが挙げられるが⁽³⁾、こうした悪党(villain)を主人公とする劇では、独白は、嘘ばかりついている悪党の正体を表すために重要な役割を果たしていた⁽⁴⁾。そしてその際に重要なのが、この時代の独白のほとんどが、古代ギリシア演劇のプロローグ、エピローグ、コーラスの台詞のように、直接観客に向かって語られたと考えられる点である⁽⁵⁾。

ところが、これまで試みられたエリザベス朝演劇における独白の研究を見てみると、劇の主筋や観客を考慮せず、単なる約束事としての独白の機能に焦点を当てるものが多いようである。シェイクスピアの独白を初めて研究したM・L・アーノルド(M. L. Arnold)は、独白を機能別に分類・分析し、ヴォルフガング・クレメン(Wolfgang Clemen)は、シェイクスピアの独白を作品ごとに分析し、L・A・スキフントン(L. A. Skiffington)は、古代ギリシア・ローマ劇からシェイクスピア劇に至るまでの独白の歴史とその機能の発展を体系的に論じた⁽⁶⁾。しかし、いずれの批評家も、シェイクスピアの心理的独白の効果や修辭的技巧を賛美するにすぎず、作品全体における独白の位置や独白する人物と観客との関係には触れていない。

最近では、レイモンド・ウィリアムズ(Raymond Williams)が、独白の発達を社会学史の観点から分析し、独白の発話としての機能を、観客への直接的語り、間接的語りなどに分類した。ウィリアムズは、アーノルドやクレメンと異なり、シェイクスピアの独白を理想的なものとして崇めず、社会学史と観客の見地から、独白を幅

広く論じた点で注目すべきであるが、独白を作品から切り離し、その機能を機械的に羅列したという点で十分な考察とは言えない⁽⁷⁾。他方、フランシス・バーカー(Francis Barker)やキャサリン・ベルジー(Catherine Belsey)、アラン・シンフィールド(Alan Sinfield)などの新歴史主義者や文化唯物論者は、独白を「主体」(subject)という観点から考察し、エリザベス朝演劇における独白を、語り手の主体(自我)の表明とみなしている⁽⁸⁾。彼らの見解は、現在独白研究の主流をなしているが、彼らは独白を、観客ではなく、語り手自身に向けて発話されるものと捉え、独白を考える際に重要な「観客」を無視しているように見受けられる。

そこで本論では、ハムレットの独白を、テキストと観客という観点から捉え直し、独白する人物と観客との関係、独白が及ぼす劇全体への影響などを分析しながら、復讐悲劇としての『ハムレット』を考察していきたい。具体的にはまず、独白の定義をし、独白と観客との関係を論じる。次に、ハムレットの独白の三つの特徴、即ち、親密性、臨場感、普遍性を、それぞれ順に、テキスト及びハムレットと観客との相互関係に焦点を当てながら考察し、作品『ハムレット』における独白の重要性を論じる。

1. 独白と観客

「独白」という語は日本語では一種類しかないが、英語では“soliloquy”と“monologue”の二種類の語があり、一般的に“soliloquy”の方が多く用いられる。『オックスフォード英語辞典』(*The Oxford English Dictionary*、以下OEDと略す)によると“soliloquy”は、「自己に話しかける、或は、自己と会話する例。又は、誰にも話しかけずに、自己の考えを発話する例」であり⁽⁹⁾、“monologue”は、「劇のある人物一人で話す場面」である⁽¹⁰⁾。両語共に、初出は17世紀であり、演劇の批評用語として用いられるようになったのは、王政復古期に入ってからである。“soliloquy”は、初期西方キリスト教会の教父アウレリウス・アウグスティヌス(Aurelius Augustinus, 354-430)が考案した造語、“soliloquium”に由来し、9世紀にアルフレッド大王(Alfred the Great, c.848-99)によって古英語へ翻訳された。注目すべきことに、“soliloquy”という語は当初、一人の人物が自己に話しかけるという現代の意味とは異なり、魂と神との間の「対話」(“dialogue”)、或は、心の異なる機能の「対話」という意味に解され、宗教的な意味合いが含まれていた⁽¹¹⁾。また、OEDに初出の例として引用されている1613年出版の辞書によると、“soliloquy”は「内緒話」(“private talk”)を指す。マルグレタ・デ・グラツィア(Margreta de Grazia)は、この

定義を「機密的で告白的な対話」と解釈し、ハムレットの独白には、ハムレットとホレイシオー (Horatio)、ハムレットとオフィーリア (Ophelia) との間の親密な対話と同様の役割があったかもしれないと考えている⁽¹²⁾。

このように語源的な意義を考えると、独白 (soliloquy) は元来、神と魂との対話、或は、告白のような宗教で内密な色合いを持っていたことが推察される。けれどもウィリアムズが指摘するように、多くの批評家たちが、エリザベス朝演劇における独白を、独白する人物が自己に語りかけること、或は、自己の内面を示すものと捉えてきた⁽¹³⁾。しかしこれに対しウィリアムズは、観客がいる以上独白する人物が自分自身に語りかけることは不可能であるとみなし、従来、演劇の術語として好まれてきた“soliloquy”ではなく“monologue”という語を用いて、“monologue”を独白する人物と観客との関係から直接的語り・半直接的語り・間接的語りの三つに分類した⁽¹⁴⁾。さらに、ジャネット・ヒル (Janet Hill) は独白 (soliloquy / monologue) の代わりに、“open address” (「公的語り」) という新しい術語を用いて、ルネッサンス劇の独白を、ウィリアムズ同様、発話者と観客との関係に基づき分類した⁽¹⁵⁾。

このように最近の研究では、独白は誰に向けられて語られているか、つまり、独白の発話先に焦点を当て独白する人物と観客との関係を論じるものが多い⁽¹⁶⁾。ウィリアムズやヒルが、独白は、観客へ向けて語られていたと主張するのに対し、先に言及したベルジーやパーカーなどは、観客の存在を無視し、自我の芽生えた登場人物 (とりわけハムレット) は自己に対して独白していると主張する。しかし、ウィリアムズが指摘するように、エリザベス朝の舞台において、独白する役者が観客の存在を無視して自分自身に語ることは難しかったと考えられる。役者自身と観客の双方に話しかけることはできたかもしれないが、役者自身にのみ語りかけることは、劇場の構造上、困難であっただろう。なぜなら、エリザベス朝の舞台において、役者は“platform”と呼ばれる観客のすぐ近くにある「張り出し舞台 (前舞台)」で独白したと考えられ、観客がその三方を取り囲んでいたため、役者と観客は近距離にあった。独白 (soliloquy) は元来、「内緒話」を指す語であったと前述したが、こうした心理的距離のみならず、舞台と観客の間の物理的距離という点でも、独白する役者と観客は緊密な関係にあったと推察される⁽¹⁷⁾。また、ロバート・ヴァイマン (Robert Weimann) は、観客と役者との関係を、張り出し舞台という物理的要素のみならず、古代ギリシア演劇や中世演劇からの伝統から捉えた点で注目すべきである。ヴァイマンは、古代ギリシア演劇において、アリストファネス (Aristophanes) の役者たちが観客に呼びかけたり、ディオニュソス (Dionysus) を再現する役者が観客の祭司に助けを求めたりした例を挙げ、こうした伝統はエリザベス朝演劇にも受け継がれ、役者が観客へ直接語ったり、観客が喜劇役者と対話をし、コーラスとして劇に参加したりすることで、両者の絆は深まったと論じる⁽¹⁸⁾。

