

Title	ハムレットの謎
Sub Title	The problem of Hamlet
Author	中村, 保男(Nakamura, Yasuo)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1964
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.18, (1964. 9) ,p.44- 56
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00180001-0044

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

ハムレットの謎

中村保男

無分別も時には役にたつ。考えに考えたもくろみも水泡に帰するのだからな。

結局、最後の仕あげは神がする、つくづくそう思う、荒削りはいくら人間がしてもだ。
ハムレット

芸術とは、神と芸術家の共同作業であり、芸術家のすることが少いほど、結果はよい。
アンドレ・ジイド

(一)

シェイクスピア劇のなかで一番テンポの遅いのは『ハムレット』だ、とコウルリッジは言っている。『ハムレット』の長さは四千行ならず、テンポの最も速いという『マクベス』の約二倍にあたる。『マクベス』のアクションは、主人公の誘惑、犯行、つみかさなる犯行、どんでん返し、滅亡、と思もつかせず集中的に進行する。あきらかにシェイクスピアは、マクベス自身の性向と韻を合わせて、必然的に、先へ先へとアクションの展開を急いだのだ。そこには、超自然の力に翻弄された主人公の、地に足のつかぬ上すべりの動きが反映されている。このあわただしさと集中性は、マクベス自身の世界が自己閉鎖的で、限定され、彼の行動が偏執的なものであることによる。

一方、『ハムレット』劇の動きは、決して緩慢でも、散漫でもないが、のびやかにうねりながら進行する。そこには、どっしりと足を地につけた現実生活のリズムがある。緩急のリズムが交互し、ハムレットの主題——復讐——と、彼をとりまく日常の現実とが等分の比重をもって描きだされる。なるほど、ハムレットの日常は、とくに父の亡霊に接して以来、その正常なテンポとリズムを失っていると言えるが、それにもかかわらず、この劇を一貫して流れている時間は、『マクベス』劇の抽象された時間、アクションの一貫性のために凝縮された時間とは異っている。いわば写実的な、多面的な時間が流れているのだ。

『ハムレット』と『マクベス』におけるこの時間の質の相違、テンポの相違は、むしろ、主人公の相違にもとづく。マクベスは言う——「どうともなれ、どんな大あらしの日でも、時間はたつ。」（第一幕第三場）「やってしまつてそれで事が済むものなら、早くやつてしまつたほうがよい。」（第一幕第七場）「自分の思いつきに実行の仕あげをほどこすためだ、思いついたら、やつてしまふに過ぎる。」（第四幕第一場）以上、三つの引用はマクベスの性急ぶりを物語っている。彼は時間の流れをひどく意識しているのだ。「どうかなるさ」、「どうせ、いつかは終るのだ」という一見して呑気な気持は、「どうかしなくては」というあせりと結びつく。どちらも、時間に先手を打ち、時間の先廻りをしようとするマクベスの姿を如実に示している。「あれ（マクベス夫人）も、いつかは死なねばならなかったのだ、一度は来ると思っていた、そういう知らせを聞くときが。」（第五幕第五場）ここにおいてマクベスは、時間を先取りしようとする彼自身の態度を最もよく暴露しているのだ。

この態度は、当然「先ゆきのことなど、誰が構つておられるものか」（第一幕第七場）というノンシャランに通じ、そこからさらに、実行後の「自分のやったことを考えただけで、ぞつとする」（第二幕第二場）という過去の所行への嫌悪に達すると同時に「ここまで跳みこんでしまった以上、今さら引きかえせるものか」（第三幕第四場）という絶望的な「覚悟」に達する。

このように、先へ先へと悪循環のようにのめりこんでゆくマクベスにたいして、ハムレットは、はなはだ悠長である。ドーヴァ・ウィルソンのように「ハムレットは始めることのできぬ男、マクベスは停まることのできぬ男だ」と言いきることはできないにしろ、ハムレットの行動は大きなひろがりゆとり、そして多くの「道草」をもっている。ハムレットの世界は、マクベスのそれとは反対に、大きく外部の世界にむかつてあけ放たれているのだ。ハムレットも、マクベスも劇の中心人物だが、その「中心」のありかたが、それ

