

## 非人文科学系の学生たちと『ハムレット』を体験する(1)

藤田 佳也\*

### Experiencing *Hamlet* with non-Humanities Undergraduates (1)

Yoshiya FUJITA\*  
(Accepted 15 July 2014)

#### はじめに

「気づきの経験」とそれに続く「考えるという行為の実践」を学生たちに促す教材として文学テキストを用いる時に、最も重要となるのが、テキスト読解の過程の「どこで」「どのような」質問を提示するか、という点だといえる。その際、我々、英文学の教師に求められることの1つは、時代も場所も大きく離れたところに存在するテキストを、いかに我々の存在する「今、ここ」と結びつけられるか、ということであろう。適切な質問提示によって、この結びつけが成功したとき、教室において学生たちが文学をリアルなものとして具体的に「体験」することへとつながっていく。学生たち自身が主体的に文学テキストに対して何らかの疑問を抱き、それについて考え、そしてある答えにたどり着くというのが理想だが、おそらく最初の段階では、疑問すら抱けないというのが実際だろう。文学テキストの読み方について、通常、高校までの段階では系統的に学んで来ないのだから、当然といえば当然のことといえる。特に、非人文科学系の学問をこれから専攻しようとしている学生たちの場合は、なおさらである。

本論文においては、シェイクスピアの『ハムレット』第1幕の場合、学生たちの気づきと思考を引き出す質問にはどのようなものがありうるか、それについて考えていきたい。

#### 1. シェイクスピアとは誰か？

まずは、William Shakespeare (1564-1616) について、大まかな説明から。

シェイクスピアは、1564年にイングランドの

Stratford-upon-Avonに生まれ、18歳の時に8歳年上の女性と結婚、数年後に妻子を残してロンドンへ出て劇団に加わった。自ら舞台に立つかたわら、既存の脚本に手を加えているうちに創作を始めたと推定されている。20年余りの間に37編の劇と3冊の詩集を書き、50歳足らずで引退した後は、故郷に帰り、1616年にこの世を去った。これ以外のことはほとんどわかっておらず、そのため「別人説」がいまだに根強い。貴族説、哲学者のフランシス・ベーコン説、女性説、複数の脚本家のペンネーム説などがある。

ここでは、シェイクスピア貴族説に基づく映画である、ローランド・エメリッヒ監督『もうひとりのシェイクスピア』、シェイクスピア複数説を念頭においた、ハロルド作石の漫画『7人のシェイクスピア』を紹介する。シェイクスピア複数説の一つの根拠となっているのが、あれだけの密度の作品をあれだけの数、一人の作家が書けるわけがない、という前提であるが、今の我々の基準で判断することの危険さについて触れ、特に、時代も場所もかけ離れた文化圏の文学テキストを読む際には、そのような判断の仕方は誤読へとつながりがちである、と説明する。また、シェイクスピアが劇作家であるだけでなく、役者でもあり、さらには劇場の経営にも関わっていたことが、彼の作劇術に大きく影響を与えていることを説明し、後で具体例を見ることになる旨、学生たちに伝えておく。

#### 2. こんな劇場だと脚本はどう変わる？

ここで、ジャクリーヌ・モーリー (1995) などをいながら、当時の劇場の構造、そして慣習につい

\* 農食環境学群循環農学類英語圏文化研究室  
English-Speaking Culture Department of Sustainable Agriculture College of Agriculture, Food and Environment Sciences

て説明する。

現在の額縁舞台とは違って、当時は張り出し舞台と呼ばれる、客席にせり出す形の舞台が用いられていた。そして、その舞台がせり出している土間の立ち見席には屋根がなかった。それだけでなく、舞台装置・背景や照明設備もなかった。さらに、女優は存在せず、若い女性の役は声変わり前の少年が演じていた。

『ハムレット』を題材にした『ローゼンクランツとギルデンスターンは死んだ』の脚本を書き、自ら監督として映画化したトム・ストップードが脚本を書いた、映画『恋に落ちたシェイクスピア』なども、当時の劇場の構造を具体的につかむのに役立つだろう。