さらに今日の舞台において、ハムレットを演じたことのある役者の多くが、独白を語る時、観客を意識しているようである。例えば、1975年にロイヤル・シェイクスピア劇団の第2劇場ジ・アザー・プレイス (The Other Place) でハムレットを演じたベン・キングスレー (Ben Kingsley) は、インタビューの中で以下のように述べている。

全ての独白に、観客は自分を見ているという事実が、まさに含まれていた。抽象的な観客はいなかった。それはまるで、私が「自己に」語りかける時、私が「観客に」語りかけたようだった。彼らは私の耳であった。私は、ある人が自分自身に話しかけて議論をするようなやり方で、観客に語りかけた⁽¹⁹⁾。

このようにキングスレーは、独白の中で、自己と観客が一体化したという興味深い体験を味わうほど、観客を強く意識していたと考えられる。他方、1977年にオールド・ヴィック (Old Vic) 劇場でハムレットを演じたデレク・ジャコビ (Derek Jacobi) は、「やっと一人になった。ああ、なんと下卑たごろつきか、おれは！」 (“Now I am alone. O what a rogue and peasant slave am I!”) で始まる第3独白において、ハムレットは自問しているのではなく、観客へ直接問いかけていると解釈した⁽²⁰⁾。つまり、「おれは臆病者か？」 (“Am I a coward?”) などの疑問文は全て、観客への質問と捉えたのである⁽²¹⁾。さらに、1965年にロイヤル・シェイクスピア劇場でピーター・ホール (Peter Hall) 演出の下、ハムレットを演じたデイビッド・ワーナー (David Warner) は、庶民的なハムレットを演じて注目を浴びたが、ある晩ワーナーがこの第3独白を語った際、観客の一人がワーナーの問いに自発的に答えたそうである。ワーナーが、「おれは臆病者か？」と述べた際、その観客は「そうだ」 (“Yes”) と答え、次にワーナーが「誰だ、おれを悪党と呼ぶのは？」 (“Who calls me villain [...]”) と述べると、その観客はある人の名前を叫んだとのことである。この第3独白は舞台前方で語られ、この中でワーナーと観客は、劇中で最も直接的で親密な意思疎通を図ったと記録されている⁽²²⁾。

独白 (soliloquy / monologue) という語はエリザベス朝当時、どのように位置づけられ、どのように演出されたかは当時の記録がないため明確には分からないが、以上のような独白という語の起源、当時の舞台装置や現代の上演に関する考察を踏まえ、ここでは独白をウィリアムズと OED に倣い、monologue、即ち、「劇のある場面、或は、ある構成要素の中で一人の役者が語ること」と定義する。またその際その人物は、自己と観客の双方に対し語るとみなし、論を進めて行きたい。

2. 独白の第1の特徴—親密性

シェイクスピアの『ハムレット』は、1599年から1601年の間に執筆され、グローブ座 (The Globe) にて宮内大臣一座によって初演されたと推定されている。本

作品は、様々な要素を含むため、現在では、歴史、宗教、政治、精神分析、フェミニズムなど、多様な角度から研究されているが、この作品の根幹を成す主題は、「復讐」である。実際、主人公ハムレットは、第1幕第5場で亡霊に復讐を命じられてから、第5幕第2場で、叔父クローディアスを殺害し、復讐を成就するまでの間、狂気を装ったり、劇中劇を上演したり、廷臣ポローニウスを誤って殺し、イングランドへ送られそうになったりと、紆余曲折を経ながらも、常に復讐のことを考えている。

このような復讐を主題とする劇、即ち「復讐悲劇」は、エリザベス朝末期からステュアート朝初期に至るまで大流行し、『ハムレット』の他、主な作品としては、先に言及したキッドの『スペインの悲劇』、マロウの『マルタ島のユダヤ人』、シェイクスピアの『タイタス・アンドロニカス』(Titus Andronicus, 1594)の他に、ジョン・マーストンの『アントニオの復讐』(John Marston, Antonio's Revenge, 1599-1601)などが挙げられる⁽²³⁾。

このように当時、数多くの復讐悲劇が上演されていたが、なぜ『ハムレット』だけが、現在に至るまで、人気を保ち続けてきたのだろうか。エリザベス朝当時、私的復讐は神と法によって禁じられていたため、ヒエロニモ(Hieronimo)やタイタスなど、復讐悲劇の主人公は、どのような事情であれ、復讐を果たした途端に「悪党」の烙印を押された⁽²⁴⁾。このため、復讐悲劇において多くの場合、復讐者は復讐達成後に死ぬ。そしてその際、観客や他の登場人物から、さほど共感を得られずに死ぬように見受けられる。しかし、ハムレットだけは、「気高い心」(“a noble heart”)を持つ「優しい王子」(“sweet prince”共に第5幕第2場338行)として息絶えるのである⁽²⁵⁾。

ハムレットが他の復讐者と異なる理由は様々考えられるが、最大の理由はハムレットという主人公像、さらに、それを形成するのに重要な役割を果たす独白にある。ハムレットの独白は、シェイクスピアのみならず同時代の作家の他の作品と比べ、形式と内容の面において、非常に特異なものである。そしてこれには三つの特徴、即ち、「親密性」「臨場感」「普遍性」がある。

ここではまず、第1の特徴である「親密性」に関して考察したい。「親密性」とはハムレットと観客との密接な関係を指し、この効果は独白の形式的な特徴、並びに、張り出し舞台という舞台装置から生じると考えられる。まず、形式的な特徴に関して述べると、ハムレットの独白は、劇中に全部で七つあり、第1幕から第4幕に至るまで、幕ごとに点在している。長さに関して言えば、10行位の短いものと、35行前後の長いもの、所謂「四大独白」がある⁽²⁶⁾。七つの独白の内、最長のものが第3独白で59行ある。これらの特徴が意味することは、劇中、観客が一人きりでいるハムレットと接する機会が多いということである。