その劇において異っている。篡奪者・殺人者のマクベスに対しては、正義と秩序の代表であるマルコムたちが厳然と一線を画して立ちただかっている。ところが、ハムレットの場合、彼の敵は、彼の母親の夫であり、その王が支配する国土と宮廷の中にハムレットは初めから位置づけられている。マクベスが二本の筋のうち一本の首領であるのにたいし、ハムレットは彼をとりかこむ大きな田の中心なのだ。

ハムレットを中心とする同心円は三つある。第一は、父の亡霊とクローディアス王とガートルード妃、第二はポロニアス一家、そして第三はフォートインブラスである。マクベスには、妻を除けば、係累がまったくない。それにひきかえ、ハムレットには亡き父があり、母親があり、叔父王があり、友人があり、恋人がある。彼はこの現実の中で生きねばならぬのだ。しかも、彼は純粋な悲劇にはふさわしくない諧謔家であり、熱心な演劇愛好者である、といったぐあいに、その生活の音域は実に広い。そして、こういう主人公の姿は『ハムレット』劇全体に投影されている。言いかえれば、ハムレットは個人であると同時に、彼をとりまくすべてを——類似的にあるいは対比的に——写しだす反射鏡としても存在しているのだ。

ハムレットのいない『ハムレット』劇、という言葉があるが、それならどうしてリアのいない『リア王』、オセローのいない『オセロー』という言葉ではいけないのか。それは、『ハムレット』劇の全体が、非常に多様でありながら、主人公ハムレットの存在によってひたされているからであり、主人公と劇全体との相互関係が最も有機的で密接だからであろう。ハムレット自身の多様性が、そのままこの劇の多様性となっているのだ。

しかし、このような見かたは、『ハムレット』劇の全体をいわばハムレットの心象風景の拡大投影といったようなものにしてしまう危険をもつことは、ファーガソンの指摘するところである。このような抒情的『ハムレット』観は、テキストをタブローないしはムードとして読むことから生ずるもので、上演を観るか、戯曲としてテキストを読むか、それは避けられる。尤も、戯曲にも色々あって、シェイクスピアのとは違った構成要素をもつものがあり、その点、シェイクスピア劇の構成要素は「現実世界のなかの現実の人々」であるということ、ファーガソンと共にあらためて確認することが必要であろう。そして、ハムレットこそ四大悲劇の主人公たちのなかで最も深く現実世界の中に位置づけられた人物なのである。

『マクベス』との比較ということから少し話がそれたが、「どうせ来るなら、いっそ早く来てしまえ」というような気持で貫ぬかれたマクベスの性格にたいして、多面的で、めまぐるしく行動しつつ、徐々に、間接的に自己の宿命成就に近づいてゆくハムレットの性格を最も際立たせているのは、大詰めに近くハムレットが述べる次の台詞であろう。彼は死についてこう述べる——「来るべきものは、いま来なくとも、かならず来る——いま来れば、あとには来ない——あとに来なければ、いま来るだけのこと——肝腎なのは覚悟だ。」ここに、精一杯に「現在」を生きぬいている男の姿がある。（本論におけるシェイクスピア劇よりの引用は、殆ど、福田恆存氏の訳文による。）

(二)

『リチャード三世』の冒頭でその主人公は独白する——「歪んでいる、びっこだ、そばを通れば、犬も吠える。そうさ、そういうおれに、……懦弱は御時世が、一体どんな楽しみを見つけてくださるというのだ。日なたで自分の影法師にそっと眺め入り……今さら色男めかして楽しむことも出来はせぬ、そうと決れば、道は一つ、思いきり悪党になって見せるぞ……」この「悪党宣言」を文字どおりにとると、リチャードは自分の不具にたいする劣等感から、世をすねて、悪党たらんと決意した、ということになりかねない。

