

Title	オフィーリアの祈り
Sub Title	Ophelia's "'orisons'"
Author	鈴木, 五郎(Suzuki, Goro)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2005
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. 英語英米文学 No.46 (2005. 3) ,p.177- 205
JaLC DOI	
Abstract	<p>Among the heroines that appear in all the dramatic works of William Shakespeare, Ophelia, although a tragic heroine, seems to be most loved, most popular, and best remembered. She has always been a source of inspiration to many artists, regardless of age or nationality. What is distinctly noteworthy in the dramatic description and representation of this tragic heroine through the mouthpiece of Gertrude in Act IV, scene vii, lines 167–84 in Hamlet (Peter Alexander edition of The Complete Works of William Shakespeare) lies in its aesthetically and imaginatively rich language and dramatic poetry. As Shakespeare has successfully dramatised and immortalised the Hamlet's well-known "To be, or not to be" soliloquy in Act III, scene i, the dramatist has also successfully succeeded here in immortalising Ophelia as a tragic yet graceful and unforgettable heroine. The dramatic language and poetry employed and portrayed in these immortal lines had never failed to leave such celebrated nineteenth- and twentieth-century painters as Ferdinand Victor Eugène Delacroix, John Everett Millais, and Paul Albert Steck unaffected and untouched: they were without doubt all charmed and drawn into the Shakespearian heart-rending character of Ophelia with such mounting passion and such enkindled imagination. This paper attempts to present a new and radical approach to interpretation of Ophelia by way of taking into account some considerations of the three prominent painters and their individual works of Ophelia in connection with the Hamlet films, with a view to better understanding what essentially constitutes and configures the disposition and behaviour of this tragic heroine. With the eleventh lithograph illustration of "Death of OPHELIA" in the series of 13 plates of 'Lithograph Illustrations for "Hamlet"', all of which were reproduced from 1834 to 1848, Ferdinand Victor Eugène Delacroix (1798–1863) lithographically and three-dimensionally represents the heroine's soul that is "struggling to be free" in the presence of "Cosmic Unconscious". John Everett Millais (1829–96), representing the Pre-Raphaelite Brotherhood with William Holman Hunt and Dante Gabriel Rossetti and drawing inspiration most likely from Hamlet, painted his masterpiece Ophelia, which recreates an elaborate scene of Nature in which Ophelia, like a "mermaid-like", floats down a stream, chanting "snatches of old lauds". The drowning scene having been realistically yet imaginatively depicted with highly aesthetic and poetic sensibilities, Millais encompasses within the canvas a red-breasted cock robin, sitting on a bush and singing a psalm to Ophelia's "melodious lay". The presence of the cock robin suggests its symbolic metaphor for "forgiveness" and reconciliation. Paul Albert Steck (1866–1924) painted a visionary Ophelia underwater in his Ophélie. Nevertheless, the vision and intuition manifested in his work genuinely inspire people more with "mirth" and less with "dirge". Ophelia in the artist's mind's eye is permanently transformed into an elegant and graceful court lady with prayers. With these paintings and the lithograph illustration in mind, one is also reminded that Ophelia's tears, often gushing from her eyes, do not prove herself to be a woman of "frailty" at Elsinore, but rather a woman of warm affection and patience — a quality or "rarity" whose nature had been nurtured during the Middle Ages and far into the Renaissance.</p>
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10030060-20050331-0177

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.