ハムレットの独白に見受けられるこのような形式的特徴は、他の復讐悲劇の独白との比較によって際立つ。復讐悲劇において、独白の使用はほぼ約束事となっている。例えば、ヒエロニモ、アントニオ(Antonio)、ハムレ

トなど復讐悲劇の主人公たちは、復讐相手を油断させるために、「狂気」を装うが、その際、正気と狂気の状態を観客に区別させる必要が生じる。このため、主人公の真の姿を観客に提示する手段として、独白がしばしば用いられる。

復讐悲劇の先駆である『スペインの悲劇』には、主人公ヒエロニモの独白が全部で六つあり、その内、最も長いものは、第3幕第2場における52行にも亘る独白である。しかし、この独白には、手紙の引用が数行含まれている。また他にも、45行前後の長い独白が二つあるが、ここでも手紙や哲学書や聖書からの引用が含まれている。これらの独白は概して、劇行動に関する説明という機能を果たしている。ヒエロニモは主として、復讐に対する思いを述べた後、これから自分が取る行動を予告する。哲学的瞑想をすることはあっても、それらは劇行動に関与しているように思われ、そこには、ハムレットの「在るか、在らぬか」(“To be or, not to be”)で始まる独白に見受けられるような普遍性はない。また、独白の位置に関して言えば、『ハムレット』の場合のように、幕ごとに点在しているのではなく、3幕目に偏っている。ヒエロニモは、この幕で復讐を躊躇した末に、決意を固める。

また、シェイクスピアの初期の復讐悲劇『タイタス・アンドロニカス』においては、主人公タイタスの独白は2箇所しかなく、その行数は、3行と7行という大変短いものである。さらに、『ハムレット』と内容が酷似するマーストンの『アントニオの復讐』においては、主人公アントニオの独白は六つあり、それぞれ25行弱の長さである。これらは、第2幕、第3幕、第4幕と劇の半ばに集中している。内容としては、劇行動に関する説明が主であり、ヒエロニモのように哲学書を引用し、それに対する考えを述べる箇所もある。

このように、ハムレットの独白と、同時代の他の復讐悲劇における主人公の独白とを比較してみると、ハムレットの独白は、頻度や長さの点において明らかに群を抜いており、特異である。また位置の点においても、ハムレットの独白は、第1幕から第4幕までの各幕に点在し、一つの幕に集中するヒエロニモの独白や、劇の半ばに集中するアントニオの独白と異なる。

さて、これまで独白の形式的な特徴と親密性に関して論じてきたが、次に、独白が語られたとされる張り出し舞台と親密性に関して述べたい。先に、張り出し舞台は、三方を観客に囲まれていたため、独白する人物と観客は親密な状態にあったと言及したが、この効果は、劇中で、独白の回数(頻度)、及び、行数(量)が、1箇所に偏ることなくバランスよく増える程、高まるのである。つまり、観客がその人物と親密に接する時間が、その分長くなるからである。従って、第1幕から第4幕に至るまで、始終独白をするハムレットは、観客との間に非常に密接な関係を築くことができたと考えられる。

さらに重要なのは、ハムレットは他の復讐者と異なり、孤独な復讐者であるという点だ⁽²⁷⁾。ヒエロニモに

は、亡き息子の恋人ベル＝インペリア (Bel-imperia) が、タイタスには、娘ラヴィニア (Lavinia) と兄マーカス (Marcus) が、アントニオには、母マリア (Maria) と亡き友人の父パンドゥルフォ (Pandulpho) という仲間がいる。このように彼らには、「復讐」という共通の目標に向かって突き進む仲間がいるのに対し、ハムレットは一人きりなのである。ハムレットの母や恋人オフィーリアは、復讐相手クローディア (Claudius) の陣営に取り込まれ、ハムレットの味方ではない。確かに、ハムレットにも親友であり、よき相談相手であるホレイシオという仲間がおり、劇中劇の場面では、クローディアスの罪の真偽を確かめるため、クローディアスの劇に対する反応を窺うよう頼むが、復讐の話は決してしない。それ故、観客は独白を通して、ハムレットの復讐に関する悩みを知り、ハムレットと秘密を共有したような気分になると考えられる。実際ラルフ・ベリー (Ralph Berry) は、ハムレットの独白は、精神病医・カウンセラー・分析医としての観客との7回の問診と述べ、ハムレットの独白を心理療法に喩えている⁽²⁸⁾。観客を精神分析医に喩えるのは行き過ぎかもしれないが、独白を通して、ハムレットと観客の間に親密な関係が生じることは間違いなさだろう。

例えば先に言及した第3独白では、ハムレットは、亡霊に復讐を命ぜられたものの何も行動を起せないという悩みを、独白の直前に目にした旅役者の迫真の演技と比べながら述べる。この独白は疑問詞を多用する点で特徴的である。

やっとなんか一人になれた。

ああ、なんと下卑たごろつきか、おれは！

恐ろしいではないか？ここにいた役者が

単なる虚構、かりそめの情熱の中で、

魂を自分の想像力へと一心に向けるとは？ [...]

しかも全ては何のためでもないのか？

へキユバのためだ！ [...]

それにひきかえ、おれは、

ぐずでのろまな生きる屍。

夢遊病者のようにふらふらし、

大義があるのに果たさぬまま、

何も言えずにいる。 [...]

おれは臆病者か？

誰だ、おれを悪党と呼ぶのは？おれの頭をぶち割り、

ひげを抜いて、抜いたひげをおれの顔に吹き付ける

のは？

おれの鼻をつねり、おれを大うそつきと呼ぶのは？

誰だ、おれにこんなことをするのは？ (第2幕

第2場 501-27行)

「やっとなんか一人になれた」(501行)の一言は、第2幕第2場において、ハムレットが、廷臣ポローニアス (Polonius) や、ハムレットの旧友にして王のスパイであるローゼンクランツ (Rosencrantz) とギルデンスターン (Guilden-

stern)、旅役者など、様々な人物と対面し、なかなか一人になる機会が得られなかったこと、つまり、復讐のための「佯狂」という仮面を脱ぎ、安堵する機会が得られなかったことを示し、観客は、ここで再び、ハムレットと過ごす親密な時間が到来したと感ずるのである。ハムレットは役者の迫真の演技を思い出し描写する。その演技は観客の記憶にも新しく、ハムレットがここで先程の場面を再現することで、観客はハムレットと同じ情報を共有し、同じ体験をしたことを認識し、ハムレットに対する親密感が増すと考えられる。次にハムレットは自問をしながら、大義があるのに行動できずにいる自己を罵倒する。「おれは臆病者か？」(“Am I a coward?” 26行)、「誰だ、おれを悪党と呼ぶのは？」(“Who calls me a villain” 27行)、「誰だ、おれにこんなことをするのは？」(“Who does me this?” 27行)。このような疑問文は、テキストを読む限りでは、ハムレットの自問と採れるが、上演においては、先にワーナーの例で見たように、観客への問いかけという解釈もできるだろう。このような短い疑問文の羅列により、ハムレットと観客との距離は縮まり、ハムレットが興奮すると同時に、観客の間でも熱気がみなぎったかもしれない。