しかし、これは、チャールズ・ラムの指摘しているとおり、リチャードは自分の才能に自信があればこそ、自分の不具を「皮肉たっぷり、上機嫌で、誇張して」語っているのであって、そこに深層心理的な動機を関連させて見ることは正しくない。いわば、ここでリチャードは「せむしで、びっこの、世をすねた悪人」という通念的な役割をちょっと演じてみたわけである。福田恆存氏の言う「演劇」がそこにある。そして、シェイクスピア劇の登場人物、とくに主人公たちの台詞から、この演劇性を差し引いて、その相互の内容上の関連だけを考えることは、殆どの場合、あまり意味がない。

独白はふつう、内心を表白する手段であるとされている。しかし、シェイクスピアのような劇の場合、独白において、それを喋る人物は、自分の本心をうっかり洩らしているのではなく、むしろ意識的に自分自身を描写し、説明しているのであって、そこには、説明されている自分という客体よりも、説明している——というより、創造している——自分という主体のほうが強いのだ。内心の思いが

独白となつておもてに出たというより、独白によって自分自身をその場に位置づけ、同時に、駆りたてているのだ。

ハムレットは、父の亡霊に復讐を命ぜられた直後（第一幕第五場）、次のように独白する。「よし……いまままで記憶の石板に写しとつておいた愚にもつかぬ書きこみは、きれいさっぱり拭いさり、ただきさまの言いつけだけを、この脳中の手帳に書きしるしておくぞ。そのほかの由なしごとは消えてしまえ——うむ、きつとだ」これは、ハムレットが亡霊の命令以外のすべてを忘れようと決意したことを「示し」ているというよりも、このときのハムレットは、このように自分の「決意」を表明することにおいて、このときの自分の意気ごみと興奮を最も理想的に行動化しているのである。「父を忘れるな、父の頼みを」と最後に言つて消えていった亡霊にたいして、この際、ハムレットにとつて最もふさわしいことは、このように述べることでなくして何であらう。（ところで、ここでハムレットは「すぐに復讐を実行するぞ」とは述べていない。この点にも、ひとつ、注目しておく必要がある。）

このすぐあと、ハムレットは、ホレイショたちと会い、秘密を守る誓いをさせ、この場面の最後で「この世の関節がはずれてしまつたのだ。なんの因果か、それを直す役目を押しつけられるとは」と叫ぶ。これは、やはり文字どおりにとつて、心理的関連を重視すると、ハムレットは早くも復讐の実行を厭いはじめていると解釈される。ハムレット「逡巡説」には、この辺が格好の出発点を提供してくれるわけだ。しかし、本当にそうなのだろうか。この台詞を、「生か死か、それが疑問だ……」の独白などと直接に結びつけて、ハムレットの厭世主義、行動忌避欲のあらわれだとのみ見るのは正しいだろうか。私はそうは思わない。ハムレットはここで、いわば、復讐の使命という主題にたいして、前の気負いこんだ「決意」とは反対の奏奏曲を、ひとつ、演じてみたまでなのだ。大事を前にして、「いいとも、やれるとも」と言つてみると同時に、「なんて厄介なことを押しつけられたものか」とはやいてもみる。そういうことは、誰にでも、あることではなからうか。むしろ、心にゆとりがあればこそ、そう言えるのではないか。

なるほど、この場面でハムレットは興奮している。「ひよっとしたら」という疑念が亡霊の言葉で確認され、復讐の大役を仰せつかった。そのために興奮して、ホレイショに「どうも、とりとめのないことばかり（おっしゃって）」と注意されている。しかし、そういうときでも、ハムレットは、「俺は非常に重大な使命を授けたのだ」というふうに自分を深刻には考えない。むしろ、それを「なんの因果か」とネガティヴに表現する。ここには、ハムレットの弱さではなく、自由が示されている、と見ることはできないだろう