ここでの質問は、「こんな劇場だと脚本はどう変わる？」というものである。自分が脚本家だと仮定して、もし上記のような条件のもとで劇を書くとしたら、どのような脚本を書くことになるか、あるいは、書かねばならなくなるか。それを学生たちに考えさせてみたい。まず、舞台装置・背景や照明設備がないということは、別の何らかの形で場所や時間の設定をしなければならなくなる。セリフ、衣装、あるいは小道具などが、その役割を担わなければならないことに気づく学生も多いだろう。

実際、シェイクスピアにおいて、場所や時間の設定はセリフによって行われるのが普通だった。シェイクスピアのセリフの多さの1つの要因はここにある。また、衣装や小道具も重要な役割を果たした。

当時、演劇の公共上演を好ましくないと考えていたロンドン市当局との間で、上演時間については「午後2時以降に開演、4時と5時の間に終了、上演時間は3時間以内」との取り決めがあった。つまり、屋根のない劇場において、観客はまだ明るいなか、セリフを聞いていたことになる。たとえば、女性がガウンを羽織り、手にロウソクを持って舞台に現れると、時間は夜で、場所は寝室であることを示した。そして、その人物がロウソクを吹き消したなら、今度は真っ暗な状態を想像したのである。ほとんどのことが過剰なほどに視覚化される傾向の強い現代に生きる我々と違い、圧倒的に想像力を働かせる必要があった当時の観客に、学生たちと想いを馳せたいところである。

女優が存在しないという特徴は、日本の歌舞伎にも共通するものであるが、なぜ女優が存在しなかったのか、という点については、学生たちからも多く

の疑問が多く寄せられる。ここでは、楠明子(2012)の説明を取り上げる。

芝居を演じるのは男性で、女性が人前で演じるのははしたないという聖書の教えを礎とする通念が、イギリス社会には浸透していた。さらに、当時のイギリスでは少年俳優の場合と異なり、女性には聖歌隊やグラマー・スクールといった演技や発声の訓練を受ける場所がなかったため、舞台でうまく演じることのできる女性がいなかったり、女優の出現によって男性の雇用が脅かされることへの抵抗があったり等の社会状況も原因となり、ルネサンス期にも少年が女役を演じる習慣が続いた。女役を演じていた少年俳優が、劇の途中で男の役に変わったり、複数の女役を演じたりすることもあり、観客は劇に登場する女性が、実は男性の演じるフィクションであることを常に認識しており、むしろそのフィクション性を楽しんでいただようだ。(10)

虚構であることを意識しながら、その虚構性を楽しむ。当時の観客の成熟ぶりがみてとれる。

### 3. 冒頭のセリフのどこがおかしいか？

ここからいよいよ、『ハムレット』に入る。『ハムレット』はこれまで何回も映画化されているが、すべてのセリフを省略することなく映像化している、ケネス・ブラナー監督・主演のDVDを観ながら講義を進める。テキストとして用いるのは、現在、日本で上演される際の定本となっている、ちくま文庫の松岡和子訳。必要な箇所では原文も参照しながら、読み進めていく。まずは、冒頭部分から。

バナードー	誰だ？
フランシスコ	なにっ、答えろ。生まれ、名を名乗れ。
バナードー	国王万歳！
フランシスコ	バナードーか？
バナードー	ああ。
フランシスコ	時間どおり来てくれたな。

(I. i. 1-6)

「国王万歳」という言葉は、お互いに味方であることを確認する合い言葉であることを説明したうえで、学生たちに質問。「冒頭のセリフのどこがおかしいか？」まずは映像を見ず、このセリフだけから考えさせたい。歩哨に立っていたのはフランシスコ

であり、交代にやって来たバナードーが「誰だ？」と言うのは、何かチグハグな感じがする。松岡和子は、以下のような註を付けている。

幕が開くまで歩哨に立っていたのはフランシスコなので、誰何の言葉は当然彼の口から吐かれるべきだが、交替に来たバナードーが先に「誰だ？」と言う。役割の転倒が、この場とこの劇世界全体に条理をはずれたことが起こることを予感させる。(9)

確かに冒頭のセリフがフランシスコのものであれば、不自然さはかなり払拭される。だが、一般の観客がこの役割の転倒から「この場と劇世界全体に条理をはずれたことが起こること」を予感するかどうかは、少々疑問である。特に、この劇を初めて観る観客に、その「予感」を期待するのは、ほとんど不可能であろう。