オフィーリアの祈り

鈴木五郎

I. プロローグ

シェイクスピアの作品に登場する女主人公 (heroines) は、主人公 (heroes) に劣らずおしなべて魅力的で多様性に富んでいる。悲劇や喜劇、歴史劇やロマンス劇などのジャンルに拘泥することなく思いつくままに挙げるとすれば、本稿で主に扱うオフィーリア (Ophelia *Hamlet*) を筆頭に、コーディーリア (Cordelia *King Lear*)、デズデモナ (Desdemona *Othello*)、マクベス夫人 (Lady Macbeth *Macbeth*)、ジュリエット (Juliet *Romeo and Juliet*)、ミランダ (Miranda *The Tempest*)、ポーシャ (Portia *The Merchant of Venice*)、ロザリンド (Rosalind *As You Like It*)、クレオパトラ (Cleopatra *Antony and Cleopatra*)、クレシダ (Cressida *Troilus and Cressida*)、ポーシャ (Portia *Julius Caesar*)、アン夫人 (Lady Anne *King Richard III*)、キャタリーナ (Katherine *Taming of the Shrew*)、タイターニア (Titania *A Midsummer Night's Dream*)、ヘレナ (Helena *All's Well that Ends Well*)、ヴァイオラ (Viola *Twelfth Night*)、パーディタ (Perdita *The Winter's Tale*)、マリーナ (Marina *Pericles*)、イザベラ (Isabella *Measure for Measure*)、王妃マーガレット (Queen Margaret *King Henry VI*)、ヒーロー (Hero *Much Ado About Nothing*)、ラヴィニア (Lavinia *Titus Andronicus*)、ヴォラムニア (Volumnia *Coriolanus*)、イモージェン (Imogen *Cymbeline*)、フランス王女 (Princess of France *Love's Labour's Lost*) などが挙げられる。

いずれの登場人物も性格描写が鮮やかで、各々の豊かな個性と多種多様な性格を兼ね備えていて、観客や読者の詩的・演劇的想像力を刺激せずにはおかない。

シーシェース (Theseus (Duke of Athens) 〈*A Midsummer Night's Dream*〉) が詩人の持つ創造的想像力の神秘性について言及する中で述べているように、「詩人のペンはそれらのもの（想像力がいまだ人に知られざるもの）に／たしかな形を与え、ありもせぬ空たる無に／それぞれの存在の場と名前を授けるのだ¹。」という台詞は、旧約聖書創世記第1節に記述されている天地創造²やヨブ記第26節に記述されている「神秘の無³」などを想起させるものである。老子は「万物の奥には限定された存在である人間には認識できない無限定の本体がある」とし、「否定詞の無をもちい、暗示的、象徴的に表現しようとした⁴」とある。「有は無より生ず」が暗示且つ象徴しているように、「無」は有の否定ないしは「有に対立する相対的な概念」ではなく、「有を有たらしめるもの、すなわち絶対的、無限定なもの⁵」であり、万物の誕生・生成を可能ならしめるところの根源的エネルギーを無尽蔵に宿した宝庫である。これは西田哲学の説く絶対無の思想⁶と結びつくものであり、リア王の言うところの“Nothing will come of nothing.” (I.i.89)⁷とは相容れず、その対局に位置するものと言える。換言すれば、それは、コーディーリアがリア王宮殿の謁見の間で執り行われた王国分割の儀式において、自らの父親に対する深い情愛の念を言語表現や言語手段に委ねることの欺瞞性や偽善性、愚かさを十二分に認識したうえでももむろに言うところの台詞、すなわち「申し上げることは何も。」(“Nothing”)の中に収斂されていると言えよう。コーディーリアの意味するところの無(“Nothing”)が、言葉では推し量ることのできない愛情の深さ(“fullness of being”)⁸そのものをどれほど雄弁に物語っていることであろうか。すなわち、コーディーリアの寡黙さは西田哲学の絶対無を体現しているばかりでなくシェイクスピア的パラドックスの証左でもあり、しいてはシェイ

クスピア的ドラマツルギー (dramaturgy) の根幹部分をも形成するものであると考えられるのである。

II. ウジェーヌ・ドラクロワの《オフィーリアの死》

『ハムレット』に登場するオフィーリアは、コーディーリアやイモーゼン、ポーシャやジュリエットなどといった登場人物とは異なり、明確で力強い輪郭を持ち合わせて描写されているわけではない⁹。登場場面に関して言えば、第1幕第3場（ポローニアス邸の一室でレアティーズと登場〈ハムレット王子との交際に関する箴言〉）、第2幕第1場（ポローニアス邸の一室で取り乱して登場〈ハムレット王子の異常を呈した様への言及〉）、第3幕第1場（謁見の間の控え廊下で王、王妃、ポローニアス、ローゼンクランツ、ギルデンストーン登場後に、やや遅れて登場〈尼寺の場〉）、第3幕第2場（城内の広間で王、王妃、ポローニアス、ローゼンクランツ、ギルデンストーン、廷臣たちと登場〈劇中劇の場〉）、第4幕第5場（城内の一室〈狂乱の場〉）に限定される。そして第4幕第7場での溺死、第5幕第1場での埋葬へと続く。