か。そこには、自分の状況をアイロニカルに見つめている諧謔さえ感じられるのだ。ハムレットの性格の核心がここにある。

ハムレットの佯狂について、さまざまの解釈が行われている。それは、復讐の大事業をひきのばすため、あるいは回避するための逃避である、という説。実際にハムレットは狂気に駆られたのだ、という説。もっとうがった、正気と狂気の「二重意識」説など、さまざまである。が、これらはすべてうがちすぎと言わねばならない。少くとも、一応そう断定しておく必要がある。テキストがそれを要求しているからだ。

ハムレットは、先に引用した場面でホレイシヨータちにこう述べている——「いいか、今後、時にとって必要とあれば、ずいぶん奇怪なふるまいも、あえてして見せねばならぬかもしれぬ。」これは、むろん、佯狂の予告である。さらに、ハムレットの狂気がいつわりのものであることは、次の台詞によってもあきらかである。劇中劇の始まる前、クローディアス王の表情の変化に気をつけるようにとホレイシヨータに頼んだ直後、王や妃が入ってくるのを見て、「それ、来た。さ、気がいいならねばならぬ」とハムレットは言っているのである。

しかし、では何のために佯狂を行ったのか、という疑問が残るかもしれない。亡霊の言葉を実際に確かめるため。時を稼ぐため。自分の意図を周囲にけどられないようにするため。など、これにも色々の理由が考えられる。しかし、たとえば、最も合理的な第一の「確証を得るため」という説明も、テキストからは読みとれない。ハムレットは、亡霊を見たせつなには「天使か、悪魔か……善か悪か真意は知らぬ」と亡霊への疑いを反射的に表明しているながら、先に引用した亡霊との対面直後の独白では、もはや亡霊にたいする疑いをまったく抱いてはいないのだ。それどころか、ホレイシヨータに「あれは正直な亡霊だった」と明言しさえしている。亡霊の言葉と、それにたいするハムレットの反応とに、かんするかぎり、ハムレットは今にも復讐を実行できる立場にあったのだ。

ところで、この、亡霊にたいする疑念という一件は、その疑念のちほど、ハムレットによって表明されているという事実において、一つの興味深い論点を提供してくれる。ハムレットは、第二幕第二場において、旅役者たちの訪問を受け、その主役者が独演しつつ作中人物になりきって本物の涙を流すのを見る。そして、その役者の情熱にひきかえ、自分がいかに不甲斐ない男であるかを歎き、われとわが身を責めたあとで、ひるがえって、芝居の効用に思いつき、クローディアスの良心を芝居の罫で捕える決心をする。その独白の最

後で「いつかの亡霊は悪魔のしわざかもしれぬ。悪魔は自由自在に、かならず人の好む姿を借りて現れるという。あるいはこちらの気のめいっているのにつけこんで、おれを滅ぼそうという腹かもしれぬ。こういうときは、とかく亡霊などに乗せられ易いものだ。もっと確かな証拠がほしい——それには芝居こそもってこいだ。」

この台詞の喋られる場面までは、ハムレットは亡霊の素性に殆ど疑念を抱かず、少くとも「確証を握る」必要は意識していなかったことになる。もし作者シェイクスピアに、ハムレットの佯狂を積極的に合理化しようという意図があったならば、右の台詞は、(むろん、「それには芝居こそもってこいだ」を除いて)佯狂の始まる前に語らせておくべきだったろう。ところがシェイクスピアはそうしなかった。彼は亡霊の場面では、死んだ父と生きている息子とのあいだの、無気味で緊迫してはいるものの、信頼にもとづいた対面を集中的、効果的に劇化していたのであって、その激しい過程においてシェイクスピアは殆ど筋立の合理化、関連づけというものを忘れていたのだ、とさえ言えよう。