あるいは、この冒頭のセリフには「埃鎮め」の役割もあるのかもしれない。埃鎮めとは、芝居、特に歌舞伎における一つの仕組みで、まず舞台にその他大勢を登場させ、場面・芝居の雰囲気作りをしているうちに、観客にお喋りや食べ物を食べたりするのをやめさせ、芝居に集中させるというものである。『ロミオとジュリエット』の冒頭では、キャピュレット、モンタギュー両家の従僕同士が喧嘩をする場面から始まり、両家の間に根深い確執があるということを観客に伝え、芝居全体の雰囲気を作り出す役割を果たしているが、これなどは、埃鎮めのわかりやすい例といえるだろう。

ここで、シェイクスピアの意図を探るべく、それぞれケネス・ブラナーとローレンス・オリヴィエが監督・主演をした映画と、蜷川幸雄が演出した舞台の映像を学生たちと観てみることにする。

ブラナー版では、雪明かりと月明かりに照らされ、かなり明めの状況の下で上記のセリフが展開される。そのため、バナードーの「誰だ？」というセリフは、明らかにフランシスコの姿が見えるなかで発せられ、その違和感が際立っている。一方、オリヴィエ版では、城は霧に包まれているだけでなく、階段、通路などが入り組んだ構造をしている。そのため、バナードーはフランシスコの姿をはっきりと認識することができず、「誰だ？」というセリフに不自然さは全く感じられない。そして蜷川版では、冒頭のセリフは真っ暗ななか、セリフのみで演じられている。真っ暗であるから、バナードーはフランシスコの姿が見えない、との解釈である。これこ

そが、シェイクスピアの意図していることであろう。立ち見席には屋根がなく、また照明装置もなかった当時の劇場において、冒頭のセリフは、今が真っ暗な深夜であることを観客に伝えるものなのである。冒頭のセリフの意義を理解しつつ、それを映画的に処理をしているのがオリヴィエであり、ブラナーは、当時のシェイクスピアの劇場についての意識が少し稀薄であったと言えそうである。

このように、異なった演出の映画や芝居を観ることで、原作の意義が逆に照射される場合がある。原作の意義を探るおもしろさを学生たちに実感させたところである。

#### 4. 理屈に合わないところはどこか？

次に有名なホレーシオのセリフについて。

だが見ろ、茜色の衣をまとった朝日が  
東の山の露を踏んで近づいてくる。

(I. i. 166-167)

先にも述べたように、照明・背景などの舞台装置が存在しなかったエリザベス朝の演劇では、時間・場所・情景などはすべて登場人物のセリフによって観客に伝えなければならなかった。このホレーシオのセリフによって、観客は舞台の上に朝が来たことを想像するのである。

ここでの質問は、「理屈に合わないところはどこか？」というものである。再度、テキストを読んでみると、冒頭部分では深夜であったにもかかわらず、ここでは朝が来ていることに気づく。演技のうえではほんの数分間の間に、深夜から早朝へと時間が進行しているのである。実際、シェイクスピアにおいては、このような時間や出来事の順序に関する矛盾が散見される。書きかえを繰り返すなかで矛盾が生じた場合が多いとされているが、意外とその不自然さに気づかされないことも多い。これらの矛盾が全体の流れを阻害していないからということもあるが、その矛盾を構成する要素が、何らかの役割を果たしているためだと思われる。その点においては、これらの矛盾は作品の欠陥であるとはいえないだろう。ここでは、以下のように説明。

映画などにも実は多くの矛盾が見られる。おそらく、こういった矛盾には、撮影の順序という現実的・物理的な制約が影響を与えている場合も多いだろう。ただ、それが一定の役割を果たしている場合もある。たとえばジェイムズ・

キャメロン監督の『ターミネーター2』では、将来、革命家となる少年ジョン・コナーを殺しに未来からやって来た新型ターミネーターが、バイクで逃げるジョンをトレーラーで追いかける場面において、トレーラーのフロントガラスが、下の道路(実際は、ロサンゼルス放水路)へ落下した衝撃で一度は全壊しながら、次の場面では何事もなかったかのように戻っている。その後、橋をくぐる際にトレーラーの屋根は橋にぶつかり、はぎ取られ、オープンカー状態になるが、新型ターミネーターはそのフロントガラスを自ら跳ね飛ばし、さらにジョン・コナーを追いかける。全体の流れから見た時に、ここには大きな矛盾があるのは確かであるが、フロントガラスが全壊するという映像は、トレーラーが受けた衝撃を具体化するうえで役立っているし、フロントガラスを跳ね飛ばすところは、新型ターミネーターの異常な執拗さを表す役割を果たしている。それぞれがそれぞれのコンテキストにおいて一定の役割を担っているからこそ、観客はその矛盾に気づかない。