『ハムレット』が上演された数年後の1603年に、エリザベス朝からジェームズ朝へと王朝が変わると、観客の劇への介入を表した劇が多く見られるようになる。例えば、フランシス・ボーモントとジョン・フレッチャー共作の諷刺喜劇『びかびかすりこぎ団の騎士』(Francis Beaumont and John Fletcher, *The Knight of the Burning Pestle*, 1607-c.1609)では、劇を観覧している食料品屋の夫婦が、少年俳優(普段は彼らの店で丁稚奉公をしている)の活躍を見たいということで、劇のシナリオを大幅に変えさせる。こうした例から、ジェームズ朝時代に入ると、観客はただの傍観者に留まらず、芝居に参加するという欲望を持つようになったと考えられる。けれども、このような観客の劇への参加が、形は異なれど古代ギリシア演劇や中世演劇にも見られたことを想起すれば、ジェームズ朝における観客の劇への直接的介入は、当然の帰結と言えよう。観客のこのような欲望を考慮すると、ハムレットの独白においても、独白する役者と観客との距離は密接であったと考察される。

また、ハムレットと観客が同じ体験を共有するという例は、他にも見られる。第1幕第5場でハムレットは、父の亡霊に復讐を命ぜられるが、その直後の第2独白において、亡霊の台詞を思い出し、その命令を決して忘れないと決心する。「忘れるなだど？忘れないぞ、哀れな亡霊よ、/記憶がこの錯乱した頭に座る限り。/忘れるなだど？」(第1幕第5場 95-97行)。ハムレットの「忘れるなだど？」(“Remember me” 95, 97行)は、亡霊が最後に述べた台詞「忘れるな」(“Remember me” 91行)に由来するが、ここで観客も、先程聞いた亡霊の台詞を、ハムレットと同様に、思い起こしたことに違いない。この独白では、ハムレットは終始取り乱しているが、この後ホレイシオらと再会した時には、落ち着きを取り戻

し、彼らに亡霊のことを他言しないよう頼むが、亡霊が毒殺された話と復讐の話はしない。

このように観客は、他の登場人物が知らないハムレットの内面や秘密を、独白を通して知ることができ、ハムレットと観客の間に親密な空間が生じたと考えられる。換言すれば、そのような親密性は、ハムレットを演じる役者が、観客のすぐそばにある張り出し舞台上で独白を語るという物理的原因と、ハムレットと秘密を共有するという心理的原因による。そしてその効果は、ハムレットの独白が点在しており、行数が長いという独白の形式的特徴によって、より高められたと考察される。また、ハムレットが、一人であることを強調する台詞（「やっと一人になれた」501行）や疑問文などの修辭的要素も、その効果を高める要因となったはずである。

3. 独白の第2の特徴—臨場感

ここでは、ハムレットの独白の第2の特徴、「臨場感」について論じたい。ここで言う臨場感とは、即ち、観客にハムレットという劇中の人物を生身の人間のように見せることである。ダニエル・セルツァー (Daniel Selzer) によると、テューダー朝時代に初めて、登場人物の内面が語られるようになり、この手法はさらに洗練され、シェイクスピアの登場する頃には、登場人物の感情は、言葉が発せられるのと同じ瞬間に、描写されるようになった⁽²⁹⁾。つまり、それ以前の時代に主流であった奇跡劇や道徳劇では、登場人物の内面はほとんど描写されず、劇の筋に関する直接的で説明的な描写が多かった。しかし、キッドやマーロウが活躍した、所謂初期イギリス演劇の時代に、登場人物の感情が表現されるようになり、これによって人物造形に深みが出てきたのである。同様にフランク・カーモード (Frank Kermode) も、シェイクスピアが初めて、実際に考えている人物を独白の中で描写したと述べている⁽³⁰⁾。

ハムレットの独白は、まさにこのような種類の独白である。観客は独白を通してハムレットの瞬間的な感情や思考を、ハムレットと共有することができるのである。即ち、観客は独白によって、ハムレット本人と同じ速度で、ハムレットの思考の流れに追いつくことができるのだ。

例えば、第1幕第2場の第1独白を例に挙げよう。この独白は、宮廷でハムレットの叔父クローディアスが、新デンマーク王として就任演説を行った後に語られる。この宮廷の場面において、ハムレットは初めて舞台上に登場するが、ほとんど口を開かない。そのため観客は、主人公ハムレットがいかなる人物であるかをまだよく理解していないはずである。観客がハムレットについて知っていることは、父である先王の死を深く悲しんでいるということだけである。それは、ハムレットが、母であり王妃であるガートルードに向けて述べた、「見えるですって、母上？」（“Seems madam?” 第1幕第2場76行）で始まる11行に亘る台詞から窺うことができる。ハムレットの悲しみを「見せかけ」と思い込んでいるガートルードに対し、ハムレットは、「自分は〔喪服やため息

や涙などの〕見せかけ以上のものを内側に持っている」（“I have that within which passes show” 第1幕第2場85行）と反論する。第1独白は、ハムレットが、これまで叔父や母や廷臣の手前抑えていた感情、即ち、見せかけ以上のものを初めて表に出すという点で重要である。ハムレットは、ここで父の死を嘆くと同時に、母の慌ただしい再婚を非難する。語の反復や韻律の乱れ、主語と述語のない不完全な文は、ハムレットの瞬間的な心の推移や動揺を巧みに表現し、観客に臨場感を与える。

ああ、この硬き、硬き肉体が、
溶けて、溶けて露になればいいのに。
せめて、神の掟が、
自殺を禁じていなければ。[…]
亡くなってからたったふた月—いや違う、ふた月ではない—
すばらしい王だった。こいつと比べれば
月とすっぽん。母上のことをあんなにも愛していた。
天の風が母上のお顔を激しく吹き付ける
ことも許さぬ程だった。ああ、思い出さねばならないのか？ （第1幕第2場129-43行）

印象的な出だしの「ああ」（“O” 129行）という語によって、ハムレットの内面が、赤裸々に吐露されている。父が亡くなってからこれまでに経った年月は、2か月から2ヶ月未満と言ひ直され（138行）、やがては1か月未満ということに落ち着く（153行）⁽³¹⁾。実際にハムレットの父が死んでから経た年月は、この後の劇中劇でのオフィーリアの台詞から、「ふた月の2倍」（“twice two months” 第3幕第2場114行）、即ち、4か月であることが分かる。しかし、ハムレットには昨日のことに感じられ、父のことを思い出す度に、月日が次第に短くなることは注目すべき点である。ハムレットの目には、父を愛していた母の過去の姿がありありと浮かんでくるのだ。引用箇所138行から143行の1文は、主語と述語のない文や挿入句が含まれ、単語の羅列が多く、きちんとした文ではないが、カーモードが指摘する「考える人」の姿を如実に表している。人は実際に考える時、文章の論理的なつながりなどは考えず、このように思いをめぐらせる。つまりハムレットは、現実の人物と同様に、あるイメージが頭に浮かぶ瞬間に、それを言葉に表現していくため、文体が乱れるのである。