「亡霊にたいする疑い」という変奏曲は、芝居を毘に利用する着想が泛んだとき、始めて大きくシェイクスピアの、そしてハムレットの脳裡に連想されたのである。この変奏曲は、ここで提示するほうが効果的であることを作者は知っていたのだ。ぴっちりと織り成された連鎖関係を重んずる形式美学の立場から見れば、こういうシェイクスピアは技法上の「オポテュニスト」とも見えるであろう。『ハムレット』劇は単なる復讐物語ではない。その主人公は場面場面において最大限に自由に、そして効果的に演戯することを許されているのである。

むろん、ハムレットは、原「ハムレット」など、当時流行の復讐劇の形式に束縛された一つの復讐の主人公である。シェイクスピアは、この劇においても、以前からあった物語の筋をなぞっている。その意味で、ハムレットは、ジョンソン博士の言うとおり、筋立の「道具」なのだ。だから、彼は最後の場面まで復讐を実行することを、もともと禁じられている。彼が父の亡霊に「すぐに復讐をやる」と誓わなかったのは、そのためである。ハムレットの復讐「遅延」は、シェイクスピアの『ハムレット』執筆の前提条件だった。それは、始めは、決して目的ではなく、出発点だった。そして、この条件の枠内で、ハムレットを自由に動きまわらせること、演戯させることが、シェイクスピア自身の劇作家としての演戯だったのである。

しかも、シェイクスピアは、この「遅延」を内容から浮きあがった単なる枠にとどめなかった。『ハムレット』劇全体のテンポと規模と多元性と現実性、そして何よりもハムレット自身の「性格」の多様性とゆとりによって、この「遅延」を肉づけ、必然化するものに成功したのである。

この「遅延」ということに関連して、ハムレットの、復讐をなかなか実行しない彼自身にたいする非難の台詞を、額面どおりに受けとって、彼自身の性格が薄志弱行であり、彼はみずからそれを意識して苦にする反省型である、ときめつける一面的な解釈があるが、それが間違っていることは、すでに述べたことから、あきらかである。シェイクスピアは、ひとつには、ハムレットをして現実の複雑な状況の中で自由に演戯せしめつつ結局の成就へとむかわせる過程において絶えず観客に——そしてハムレットに——復讐という主題を想起させておくために、「おれは口先だけで、何もしない」というような自己非難の弁を折に触れて彼に吐かせているのである。こういう独白は、前にも述べたとおり、自分の弱さの是認であるよりも、自分を奮いたたせる鞭なのだ。ハムレットは、どんなに佯狂そのものに興じ、劇中劇の成功そのものに雀躍りして瞬間的に復讐を忘れることはあっても、かならず、自分の主題に立ち戻る。それがいかにも迅速果敢であるかは、劇中劇のあとで、祈りをしている王を刺そうとすることにおいて明白である。

自己非難は、ハムレット自身の復讐「遅延を、性格の中に根づかせる」という意味ではなく、遅延を説明し、それを橋渡しするという意味において、遅延を動機づけているのだ」というエルマー・ストールの言葉は注目に値する。少くとも、これは、ハムレットの自虐や憂鬱を大寫しにして他の面を見すごしてしまう危険から我々を遠ざけてくれる。ストールは続けてこう言っている——「多くのルネサンス劇において、行動しないことにたいする前もつての非難は、そのヒーローの不面目となるものでも、ヒーローの内的な欠陥を示すものでもない。こういう、より単純な技法のほうが、人生の表面とそのありふれた行きかたとに似つかわしいではないか。ソポクルスのエレクトラがハムレットの原型たるオレステスにたいして述べた苦情に答えて、コーラスは言う——へいや、人間は立ちどまるものだ、大仕事を前にしては」と。(私が前にハムレットの「何の因果か、それを直す役目を押しつけられるとは、」という台詞に附した解釈は、ストールのこの言葉の後半に酷似するが、私の解釈は、ストールのこの文章を転用したものでないことを、私の名譽のために断っておく。)