表現の細部に目を凝らすと同時に、表現の全体を見渡す。こういった見方ができると、表現というものが厚みをもって、立体感をもって見えてくる。

このような「全体と細部」という観点は、理系の学問においても重要であろう。各講義の最後に提出してもらったコメントにおいても、様々な例が学生たちから寄せられる箇所である。

### 5. シェイクスピアは観客にどうやって情報を伝えるか？

次は、クローディアスの最初のセリフについて。

一方の目には笑みを  
もう一方の目には涙を浮かべ  
葬儀には祝福の歌  
婚礼には挽歌をかなで、  
歓喜と悲哀を等しく秤に振り分けて  
妻を迎えたのだ。(I. ii. 11-14)

シェイクスピア劇の特徴の1つは、どの登場人物よりも観客により多くの情報が与えられるという点であり、それによって生まれるのが、後述する dramatic irony である。このセリフにある「一方の目で泣き、もう一方の目で笑う」という表現は、エリザ

ベス朝において「偽善」と「移り気」を表す、よく知られたフレーズであった。そしてこのセリフは、クローディアス、そしてガートルードに対する疑念を観客のなかに起こさせることとなる。言葉・表現の意味について考える際に、それを取り囲む文化的、社会的、歴史的、政治的、経済的背景と関連づけて考察する必要があることを実感させてくれる好例といえる。「テキスト」「コンテキスト」という重要な概念について、さらには、ある表現を文脈から抜き出して価値判断を行うことの危険性について、学生たちと一緒に考えたい。

### 6. 作品のイメージをどうやって作り上げていくか？

クローディアスは、デンマークの状況を以下のように語る。

Our state to be disjoint and out of frame...  
(I. ii. 20)

一方、1幕5場において、次のようなハムレットの言葉がある。

The time is out of joint. (I. v. 189)

「関節が外れる」という同一のイメージが、いわば宿敵同士の関係となる2人の人物の口から発せられているが、これもシェイクスピアにはよく見られる特徴である。『マクベス』の衣服のイメージがその代表であるが、地の文において語り手が説明を加えることのできる小説とは違う、劇の技法の1つとして学生たちに理解させたい。

### 7. どうして名前を連呼するのか？

クローディアスは続いて、レアティーズに次のように呼びかける。

さて、レアティーズ、お前の要件はなんだ？  
何か願うことがあるそうだな。なんだ、レアティーズ？  
道理にかなったことなら、デンマーク王は必ず聞き届けてやるぞ。どんな願いだ、レアティーズ、  
頼まれる前にかなえてやってもいい。  
頭と心臓は血でつながり  
手は喜んで口に仕えるが  
デンマーク王とお前の父との絆はそれより更に

強い。

何が望みだ、レアティーズ？ (I. ii. 42-50)

「このセリフに何か違和感を感じないか？」これが、ここで学生たちに投げかける質問である。ここでは学生たちに目をつぶらせ、注意してセリフを聴かせてみてもおもしろい。当時にしろ、現代にしろ、観客は耳からセリフを聴いているということを少しでも実感させたい。そのうえで今度は、上記の箇所をテキストを見ながら、目でも確認させる。ほとんどの学生が、このセリフのなかでレアティーズに対する呼びかけが4回もあることに気づくだろう。しかもそのうち3つは、行末に置かれていることで、韻を踏む形になっており、形式的にかなり強調されている。

レアティーズに対する、この繰り返される呼びかけは、一見、クローディアスのレアティーズに対する親密さを表すものともとれるかもしれない。レアティーズの父親ポローニアスとの強いつながりを強調するクローディアスの言葉も、その根拠となりうる。

しかし……本当に親密であるなら、そんなに何度も名前呼びかけられるだろうか？ 私邸で2人っきりという状況であれば不自然ではないかもしれないが、ここは公の場であり、宮廷の人々を前にしての言葉であるとする、何かそこにはパフォーマンスの臭いが嗅ぎとれる。ここで最も重要なのは、レアティーズと同世代で、自分に全く懐こうとしないハムレットが聞いていることを、当然クローディアスが意識していることである。クローディアスのレアティーズに対する言葉は、ハムレットに聞かせるための言葉であり、同世代の若者との親密感を見せつけることで、ハムレットの関心を引こうとしているのである。あまりにも幼稚で稚拙なクローディアスの姿がここにある。

このセリフと顕著なコントラストを成す、ハムレットとのぎこちないやりとりが次に続く。

CLAUDIUS But now, my cousin Hamlet,  
and my son —

HAMLET [aside] A little more than kin,  
and less than kind.