また、ハムレットが瞬時に自分の考えを述べる別の例として、先程引用した第3独白が挙げられる。この独白は、ハムレットが復讐を果たせずにいる自分を「ああ、なんと下卑たごろつきか、おれは！」（“O what a rogue and peasant slave am I!” 第2幕第2場502行）と罵るところから始まる。この自己叱責はその後20行近く続き、ハムレットが「売女め！」（“A scullion!” 540行）と言って、何もできずにいる自分を売春婦に重ねるところで終わる。そしてこの台詞の直後に行が改まり、「ああ畜生！頭を使え。そうだ、聞いたことがある」（541行）という

台詞が続く。ハムレットはここで、芝居を見た罪人が舞台の巧妙さに心を動かされ、罪を告白した話を思い出す。

畜生！ 頭を使え。そうだ、聞いたことがある。
罪を犯した者が、芝居を見ているうちに、
その場面の演技に心を打たれ、
悪事を白状したということ。 (541-45行)

「頭を使え」(“About, my brains” 41行) という台詞にあるように、この時ハムレットは、瞬時に知恵を絞って、芝居の話の思い出し、すぐに劇中劇の上演を思い出す。

あの役者たちに、叔父の前で
父上殺しのような芝居をやらせよう。
あいつの顔を観察し、
急所を探つてやろう。 (547-50行)

このようなシェイクスピアの巧みな修辞法によって、観客はハムレットの思考の推移を、ハムレット本人と同じ速度で把握することができる。独白のこのような効果は、従来の復讐悲劇、さらに言えば、エリザベス朝の全芝居において存在することのなかった、極めて斬新なものである。復讐悲劇において、主人公が復讐計画を練ることは約束事となっている。復讐悲劇は、主人公が復讐計画を練り、脚本を書き、それを自分で演出し、自分で演ずるといって謂わば、主人公による自作自演の劇中劇とも言えよう。だが、ヒエロニモやアントニオはハムレットと異なり、現実世界の人物のように思案する姿を見せることはない。自分で復讐計画を練るといよりは寧ろ、作者キッドやマーストンが予め考案した計画を、自分が思いついたかのように述べていると採れる。けれども、ハムレットの場合、ハムレット自身が一生懸命思案し、芝居の上演を思いついたというような印象を受ける。換言すれば、ハムレットは、作者シェイクスピアの代弁ではなく、自分の頭で考え、発言する現実にいるような人物として描写されているのである。

ハムレットという人物像は、ロマン派の詩人サミュエル・テイラー・コールリッジ (Samuel Taylor Coleridge) をして、「私にはハムレットのようなどころがある」(“I have a smack of Hamlet myself”) と言わしめ、同じくロマン派の詩人ウィリアム・ハズリット (William Hazlitt) をして、「ハムレットは我々だ」(“It is we who are Hamlet”) と言わしめる程、人々の共感を呼んでいる⁽³²⁾。彼らにとって、ハムレットは劇という枠を超えた実在の人物のように映ったのであろう。そして、このような錯覚は、ハムレットの独白における臨場感、つまり、生身の人間としてのハムレットの姿に依拠すると考えられる。

このように観客はハムレットの独白において、張り出し舞台という物理的な理由に加え、ハムレットの思考の流れを瞬時に理解し、それに追いつくことができるという理由から、ハムレット本人と同じ感覚、即ち、一体感を味わったに違いない。そして、観客は劇中、こうした

経験を度々繰り返す内に、ハムレットの距離、並びに、劇空間との距離を縮めていったと考えられる。

4. 独白の第3の特徴—普遍性

ここでは独白の第3の特徴である「普遍性」について、デンマークの世界という劇空間とエリザベス朝社会という現実世界との関係から考察していきたいと思う。ここで言う普遍性とは、ハムレットの独白が持つ個別的事象を一般的事象へと普遍化するという特徴のことである。アン・バートン (Anne Burton) は、エリザベス朝演劇において、イリュージョン (劇空間) と劇場 (現実世界) は相互的に働いていると考えている。つまり、劇空間は、現実世界を反映すると同時に、現実の世界へ入り込むのである。芝居と現実社会との関係について、ハムレットが、「芝居の目的は昔も今も変わりなく、自然に向かって鏡をかかげ […] 時代の姿をはっきり映すことだ」(第3幕第2場 14-20行) と述べているように、エリザベス朝時代には、芝居は現実世界を映すものであるという概念があった。他方、芝居ははねた後、観客が登場人物の台詞や動作を真似て、芝居を現実世界に持ち込むということもあったようである。さらに、芝居を見ている観客の中に、劇空間を一瞬、現実と錯覚した者がいたという可能性も考えられている⁽³³⁾。

このようにエリザベス朝当時、劇空間と現実の世界は相互に影響し合っていたと推察されるが、この見解は、ハムレットの独白と観客との関係を考える上で非常に重要と考えられる。なぜなら、ハムレットは、特定のことを普遍的なことへと推論する傾向があり⁽³⁴⁾、観客はこのような普遍的な事柄により、劇空間を身近に感じ、劇空間へと引き込まれた可能性があるからだ。例えば第1独白にその傾向が見受けられる。

なんと俺には、退屈、単調、腑抜け、無益に見えることか、
この世の営みの一切切切が！
嫌だ、嫌だ、この世は
むかつくものがのさばる、雑草だらけの庭だ。
こんなことになろうとは！ (第1幕第1場 133-37行)

ハムレットはここでまず、四つの軽蔑的な形容詞、即ち、「退屈、単調、腑抜け、無益」(“weary, stale, flat and unprofitable” 133行) という語、及び、「俺には」(“to me” 134行) という語を用いて、自己の主観的嫌悪感を示す。けれどもその直後に、「むかつくものがのさばる、雑草だらけの庭」(“unweeded garden / That grows to seed” 135-36行) という当時頻繁に用いられた「混乱」に対するイメージを用いて、先程の主観的評価を客観的評価へと変える⁽³⁵⁾。このことは、“this world” (「この世の中」 334行) という指示形容詞 “this” で限定された世の中、即ち、デンマークから、“an unweeded garden” (「雑草だらけの庭」) という不定冠詞 “an” のついた普遍的世