さて、話を佯狂にもどす。ハムレットは何が目的でそれを行ったのか。その点について彼は一言も述べていない。唯、「奇怪なふるまい」を予告しただけである。これも、心理的動機を重んずる近代の解釈からすると、たしかに謎である。しかし、復讐前の佯狂ということは、ストーリーの言うとおり、『スペインの悲劇』やシェイクスピア自身の『タイタス・アンドロニカス』などが例示しているように、復讐劇中の定法になっており、当時の観客になじみ深い術策であった。だから、シェイクスピアはそれを説明ぬきで利用したのである。

たまたま、そういう伝統的な佯狂がハムレットの公言する「女嫌い」や「人間嫌い」、あるいは、しばしば彼に帰されている「自殺への傾向」と結びついたところに、心理学的な説明の余地が生じたのである。しからば、そのハムレットの「女嫌い」は本当だったのか。オフィリアにたいする彼の残酷な態度は単なる見せかけではなかったのか。

おそらくシェイクスピアは、この悲劇のいわば司祭であり、主動因である貴公子ハムレットにたいして、純粹に受け身の存在として専ら受苦する人物を劇中に点描したかったのであろう。ガートルード妃はすでに罪に汚れている。純粹な、無償の受苦者とはなりえない。そこで、若く美しく清純なオフィリアが選ばれた。しかも、彼女はハムレットの恋人である。このオフィリアにたいしてハムレットはあたりちらかす。普通であつたら言えないようなことを、狂気の蓑に隠れて彼女にぶちまける。卑法と言えば卑法である。が、ハムレットにしてみれば、それも、敵に利用されているオフィリアを逆に利用したまでのことで、個人的な嫌悪の情は抱いていなかったと考えられる。オフィリアはあくまでも純然たる犠牲者なのだ。恋を投げうって復讐を選んだハムレットの、そして政治の犠牲者なのだ。シェイクスピアは、正常な人間が言ったとしたらショックを与えすぎたであろう厭世思想、女嫌いの弁を、佯狂という緩衝装置を通して述べさせたのだ。母親の不道徳を見せつけられたことからくる女性一般への嫌悪をハムレットは特定の個人オフィリアにむかって文字どおり「演じた」のである。

佯狂中のハムレットの台詞には一般論が多い。(その最大のもの「生か死か、それが疑問だ……」である。) 佯狂によってハムレットは、いわば現実のアイデンティティを脱して、一個の抽象と皮肉とナンセンスの権化となっている。そこには、世界の裏面の腐敗と裏切りを見ぬいているデンマークで唯一の男の見た世界、裏側から眺められた世界が展開する。このハムレットは世界の反語的な

鏡なのだ。そして、もともと自由なハムレットの性質は、佯狂によって、その演戲の幅を——主に否定的な方面においてにせよ——いっそう増大する。ハムレットの佯狂は、なるほど神経病学的には、「氣分的負擔解除の一手段」と言えるかもしれない。が、それにはそれなりの積極性があり、ハムレットは彼の一面である反語的、諷刺的な傾向を佯狂によって集中させ、強烈化しているのである。

次に、ハムレットの「自殺傾向」であるが、その最も端的な例として、第一幕第二場の独白「ああ、この穢らわしい体、どろどろに溶けて露になってしまえばいいのに。せめて、自殺を大罪とする神の掟さえなければ」と「生か死か、それが疑問だ」以下の独白とが、よく結びつけて論じられている。しかし、この二つの独白の基調は大いに異なる。かりに第一の独白の真意が「掟さえなければ自殺するのだが」であるとしても、第二の独白では「自殺しようと思えばやれぬことはないのに、人はみな死後を怖れてあくせく生きてゆく」というような自殺忌避論にむしろ傾いている。この、自殺のテーマということに関してもハムレットは変奏曲を演じているのだ。