CLAUDIUS How is it that the clouds still  
hang on you?

HAMLET Not so, my lord; I am too much  
in the sun. (I. ii. 64-67)

クローディアスの “But now, my cousin Hamlet, and my son —” というハムレットへの呼びかけは、“my cousin”, “my son” というその呼称の揺らぎに、2人の複雑な関係、父親であることに実感、自信を持ってないクローディアスの姿を浮かび上がらせている。クローディアスは、117行目においても “Our chiefest courtier, cousin, and my son” とハムレットに呼びかけるが、親しみを表すはずの呼びかけが、皮肉にも2人の関係の破綻を繰り返し強調している。

このように、ぎこちないながらもハムレットに “my son” と語りかけるクローディアスであるが、ハムレットは “my father” ではなく、“my lord” と返す。ハムレットは、彼を父親とは認めていないことがわかる。ここでは、呼ぶこと・名付けることについて、少し。

呼び方というのは、意識や態度を顕著に反映している。呼び方の相違から、そこに働いている力やその背景が見えてくることもある。「木村君」と呼んでいたのが、「たくや〜」という呼び方へ変わったとしたら、実際に親密度が増したのかもしれないし、あるいは、親密度が増したのだという印象を周りに与えることで、何かを狙っているのかもしれない。

また、名付けるという行為についても注意しておく必要がある。たとえば、睡眠時無呼吸症候群の人は、この病名が与えられるまでは、単に仕事中に居眠りをするダメな社会人であったはずで、起こっている事象には違いがないのにも関わらず、名付けられることで「病人」となった。さらに病気について考えてみると、明確な病名が与えられない症状も多く存在するはずで、名前が与えられなければ病気として認定されることもない。国が「難病」と指定すれば、そこに予算や人員が投入され、治療に向けての研究が進むことになるが、指定されなければ、そうはならない。

名付けた途端に、我々の視野が限定されてしまうことにも注意が必要。たとえば人間関係について考えてみると、我々はほんの短い時間で、大した根拠もなく、ある人を「……な人」と決めつけてしまいがち。そして一度そのように名付けてしまうと、そのフィルターを通してしか、その人のことを見られなくなってしまう。すぐに「……な人」と名付けてしまうのではなく、時間と手間をかけて考える必要がある。

ここでは学生たちと、呼ぶこと・名付けることの重要性、恐ろしさについて、一緒に考えてみたい。

### 8. どうして曖昧な言い方をするのか？

続けて、ハムレットの傍白について考えてみる。まずは傍白について以下のように説明。

傍白とは、舞台上の他の登場人物には聞こえないという設定で、観客にだけ伝わる形で語られるセリフのこと。シェイクスピアの頃には、傍白を口にする登場人物が一步、舞台の前に出て観客の方に近づく、というやり方で、それが傍白であるということを示していた。傍白により、観客は登場人物の心の中まで覗くことになるわけで、これも、クローディアスの「一方の目で泣き、もう一方の目で笑う」というセリフと同様、観客により多くの情報を与える技法の1つであるといえる。

別な観点からみると、シェイクスピアの劇においては、現実の生活における上下関係、階級の優劣がひっくり返る、ということが起こっているともいえる。現実の生活においては、絶対的な支配者・権力者として「王」というものが存在しているが、劇場においては、舞台上の王は何も知らず、平土間の立ち見席で劇を観ている低い階級の観客の方が、登場人物が頭で考えていること、心で思っていることまでも理解する。こういったシェイクスピア劇の特徴に文化人類学者たちは注目し、いわゆる「さかさまの世界」を創造するという点における演劇と祭りの共通点について、様々な研究がこれまでなされてきている。