第4幕第5場で侍従が狂乱の体のオフィーリアについて、「……訳のわからぬことを口走っております。わかるとしても、／ほんの半分くらいのも、要するに全くたわいないことばかりでございますが、／その形をなさぬ言葉に、聞く者の心はつい動かされ、／あれこれと憶測をたくましくして、自分勝手に解釈しております¹⁰。」と説明している。その際に、“Her speech is nothing” という表現や “the unshaped use of it”, “speaks things in doubt, / That carry but half sense” などといった表現が用いられているが、これらはいずれもオフィーリアの心が千々に乱れた様態を表しているものと理解できよう。侍従をも含めた宮廷の貴族や貴婦人たちにとっては、オフィーリアの “nothing” の実体を把握することは想像を遙かに越えるものであり、「自分勝手に解釈」するのがせいぜいであろう。『夏の夜の夢』に

登場するアセンズの恋人たちが、森の中での出来事について口々に語る場面が第4幕第1場にある。とりわけディミートリアスの「いままでのことが小さくおぼろになっていくようだ、／はるか彼方の山脈が雲となつてかすんでいくように。」（“These things seem small and undistinguishable, / Like far-off mountains turned into clouds.” (IV.i.184-5)）という台詞は朦朧としてゆく意識を描写したものであるが、オフィーリアの場合にはそのような消尽点とでも形容すべき、然るべき位置に収束する整然と秩序だった時間的・心理的・精神的余裕は全く与えられていない。時勢の緩急並びにエルシノア城内に渦巻くマキアヴェリ流の欺瞞や偽善、そして言葉の両義性や多義性の背後に潜む、逆巻く怒濤のような激しい感情の濁流といった現状を認識することすらできずに、無理矢理、狂気と絶望の淵に沈んでしまったと言うべきであろう¹¹。兄のレアティーズは、オフィーリアを堇の花（“violets”〈V.1.234〉）に譬える。堇色は、「信仰と激情、ノスタルジアと記憶、世俗性と精神性、眠りと覚醒などの中間の段階を表す」と同時に、「水と月とに関連」し、「悲しみ、謙遜、改悛を表」し、「聖灰水曜日の色」でもある¹²。オフィーリアにとって、秘かに慕うハムレット王子の手によって父親であるポローニウスが殺害されたという過酷な事実は理解しがたいものであると同時に受け入れがたいものであり、この悪意のある皮肉を思わせるような運命との対峙からの重圧で、オフィーリアの理性と感情は掻き乱され、無惨にも押し潰されてしまう。深い悲しみと捌け口を見出しえない鬱屈した感情によって、オフィーリアは正気から狂気へと駆り立てられ、錯乱と錯覚の世界への幽閉を余儀なくされ、挙げ句の果ては「旅人が二度と帰らぬ世の果て、未知の国¹³」へと追い遣られるのである。オフィーリアの狂気は、それ故に、あわれであり、観るものこのころを動かさずにはおかない。