それに、忘れてならぬのは第一の独白における自殺欲の表明は、母親の不実さにたいする愛想づかし「たった二月、いや、まだ二月にもならぬ」云々へのいわばレトリカルな序論をなしているのであって、その全体の文脈から考えれば、この独白の真意は「母のこのあさましさ、おれは自殺したいほどだ」であるとも考えられる。一方、第二の独白は完全な一般論をなしている。そこでハムレットは復讐の使命やその他自分のことについて直接には一言も触れていない。この長い独白の中で一人称単数は一度も使われていないのだ。ハムレットは、ここで、彼自身をはじめとした人間の不甲斐なさを客観的なコメンテーターとして語っているのである。

私の思うに、この第二の独白における作者の意図は、人間一般の死への怖れと反省癖を主人公の口を通じて語らせると共に、ハムレット自身が、少くともその意識の上では、まだ死にたいする充分な覚悟ができていないことを表現することにあつたのだ。

なるほどハムレットは、このように気分めいた折には、一般論としてであれ、死への不安を表明する。ところが、ひとたび行動のきっかけを与えられ、衝動的に動きだすと、彼は「針はども死を怖れぬ」のだ。それを彼はすでに亡霊を始めて見たときに表明している。このハムレットは、「生か死か」のハムレットと真向から対立すると見られる。衝動に駆られて情熱的に動くハムレットと、反省的な懷疑論を述べてみずにはいられないハムレット。母の不実を歎き悲しむハムレットと、友人達と陽気に語りあうハムレット。その対比は、極端と言えば極端である。が、この極端から極端への動きがハムレット（少くとも前半における彼）そのものであり、その

ように大きく振幅するハムレットにとっては、佯狂こそうってつけの行動条件だったのである。その意味で、佯狂は、復讐劇の単なる定法を越えて、ハムレットの必然となっている。

しかし、やがて彼は、この殆ど狂燥的な振り運動——使命感と諷刺傾向、衝動と一般化、健全な現実感覚と意識過剰的な嫌悪、信頼と疑い、等々のあいだの動揺——の渦巻を脱却して、透徹した現実家となるに至る。

(ハムレットのこの多様な振幅、動揺が対人関係において最も集約的に示されているのは、第二幕第二場での、ローゼンクランツとギルデンスターンとの場面である。この二人の「幼な友達」をハムレットは、友人として扱っているのか、王の回し者として敵視しているのか、社会的・知的な劣等者として下卑な冗談や抽象的な謎や矛盾した論説で翻弄しているのか、「デンマークの牢獄」に閉じこめられた自分の苦衷を真摯に告白しているのか。それが一筋縄では捉えられない。ハムレットは彼等を疑いつつ彼等に告白し、彼等を玩弄しつつ彼等と共に戯れられている、とでもしか言いようがないのである。)

(三)

シエクスピアは場面場面の効果を強めることにかけて名手であった。が、それは決して劇全体の効果を犠牲にしても、という意味ではない。ハムレットはその場で即席に演戯しつつ悲劇の司祭・兼・生贄としての役割の成就に一步一步近づく。

全体構成と部分的要素との有機的なつながりは、劇のみならず、すべての芸術造型の一つの秘密である。が、問題は、その両者を完全な有機的關係で結びつけることが、演劇——特に大きなひろがりをもつ対象を扱う演劇——では殆ど不可能だということである。そこで、二流以下の劇作家は、扱う対象の限定を謀るか、または部分か、全体のいずれかに偏向して自分の劇を「場面の集積」か「よく出来たストーリー」にしてしまう。ところが、シエクスピアは、特に『ハムレット』において、対象の限定も殆どなせずに、両者の大規模な総合をめざして突き進んだ。この壮挙を少くとも試みることを彼に可能にさせた大きな要因は、伝統への依拠と、劇詩人としての彼の才能と自信であり、さらに言えば、制作過程上のオペティズムであろう。