次に、ハムレットの“A little more than kin, and less than kind.”というセリフについて。このセリフの場合、主語と動詞が示されていないことが、その曖昧さを生み出す1つの大きな要因となっている。さらに、“more than”と“less than”が対立する概念を示していること、当時“kind”は「カインド」ではなく「キンド」と発音されており、母音の長短という点を除いて“kin”「キン」とほぼ同音であること、これらがその曖昧さを一層、複雑なものとしている。ちなみに、ブラナー版ハムレットにおいては、“kind”は「カインド」と発音されている。これは、現代の観客に配慮したものといえるが、そのかわりに、“kin”と“kind”の音の重なりについては聞こえてなくなってしまう。シェイクス

ピアの劇を現代において再現する場合、原語においてもこのような問題が生じる。文字も、文法構造も、発音も、文化的背景も違う日本語に移し替える際には、さらに多くの問題が生じて来るのがわかるだろう。しかし、だからこそ、時間と手間をかけて、文化の違い、時代の違いを埋めていく作業を通して、色々なことを学ぶことができる。学生たちにはそこを強調しておきたい。

先述したように、主語と動詞がないことが、この行の意味を曖昧にしているが、文脈から考えると、“A little more than kin”は、大きくわけて次の2通りに読むことができる。1. 母との結婚によって、あなたと私は叔父と甥以上の間柄になった。2. 私のことを息子と呼ぶのは、我々の実際の関係を逸脱している。

一方“and less than kind”は、どう読めるか。“kind”には当時、「自然」という意味と、「自然な愛情」という意味があった。「自然な愛情」とは、親が子に、子が親に、あるいは夫が妻に対して抱くような、人間ならば当然、抱くはずの愛情のこと。2つ意味があることで、この行はさらに複雑なものとなっているが、大きくわけて次の2通りの読み方ができるだろう。1. 母とあなたの結婚は、自然に反することである。2. 息子が父親に対してもつはずの当然の愛情を、あなたに対してもつことができない。いずれにしても、これが傍白であることから、クローディアスに対するハムレットの不信感のようなものを観客が感じとることは間違いない。

このハムレットの最初のセリフは傍白であり、当然ながらクローディアスには聞こえない。そこでクローディアスは再度、ハムレットに「お前の顔にはまだ雲がかかっているが、一体どうしたというのだ？」と声をかける。ハムレットには、クローディアスの「まだ」という表現がひっかかるはず。ハムレットにとっては、父の死はついこの間の出来事であり、2人の認識は食い違っている。第一、大事な人の死を悲しんでいる者に向かって「もう悲しむな」というアドバイスは、全く意味のないものである。悲しみは悲しむことを通してのみ乗り越えられるものだからだ。ここにもまた、人というもののことがわかっていない、稚拙なクローディアスがいる。

このクローディアスの言葉に対し、ハムレットは、“Not so, my lord; I am too much in the sun.”と答える。“I am too much in the sun.”は、クローディアスの「雲」という比喩を引き継いだもので、第一には「十分すぎるぐらい日が当たっている。晴天だ。私は落ち込んでなどいない」という意味である。そ

しておそらく、クローディアスが聞き取るのは、この意味だけであろう。しかし、前のセリフからクローディアスに対するハムレットの不信感を嗅ぎ取っている観客には、他の意味も聞こえてくる。日が当たりすぎているということは、外に出ている、つまり、この城にはもはや居場所がない、という皮肉である。さらに、“sun”と“son”が同一の発音であることから、「あなたに息子呼ばわりされるのは、うんざりだ」という皮肉を聞きとる観客もいることだろう。66行目の“clouds”に対応させると同時に、64行目の最後の“son”の音がまだ耳に響いているなか、“sun”を使うことで、意味が重層化されていることを説明し、観客は、目で脚本を追っているのではなく、耳でセリフを聴いている、という当たり前の事実を、再度、学生たちに認識させたい箇所である。

### 9. 言っちゃいけないことを言うのはなぜか？

クローディアスは、年をとった者が先に死んで行くのは当たり前のことであると、繰り返し言葉を重ね、ハムレットを説き伏せようとする。個別の死を悲しんでいる者に、そんな一般論は意味をなさないものであって、やっぱり、クローディアスは何にもわかっていない。ここで、クローディアスは「人類最初の死」に言及する。