の中へと変わる点に表される。さらに重要なことに、この「雑草だらけの世の中」(“an unweeded garden”)は、どこにでもあり得るものとして普遍化され、エリザベス朝のことだと解釈されるようになる。というのは、しばしば批評家によって指摘されるように、このデンマークの社会情勢は、『ハムレット』が初演されたエリザベス朝末期のイングランドと似ているからである。この独白の直前の場面で、クローディアスは自分が新王になったという王位継承に関する演説やノルウェーとの外交問題に関する演説をするが、これらは当時のイングランドにおいても、重大な問題であった。なぜなら、女王エリザベスはこの作品が初演された当時70歳近くであったが、生涯独身を貫いたため子供がおらず、王位継承は切迫した問題であったからだ。また、当時のイングランドもデンマークと同様、「軍事国家」(“warlike state” 第1幕第2場9行)であり、スペインなどのカトリック諸国と抗争を繰り返していたからである。さらにこの後の場面においても、当時イングランドで問題となった事件を想起させるような出来事が生じる。例えば、亡霊によって明かされるクローディアスによる先王の暗殺の話やクローディアスによる危険分子である甥ハムレットに対する陰謀、レアティーズのクローディアスへの反乱など、王室内で企てられる陰謀も、エリザベス朝末期の世相を反映しているように見受けられる。なぜなら、エリザベスは死の直前まで後継者の名を口にしなかったため、存命中に、スロッキモートの陰謀(The Throckmorton Plot, 1583年)、バビントンの陰謀(The Babington Plot, 1586年)など、数々の陰謀の危機を経験したからである。従って、観客はここで一瞬、現実世界を想起し、自分があたかも劇空間に入り込んだかのような錯覚を覚えたかもしれない。

さらに、普遍的事柄の別の例は、有名な“To be, or not to be”で始まる第4独白にも見受けられる。この独白は、第3幕第1場の初めでクローディアスと廷臣ポローニアスが、ハムレットの狂気の原因を探るため、ポローニアスの娘オフィーリアを囮として使い、ハムレットとオフィーリアの会話を立ち聞きすることに合意し、物陰に隠れた後に、そのような目論見を全く知らないハムレットによって語られる。他の全ての独白とは異なり、ハムレットはここでは、“I”(「私」)という語を一切用いず、代わりに、“we”(「我々」)という語を用いて、死や世の中について客観的に語る。この独白は言葉の曖昧さ故に、その解釈を巡り大論争が巻き起こされてきたが、G・R・ヒバード(G. R. Hibard)が断じるように、「この独白について、唯一、自信を持って言えることは、一般的な言葉遣いで述べられているということ」であり、「ハムレットは“I”や“me”を一度も使わず、“we”“us”“who”“he”について語っている」のである⁽³⁶⁾。

在るか、在らぬか、それが問題だ。
どちらが気高い生き方か、
心の中で残酷な運命の矢玉を耐え忍ぶことか、

或は、押し寄せる困難に武器を取って立ち上がり、
戦ってそれを終わりにするか。死ぬ、眠る— (第3幕第1場56-60行)

この独白の初めは、“To be, or not to be”(「在るか、在らぬか」56行)、“to suffer”(「耐え忍ぶ」57行)、“to take”(「取る」59行)、“To die”(「死ぬ」60行)、“to sleep”(「眠る」60行)といった不定詞が続き、主語が明示されていないため漠然としている。また、初めの一行「在るか、在らぬか、それが問題だ」(“To be, or not to be, that is the question” 56行)において、“this”よりも物理的に距離の遠い“that”を用いることで、客観性が生じ、観客をこの世界に巻き込むこととなる⁽³⁷⁾。さらに、「矢玉」(“slings and arrows” 57行)や「武器」(“arms” 59行)という軍事用語を用いて、人生を戦争に喩えることで、戦乱のエリザベス朝の社会を示唆すると考察される。その後続く死についての論議も、相次ぐ戦争や疫病、貧困などの理由で死が身近なものであった観客にとって、他人事ではなく思われたに違いない。

67行目からは“we”(「我々」)が動作主となるが、やはり客観的な表現によって、死という普遍的な事柄が語られる。

ああ、そこに障害があるのだ。
我々はこの世の煩いから脱出した時、
死の眠りの中でどのような夢を見るのか気になり、
ためらうのだ。(65-68行)

第4独白の曖昧性は、このような観客の誰しにも通じるような普遍的表現により、深められていく。そしてこうした台詞は、エリザベス朝のみならず現代の観客にも通じる程の普遍性があると言えよう。現世の苦しみとあの世への旅立ちを天秤にかけた時、本物の死を決断する人はやはり少ないはずだ。しかし、次に続く台詞では、エリザベス朝の社会問題を想起させるような特定の事項が語られる。

誰が、あの時代の鞭と嘲りに、
あの権力者の不正に、あの高慢な者の無礼に、
あの失恋の苦しみに、あの長引く裁判に、
役人のあの傲慢に、
立派な者が下らない連中から受け
忍ばねばならないあの侮辱に、
耐えるというのか。(70-74行)

以上の箇所においては、定冠詞“the”、即ち、「あの」という語が全ての行で用いられ、『ハムレット』の世界に限定されるような特定の出来事が語られる。しかし、権力者の不正や長引く裁判などは、エリザベス朝における社会問題であり、失恋の苦しみも、社会の抑圧が強く、自由恋愛が許されなかった世の中においては、誰もが経験したであろう悩みであった。つまり、シェイクスピア

アは“the”という語を用いて、デンマークの架空の世界のことと見せかけ、当時のイングランドの社会問題を婉曲的に示したと解釈できる。その意味でこの台詞は、作者シェイクスピアによる社会諷刺と捉えられるかもしれない。さらにこの時観客は、自分たちに身近な社会問題を認識することで、デンマークの世界とエリザベス朝の現実世界とを混同したという可能性も考えられる。ハムレットの不満に自己の不満を重ね合わせたかもしれないからだ。

この定冠詞“the”に支配される限定的且つ具体的な社会のイメージは、この独白の中では以上の箇所のみで、残りの部分では、再び抽象的なイメージが続く。例えば、続く77行目の“a weary life”（「辛い人生」）という語には、不定冠詞“a”がついており、第1独白の“an unweeded garden”（「雑草だらけの庭」）の場合と同様に、普遍的なイメージが示唆されている。

死後生じるものへの恐れがなければ、
誰が、汗水たらして辛い人生の下、
重荷に耐えるだろうか。（76-77行）

また、「誰が重荷に耐えるだろうか」（“Who would fardels bear” 76行）という修辞疑問は、先程の引用箇所における「誰が耐えるだろうか」“who would bear”（70行）と同様に、ハムレットの自問と捉えられるが、観客への問いかけと捉えることも可能であろう。つまり、先に第2独白において、ハムレットの観客への問いかけには、ハムレットと観客との距離を縮める効果があると指摘したが、この効果はこの場面にもあてはまる。