彼は、恒久的なものゝ刹那的なもの、全体的なものゝ部分的なもの、という両方向にいわば「太く長く生きる」大胆な制作過程にお

いて、一作中人物の或る台詞が劇全体の中で占める位置や意味について、いつも完全に明瞭な観念を抱いて書き進んだわけではあるまい。従って、一作品の各要素の機械的な整合性を重んずる形式論的美学や、人物の心理や動機を終始一貫した原理に還元しようとする心理学的な立場からでは決して割りきれぬ「隙」あるいは「矛盾」が特に『ハムレット』のうちにばらまかれていることになる。

マクベス夫人は、子供がいない筈なのに、赤児に乳を飲ませたことがあると語っている。ハムレットの年令は、劇の冒頭では十八くらいと推定されるのに、第五幕では三十才くらい。その他、特に『ハムレット』の謎は、枚挙にいとまがない。が、それらの明確に指摘された個々の「矛盾」や「謎」はさして問題でない。ハムレットの「性格」そのものにつきまとう謎こそ重要なのだ。それこそは、真に生きている人間そのものの謎であり、シェイクスピアはそれを整理して、いま少しは理解しやすい形で提示すると共に、それを劇化、強烈化しているのだ。ところで、こういうハムレットの最大の謎は、彼がいかにして前半のあの大きく振幅するハムレット、行動と意識とに殆ど分裂したハムレット、少くとも部分的に警戒心を働かせていたハムレットから、英国への旅より帰つてのちの、易々諾々と王の翼へ身を投ずる全く自分をさらけだした無防備のハムレット、ひたすら表面的の現実の要請に応じて生きようとする——あるいは死のうとする——この徹底した現実家ハムレットへと転身したのか、ということである。一体、旅行中のハムレットに何が起つたのか。近代小説ならば、このコンヴァーシヨンの説明こそ作品の中心課題となつたろう。が、シェイクスピアは、その変化に自分でも気づかぬかの如くに、転身後のハムレットの姿を示すだけなのだ。そして、この転身の前後を最もよく示す台詞が第三幕の「To be, or not to be」¹⁾、第五幕の（私が本論の「」の結部に引用した台詞の最後にくる）「Let be」²⁾なのである。

ハムレットは、「ひとの眼には自己分裂的とさえ見える偶然にまかせた自由闊達な運動が、宿命の必然に通じるものであることを知っていた」[※]。それと同様に、彼の創造主もまた、緻密な分析の前には分裂した集合体とも見えかねない戯曲の内容とその主人公が悲劇の本質、死の宿命の成就にむかって、いわば迂路による復讐（肉を切らせて骨を切る捨身の戦法）という筋を通じて、一本の大まかな、だが雄勁なアクションを打ちださしめることを知っていたのだ。そういう自信があったればこそ、彼はハムレットをあれほど自由に遊ばせ、泳がせることができたのである。（※の引用は福田恒存『人間この劇的なるもの』より）

シェイクスピアの「天網」は、もし彼の構成法を天網と称しうるならば、疎にして漏らさぬものだった。それを密にして漏らさぬものと見、彼の劇の謎や矛盾は、我々の研究が十分に進めばすべて解明されると見るのは誤りだ。書誌学や本文批評、歴史的研究や演劇的研究の進歩によって幾つかの謎は解けるであろう。が、人生そのものと同じように、新しい解明はあらたな謎を生み、こちらが一步近づけば、ハムレットは何寸か後退するであろう。シェイクスピアは、彼が覗いをつけた種本と、彼の劇詩人としての才能と、彼に許された時間の制約、等々という条件の中で精一杯に構成して、あとは「人事を盡して天命を待つ」の態度であなたまかせにしたのちがいない。彼の劇の豊穡は、その各ディテール間の関係への潔癖すぎる配慮に彼が掬われていたならば、とうてい見ることできなかつたものであろう。