父親が先立つのは当然で、  
人類最初の死者から今日死んだものにいたるまで  
「それが必然だ」と道理は説いてきた。  
(I. ii. 105-107)

人類最初の死者とは、アダムとイブの長男であるカインの嫉妬心から殺された、その弟アベルのことであり、クローディアスはここで、凶らずも兄弟殺しのことを口にしていく。この兄弟殺しへの言及は、ハムレット、そして観客のクローディアスに対する疑念を、さらに高めることになる。クローディアスがハムレットの父親を殺していたことは、劇のかなり後になって明らかとなるが、観客は、クローディアスに対する不信感をその最初のセリフから持つことになる。言っただけでいけなさを、なぜ人は言うてしまうのか。この点については、フロイトの『精神分析入門』などに触れつつ、言い間違いには、抑圧している「本当のこと」が現れてしまうことが往々にしてある、と説明する。

さらにここでは、映画の字幕について学生たちと考えてみたい。

ブライナー版の字幕では、「人類最初の死者から」のところは「大昔から」となっており、兄弟殺しのことは割愛されている。映画の日本語字幕については、1秒のセリフにつき4文字、一度に表示する文字数は10文字×2行まで、というのが通常のルール。字幕においてはこうした枠組みがあることに加え、単位時間あたりの情報量ということ考えた場合、英語の方が日本語よりも多い。また、それをさらに書き言葉へ変換する場合、かなりの困難が伴う。日本では字幕付きでの上映が主流であるが、アメリカ、ドイツ、フランス、スペイン、あるいは北欧の国々では、吹き替えでの上映の割合が多い。映像表現としての映画を、字幕を読みながら、ということは必然的に映像から目を離しながら観ることに問題があるのではないか。このブライナー版『ハムレット』において、「人類最初の死者から」という重要なキーワードが字幕化されていない点については、翻訳者がこのセリフの重要性を理解していなかった可能性が高いような気がするが……

映画という身近なジャンルについての話題は、表現、文化、あるいは芸術というものを具体的に考えるきっかけとして、様々な局面で役に立つ。

### 10. 息子は母親のことをどう思っているのか？

クローディアスとガートルードが姿を消した後、いわゆる第1独白のなかで、ハムレットは以下の有名なセリフを口にする。

Frailty, thy name is woman. (I. ii. 146)

まだ夫の死からそれほど経っていないにも関わらず、その夫の弟と結婚した母親をハムレットは厳しく責めるが、それは道徳的・倫理的側面からではなく、性的側面からの非難であり、通常の息子の言動としては違和感がある。この点については、母親と息子の関係がこの劇を読み解く1つの重要な観点であることに言及したうえで、劇全体を通して意識しておくように学生たちに指示しておく。

上記のセリフにおいてハムレットは、母親の行動を自分の母一個人に特有の行動であるとするのではなく、すぐに、それが女であるがゆえの行動であると、母親を女性一般のなかに解消してしまっているが、そのことと、母親の行動に関して性的な側面から強く糾弾することは、一見、矛盾するとも思える

かもしれない。しかし、その根底にあるのは、母親に対する愛情であるといえる。言葉の表面的な印象とその深層にある意義が食い違う場合が往々にしてあるということについて、また、表現の意味を考える際には、表現それ自体だけではなく、それを常にコンテキストのなかで判断していくことが不可欠であるということについて、学生たちと一緒に考えた箇所である。

### 11. ホレイショーは予言者か？

第1幕に関しては、ホレイショーの次のセリフの説明で締めくくる。

逆巻く水辺におびき寄せられたらどうなさいます？  
海に突き出た断崖絶壁に  
誘われたら？  
そこでいきなり魔性のものに姿を変え、  
殿下の理性を奪って  
狂気に引きずり込むかもしれません。  
よくお考えください。(I. iv. 74-80)

実際、次の場の終わりまでに、ハムレットは、偽装ではあるが狂気に陥ることになる。

2回以上この劇を観ている観客であれば、このセリフが予言のような役割を果たしていることに気づくだろう。あるいは、ハムレットは、ホレイショーのこの言葉から、クローディアスの正体を暴くために狂気を装うことを思いついたのかもしれない。このように、複数回、劇を観ている観客にのみ理解できるような要素を、シェイクスピアは劇のなかに含めて行く。この劇に関しても、そのような部分がいくつかあるので、この先を読んで行く際に意識しておくよう指示を出すとともに、そのような要素を組み込んでいくことの意義については、後述することを予告し、第1幕の締めくくりとする。