このようにハムレットはしばしば独白の中に、劇世界のみならず、エリザベス朝の観客にも通じるような普遍的な事柄、即ち、人生や社会に関する事柄を持ち込むことで、劇空間と観客との距離を縮めると考えられるが、普遍的な事柄の例は他にもある。それは、芝居に関する事柄である。バートンは演劇のメタファーを、「劇空間と現実世界とを結び、観客と親密感を保つための架け橋」と称している⁽³⁸⁾。『ハムレット』には“Act”「幕」や“play”「芝居」などの芝居用語の他、“The Mousetrap”「鼠捕り」という名の劇中劇や、さらに当時の劇壇で話題となっていた「劇場戦争」（少年劇団と成年劇団と間の人気争い）への言及など、演劇に関するメタファーが多用されており、これらの要素によって、観客は、芝居の世界と現実世界とを行き来したと考えられる。こうした演劇のメタファーは、独白の中でも使用されている。

例えばその一例が、先程引用した第2独白に示されている。ハムレットは、父の亡霊に復讐を命ぜられた直後に、「忘れるなど？ / 忘れないぞ、哀れな亡霊よ、 / 記憶がこの錯乱した頭に座る限り」（第1幕第5場 95-97行）と断じるが、“this distracted globe”（「錯乱した頭」97行）の“globe”には通例、「頭」と「世界」「グローブ座」という全部で三つの意味が包含されると解釈されている。「頭」というのが第一義であるが、注目すべきは

最後の「グローブ座」という意義である。『ハムレット』がグローブ座で初演されたことを考慮すると、この台詞は、現在ハムレットと他の登場人物と観客全員がいる空間「グローブ座」を指す自己言及的な台詞とも解釈される。ここにおいて、『ハムレット』の劇世界と今自分たちが現実にいるグローブ座とを、頭の中で混在させた観客も多かったのではないだろうか。

また、この台詞の後に先程引用したハムレットの第3独白が続くが、ここでも旅役者の演技や劇中劇を上演するという着想など、演劇的メタファーが多用される。従って、この独白は、観客との親密性や臨場感を高めるという効果のみならず、演劇に関するイメージを用いることで、バートンの言う劇空間と現実を結ぶ効果も持ち合わせていたと考えられる。

このようにハムレットの独白は、人生や社会に関する普遍的イメージや演劇的メタファーを用いて、観客の目に劇世界を現実世界と重ねさせ、劇空間と劇場の距離を縮めたと考察される。そして、劇空間と現実世界が会い交錯する姿を目の当たりにした観客は、あたかも自分が劇空間の中に入り込んでしまったかのような、或は、目の前にいるハムレットを現実の人物と思うような、さらには自分がハムレットになってしまったかのような錯覚に陥った可能性がある。換言すれば、コールリッジが「私にはハムレットのようなところがある」と述べ、他方、ハズリットが、「ハムレットは我々だ」と述べて、自己をハムレットと錯覚した原因の一つは、このような独白の効果にあると考えられる。

5. 結び

これまで、復讐悲劇としての『ハムレット』を、独白に焦点を当てながら考察してきた。まず、独白の定義を、諸説を検討しながら行い、ハムレットの独白は、ハムレットと観客の双方に対し語られると論じた。次に、ハムレットの独白の三つの特徴、即ち、親密性、臨場感、普遍性を順に分析した。独白の第1の特徴は、他の復讐悲劇の独白と比べ、頻度が高く、行数も多く、各幕に点在しており、観客とハムレットが親密になる機会がより多くあるということであった。第2の特徴は、ハムレットの独白は、ハムレットがそのままに思考する姿を見事に表すため、観客に臨場感を与え、観客は、ハムレットが思考する速度に追いつくことができ、ハムレットとあたかも一心同体になったかのような感じを覚えるということである。第3の特徴は、ハムレットの独白には普遍性があり、このため観客は、劇やハムレットを身近な存在と思い、あたかも劇空間に入り込んでしまったかのような、或は自分が、ハムレットになってしまったかのような錯覚を覚えた可能性があるということであった。

ジェイムズ朝時代に入ると『ぴかぴかすりこぎ団の騎士』など観客参加型の劇が増えてきたが、『ハムレット』の独白も、ある意味、このような舞台と言えるであろう。というのも事実、前述した通り、1960年代にワーナーがハムレットを演じて独白を語った際、ワーナーに話しか

けた観客がいたからであるし、役者と観客との緊密な関係は、古代ギリシア演劇や中世演劇以来の伝統であったからである。こうしたことを考慮すると、ハムレットの独白は、自己に向けて語られる「独白 (monologue)」というよりも寧ろ、観客との「対話 (dialogue)」と解する方が妥当である。

確かに、ハムレットの独白の箇所は演出によっていかようにも工夫できるが、当時の劇団情勢を考えれば、ハムレットは、やはり自己のみならず、観客にも語りかけていたと考えられる。観客は、実際に舞台上がることはなくとも、ハムレットと一体となって共に復讐を果たすという疑似体験を味わったのではないだろうか。

ハムレットの独白が持つこれら三つの特徴によって、ハムレットの人物像は、観客にとって、身近で生き活きとした存在となる。ヒエロニモ、アントニオなど、数ある復讐者の内、ハムレットのみが劇空間を飛び出し、現代の舞台や批評の世界で人気を保ち続けてきた。コールリッジやハズリットが、自分の姿をハムレットと重ね合わせ、また、A・C・ブラッドリー (A. C. Bradley) によって確立された所謂「性格批評」という、作品の人物を實在の人間のように扱う批評形態が⁽³⁹⁾、批判を受けながらも、ハロルド・ブルーム (Harold Bloom) などの批評家に受け継がれ⁽⁴⁰⁾、現在でも後を絶たない理由は、ハムレットのこうしたリアリティのある人物像に帰すると考えられる。そして、その人物像を構築するのに多大なる貢献をしたのが独白である。このように『ハムレット』において、主人公ハムレットの独白は、主人公の復讐への葛藤や家族や世間に対する考えを如実に描写するというテキストの技巧面のみならず、主人公と観客との絆を深め、劇世界と現実世界の距離を縮めるという舞台効果の面においても、重要な役割を果たしたという点で、同時代の劇の独白と比べ特異なものと言えるのではないだろうか。

注(1) J. L. Styan, *Modern Drama in Theory and Practice; Realism and Naturalism*, vol. 1 (Cambridge: Cambridge UP) 1981.