正気と狂気が渦巻き逆巻く世界を内側に組み込んでいるオフィーリアを生々しく追真の描写をもって描いているのが、《オフィーリアの死》の画

家フェルディナン・ヴィクトール・ウジェーヌ・ドラクロワ (Ferdinand Victor Eugène Delacroix 1798–1863) である。第3幕第1場56行でハムレットが内面の懊悩と葛藤を“To be , or not to be—that is the question”と言う台詞、及びそれに続く32行の台詞の中で螺旋構造的に且つ立体的に表現しているように、「ロマン派の帝王」であると同時に「ルネサンス最後の巨匠」と形容されるドラクロワ¹⁴は、1834年から1848年にかけて『ハムレット』のリトグラフ (lithograph) 作品13点を制作し、その内の1点として1843年に《オフィーリアの死 (Death of OPHELIA)》を完成させている¹⁵。これら13点連作を可能ならしめたところの靈感 (inspiration) の源泉となったのが、「ユーゴー、ヴィニー、デュマ、ネルヴァル、それにベルリオーズといったそうそうたる面々が同席していた」パリの劇場で観た『ハムレット』の上演であり、また1825年5月末(25日頃)から8月末までイギリス滞在中に、当代一の名悲劇役者エドモンド・キーン (Edmund Kean 1787–1833) 扮するリチャード3世のロンドンでの舞台を始め、シェイクスピアの戯曲との出会いでもあったと憶測することができる¹⁶。それ故にジル・ネレ (Gilles Neret) も指摘しているように、悲劇の女主人公であるオフィーリアの狂乱と数奇な運命に翻弄された女主人公の苦しみや悲しみに、ドラクロワが共感を覚えない筈はなかったであろう。ジル・ネレはさらにボードレー (Charles-Pierre Baudelaire 1821–67) を引用して、「ことにすばらしいのは、単に苦痛の表現というのではなく、(彼の画業の驚くべき神秘的なのだが) 魂の苦痛の表現に成功していることである。この高貴で真摯なメランコリーが、ほの暗い輝きの中で光を発する。色彩は一面に単純に塗られていながら、すべての偉大なカラリストたちの作品と同様に、調和のとれたマッサとして流れてゆく。ウエーバーのメロディーのように嘆きながら、奥深く¹⁷」と、ドラクロワの作品に描写されている女主人公たちの特徴とも言うべき点を、浮き彫りにしている。

《オフィーリアの死》は13点連作 (series of 13 plates) の中の11点目を構成し、1点から10点までは次の通りである。すなわち、『ハム



Ses vêtements appesantis et trempés d'eau ont entraîné le pauvre malheureux

ウジエヌ・ドラクロワ《オフリーアの死》 国立西洋美術館蔵

レット』：ハムレットを慰めようとする王妃 (HAMLET: Queen Trying to Console HAMLET) (制作年 1834 年), 『ハムレット』：父の亡霊を追おうとするハムレット (HAMLET: HAMLET Following the Shadow of His Father) (制作年 1835 年), 『ハムレット』テラスの亡霊 (HAMLET: Phantom on the Terrace) (制作年 1843 年), 『ハムレット』：ポローニウスとハムレット (HAMLET: POLONIUS and HAMLET) (制作年 1834-43 年), 『ハムレット』：ハムレットとギルデンスターン (HAMLET: HAMLET and GUILDENSTERN) (制作年 1834-43 年), 『ハムレット』：役者たちに父の毒殺場面を演じさせるハムレット (HAMLET: HAMLET Makes Comedians Play the Scene of His Father's Poisoning) (制作年 1835 年), 『ハムレット』：王を殺そうとするハムレット (HAMLET: HAMLET Trying to Kill King) (制作年 1843 年), 『ハムレット』：ポローニアスの死 (HAMLET: Death of POLONIUS) (制作年 1834-43 年), 『ハムレット』：ハムレットと王妃 (HAMLET and Queen) (制作年 1834 年), 『ハムレット』：ハムレットとポローニアスの骸 (HAMLET: HAMLET and Corpse of POLONIUS) (制作年 1835 年) である。そして《オフィーリアの死》の後ろに続く 12 点と 13 点は、次の通りである。すなわち、『ハムレット』：墓掘り人夫たちの前のハムレットとホレイショー (HAMLET: HAMLET and HORATIO before Gravediggers) (制作年 1843 年), 『ハムレット』：ハムレットの死 (HAMLET: Death of HAMLET) (制作年 1843 年) である¹⁸。ドラクロワによるリトグラフ《オフィーリアの死》の第一印象は、両眼を失った（抉り取られた）グロスター伯爵 (Earl of Gloucester (King Lear)) が、第 4 幕第 1 場で気違い乞食を装ったエドガー (Edgar) の目の前の平らな地面で、ドーヴァーの絶壁だと思い込んで飛び降り自殺を図るのとは異なり、川の流れに両足と右腕を捕られ、左腕で木の枝にしがみつきながら辛うじて全身を支えていると言う、まさに生と死の崖っ縁に立たされているオフィーリアの絶体絶命の境地を、すぐれてドラマチックに描写しているというものである。また、遠景の自然描写において両岸