### 参考文献

- William Shakespeare, *Hamlet, Prince of Denmark* (Cambridge University Press, 1985)  
青山誠子『シェイクスピアの民衆世界』(研究社, 1991)  
朝日新聞社編『AERA Mook シェイクスピアがわかる。』(朝日新聞社, 1999)  
ジョン・アップダイク『ガートルードとクローディアス』(白水社, 2002)  
大岡昇平『野火 ハムレット日記』(岩波文庫, 1988)

- 大場建治『対訳・注解 研究社シェイクスピア選集 ハムレット』(研究社, 2004)  
ローレンス・オリヴィエ監督『ハムレット』(ファースト・トレーディング, 2011) [DVD]  
河合祥一郎『謎解き『ハムレット』』(三陸書房, 2000)  
河合祥一郎『ハムレットは太っていた!』(白水社, 2001)  
河合祥一郎『シェイクスピアは誘う』(小学館, 2004)  
河合祥一郎『シェイクスピアの男と女』(中公叢書, 2006)  
河合祥一郎『謎解きシェイクスピア』(新潮社, 2008)  
河合祥一郎, 小林章夫編『シェイクスピア ハンドブック』(三省堂, 2010)  
貴志哲雄『シェイクスピアのたくらみ』(岩波新書, 2008)  
楠明子『シェイクスピア劇の〈女〉たち——少年俳優とエリザベス朝の大衆文化』(みすず書房, 2012)  
ハロルド作石『7人のシェイクスピア 1~6』(小学館, 2010-11)  
ウィリアム・シェイクスピア 小田島雄志訳『ハムレット』(白水社, 1983)  
ウィリアム・シェイクスピア 松岡和子訳『ハムレット』(筑摩文庫, 1996)  
ウィリアム・シェイクスピア 河合祥一郎訳『新訳ハムレット』(角川文庫, 2006)  
ウィリアム・シェイクスピア 安西徹雄訳『ハムレット Q1』(光文社古典新訳文庫, 2010)  
志賀直哉『志賀直哉全集 第二巻』(岩波書店, 1972)  
アーネスト・ジョーンズ『ハムレットとオイディプス』(大修館書店, 1988)  
トム・ストッパード『ローゼンクランツとギルデンスターンは死んだ』(劇書房, 1994)  
トム・ストッパード監督『ローゼンクランツとギルデンスターンは死んだ』(ポニーキャニオン, 2001) [DVD]  
高田康成, 河合祥一郎, 野田学編『シェイクスピアへの架け橋』(東京大学出版会, 1998)  
高橋康也, 河合祥一郎 編注『大修館シェイクスピア双書 ハムレット』(大修館書店, 2001)  
太宰治『新ハムレット』(新潮文庫, 1974)  
ジェレミー・トラフォード『オフィーリア』(白水社, 2003)  
蜷川幸雄演出『ハムレット』(ポニーキャニオン, 2005) [DVD]  
ケネス・ブラナー監督『ハムレット』(ワーナー・ホーム・ビデオ, 2008) [DVD]

- ジークムント・フロイト 『精神分析入門』(上・下)  
(新潮文庫, 1977)
- 松岡和子 『シェイクスピア「もの」語り』(新潮選書,  
2004)
- ジョン・マッデン 『恋におちたシェイクスピア』(ユニ  
バーサル・ピクチャーズ・ジャパン, 2006)  
[DVD]
- 本橋哲也 『侵犯するシェイクスピア』(青弓社, 2009)
- 本橋哲也 『思想としてのシェイクスピア』(河出ブッ  
クス, 2010)
- ジャクリーン・モーリー 『シェイクスピア劇場』(三  
省堂, 1995)

#### summary

When we use a literary text in class as a means to help the students to have the experience of noticing followed by the act of considering, we should ask them adequate questions at adequate times. In the case of *Hamlet* our questions can be about “Elizabethan stage conventions,” “different performances caused by different directions,” “superiority of the audience to the characters in the volume of information,” “effective ambiguities of the lines,” and so on. These questions are all related not only with Shakespeare’s techniques as a dramatist or his poetics, but also with the important characteristics of drama or literature. Moreover, they can help the students to learn how to consider beyond literature through these questions.