(2) エリザベス朝演劇における独白の機能の分類に関しては、Clayton Hamilton, *The Theory of the Theatre: And Other Principles of Dramatic Criticism* (London: Grant Richards, 1910)、M. L. Arnold, *The Soliloquies of Shakespeare: A Study in Technique* (New York: Columbia UP, 1911)、L. A. Skiffington, *The History of English Soliloquy: Aeschylus to Shakespeare* (Lanham: UP of America, 1985) を参照。

(3) 本論で取り上げる戯曲の制作年代は、以降全て、定評のあるアルフレッド・ハーベッジ編『英国劇の年代記』(Alfred Harbage, ed., *Annals of English Drama 975-1700*, London: Routledge, rev. 1964) に従う。

(4) C. V. Boyer, *The Villain as Hero in Elizabethan Tragedy* (1914; New York: Russell & Russell, 1964), 53.

(5) エリザベス朝演劇における独白の起源は、ギリシア劇のプロローグ・コーラス・エピローグに遡る。独白

の歴史全般に関しては Arnold と Skiffington を参照。

- (6) Arnold; Wolfgang Clemen, *Shakespeare's Soliloquies*, trans. C. S. Stokes (London: Methuen, 1987); Skiffington.
- (7) Raymond Williams, "On Dramatic Dialogue and Monologue (Particularly in Shakespeare)," *Writing in Society* (1983; London: Verso, 1991): 31-64.
- (8) Francis Barker, "Hamlet's Unfulfilled Interiority," *The Tremulous Private Body: Essays on Subjection* (London: Methuen, 1984): 29-40; Catherine Belsey, *The Subject of Tragedy: Identity and Difference in Renaissance Drama* (London: Methuen, 1985); Alan Sinfield, *Faultlines: Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading* (Oxford: Clarendon, 1992).
- (9) "An instance of talking to or conversing with oneself, or uttering one's thought aloud without addressing any person" (soliloquy, 1).
- (10) "A scene in which a person of the drama speaks by himself" (monologue, 2). この定義は Samuel Johnson, ed., *Dictionary of the English Language* (London, 1755) からの引用。
- (11) Aurelius Augustinus, "Retractationes," *Soliloquies and Immortality of the Soul*, trans. Gerald Watson (Warminster: Aris and Philips, 1990), iv; Williams 41; Margreta de Grazia, "Soliloquies and Wages in the Age of Emergent Consciousness," *Textual Practice* 9 (1995): 75-76.
- (12) Robert Cawdrey, *A Table Alphabeticall* (London, 1613), H8v; De Grazia 77.
- (13) Williams 43.
- (14) Williams 40-64.
- (15) Janet Hill, *Stage and Playgoers: From Guild Plays to Shakespeare* (Montreal: McGill-Queen's UP, 2002), 13.
- (16) シェイクスピア独白の発話先を巡る諸説に関しては Hill 139-42 を参照。
- (17) Granville Barker, *Preface to Shakespeare: Hamlet* (1937; London: Nick Hern Books, 1993), 19-21; Clemen 4-5.
- (18) Robert Weimann, *Shakespeare and the Popular Tradition in the Theater: Studies in the Social Dimension of Dramatic Form and Function*, ed. Robert Shwartz (Baltimore: Johns Hopkins UP, 1978), 7, 212-13.
- (19) M. A. Maher, *Modern Hamlets and Their Soliloquies* (Iowa City: U of Iowa P, 1992), 72.
- (20) 本論ではハムレットの七つの独白を登場順にそれぞれ第1独白 ("O that this too too solid flesh would melt ..." 1.2.129-59)、第2独白 ("O all you host of heaven! O earth! What else ..." 1.5.92-112)、第3独白 ("Now I am Alone. O, what a rogue and peasant slave am I ..." 2.2.501-58)、第4独白 ("To be, or not to be, that is the question ..." 3.1.56-88)、第5独白 ("Tis now the very witching time of night ..." 3.2.349-60)、第6独白 ("Now might I do it pat, now a is a-praying ..." 3.3.73-96)、第7独白 ("How all occasions do inform against me ..." 4.4.32-66) と呼ぶこととする。
- (21) Maher 103.
- (22) Maher 41, 55.
- (23) 「復讐悲劇」の定義に関しては A. H. Thorndike,

- “Hamlet and Contemporary Revenge Plays,” *PMLA* 17 (1902): 125 を参照。
- (24) エリザベス朝の復讐観に関する詳細は Fredson Bowers, *Elizabethan Revenge Tragedy 1587-1642* (Princeton: Princeton UP, 1940), 3-40 を参照。
- (25) 『ハムレット』からの引用は以降全て Philip Edwards, ed., *Hamlet, Prince of Denmark*, The New Cambridge Shakespeare (Cambridge: Cambridge UP, 1985) による。訳は坪内逍遙訳 (『新修シェークスピア全集』第27巻、中央公論社、1933年)、大山俊一訳 (『ハムレット』旺文社、1966年)、小田島雄志訳 (『ハムレット』白水社、1972年) を参照した拙訳による。
- (26) 「四大独白」とは上記(註20)の第1独白、第3独白、第4独白、第7独白の長い独白を指し、残りの三つの小さな独白を除いて、それぞれ第1独白、第2独白、第3独白、第4独白と呼ばれることもある。
- (27) J.W. Lever, *The Tragedy of State* (London: Methuen, 1971), 18-26.
- (28) Ralph Berry, “Hamlet and the Audience,” *Shakespeare and the Sense of Performance*, eds. Marvin Thompson and Ruth Thompson (London: Associated UP, 1989), 24.
- (29) Daniel Selzer, “Prince Hal and the Tragic Style,” *Shakespeare Survey* 30 (1977): 17-18.
- (30) Frank Kermode, “Writing about Shakespeare,” *London Review of Books* 9 Dec. 1999.
- (31) 引用箇所の後「1か月も経たない内に」(“Within a month” 145行)、「たった1か月」(“A little month” 147行)、「1か月も経たない内に」(“within a month” 153行)と続く。
- (32) Samuel Taylor Coleridge, *The Romantics on Shakespeare*, ed. Jonathan Bate (London: Penguin, 1992), 134. William Hazlitt, *Complete Works*, vol.4 (London: Dent and Sons, 1930), 232.
- (33) Anne Burton (Righter), *Shakespeare and the Idea of the Play* (London: Chatto & Windus, 1962), 83.
- (34) S. S. Hussey, *The Literary Language of Shakespeare* (London: Longman, 1982), 190.
- (35) Clemen 129.
- (36) G. R. Hibbard, ed., *Hamlet*, The Oxford Shakespeare (Oxford, Oxford UP, 1987), 239.
- (37) Hill 146.
- (38) Burton 104.
- (39) A.C. Bradley, *Shakespearean Tragedy: Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth* (New York: Meridian Books, 1955).
- (40) Harold Bloom, *Shakespeare: The Invention of the Human* (New York: Riverhead Books, 1998).