を描くことによって空間を二分するという手法は、『ハムレット』という作品のドラマツルギーに秘められた劇作家の意図を見事に探り当てたものであり、まさにオフィーリアの「魂の苦痛¹⁹」の三次元的表現を暗示且つ象徴しているものとも言える。第1幕第5場 166–67行でハムレットが友人ホレイショウーに対して、「ホレイショー、この天地のあいだには、人間の学問などの / 夢にも思いおよばぬことが、いくらでもあるのだ (“There are more things in heaven and earth, Horatio, / Than are dreamt of in your philosophy.”)」と論じている台詞を語るが、これは亡霊といった超自然の存在や、煉獄といった天国や地獄とも異なった場所の存在などを暗に仄めかすことによって、あるいは作品の構造それ自体にそれらを実際に組み入れることによって、宇宙の神秘や無限の世界、永遠や存在の不可思議といったテーマが、二項対立の図式や時空間を超越したところの宇宙的無意識 (Cosmic Unconscious) の領域²⁰に属するものであるという内容に言及しているものであり、所謂三次元的演劇空間の表象を意図した、巧みな修辭的技法の駆使に由来するものであると考えることができよう。

III. ジョン・ミレーの《オフィーリア》

『ハムレット』第4幕第7場は、オフィーリア溺死の場である。ガートルードは涙ながらに国王クロードゥアスとレアティーズに向かって、オフィーリアの溺死の状況を以下の台詞で語る。

Queen. There is a willow grows aslant the brook
That shows his hoar leaves in the glassy stream;
Therewith fantastic garlands did she make
Of crowflowers, nettles, daisies, and long purples
That liberal shepherds give a grosser name,
But our cold maids do dead men's fingers call them,
There, on the pendent boughs her coronet weeds

Clamb'ring to hang, an envious sliver broke;
 When down her weedy trophies and herself
 Fell in the weeping brook. Her clothes spread wide
 And, mermaid-like, a while they bore her up;
 Which time she chanted snatches of old lauds,
 As one incapable of her own distress,
 Or, like a creature native and indued
 Unto that element; but long it could not be
 Till that her garments, heavy with their drink,
 Pull'd the poor wretch from her melodious lay
 To muddy death.

(IV.vii.167-84)

王妃 柳の木が一本、小川のうえに差しかかって、
 白い葉裏を流れの鏡に映しているところ。
 あの娘は柳の葉を使って、きんぼうげ、いらくさ、ひなぎく、
 それに口さがない羊飼たちが淫らな名で呼び、
 純潔な乙女たちは死人の指と呼んでいる紫蘭しらんをそえて、
 きれいな花環を上手につくり、その花の冠を枝垂れた枝に
 掛けようと、よじ登った途端、枝は情なく折れて、
 形見の花環もろとも、哀れにむせぶ小川に落ちました。
 裳裾もすそはひろがり、しばらくは人魚のように川面をただよいながら、
 古い賛美歌を口ずさんでいたといいます。
 身に迫る危険も知らぬげに、
 水に生れ水に馴れ親しんだ生物いきもののように。
 でも、それも束の間、裳裾はたつぷりと水を吸い、
 あのかawaiiこいそうな娘を美しい歌声から引き離して、
 川底の泥のなかに引きずりこんでしまったのです。

1948年にイギリスで製作されたローレンス・オリヴィエ 監督・主演の映画『ハムレット²¹』では、上記オフィーリア溺死の場面がリアルなまでに映像で表現されている。その「水死の映像表現²²」とラファエル前派に属するジョン・エヴェレット・ミレー (John Everett Millais 1829-96) の代表作である《オフィーリア²³》とを結びつけて考えることは、なんら不思議なことではなかろう。と同時に、ミレーの《オフィーリア》という作品からオリヴィエ (1907-89 〈National Theatre 劇団初代芸術監督 1963-73〉) が最大のヒント (靈感) を得たのではないかと推測することにも、異論はなかろう。ミレー自身は、シェイクスピアの作品である『ハムレット』から最大のインスピレーションを得ていると言えよう²⁴。ミレー以外にも《オフィーリア》を描いた絵画作品は数多くあり、ウォーターハウス (John William Waterhouse 1849-1917)、ヒューズ (Arthur Hughes 1832-1915)、ステック (Paul Albert Steck 1866-1924) などがよく知られている。他にも、例えば、カバネル (Alexandre Cabanel 1823-89)、コッテ (Charles Cottet 1863-1925)、エベール (Ernest Hebert 1817-1908)、ルフェーヴル (Jules Joseph Lefebvre 1834-1911)、ルドン (Odilon Redon 1840-1916)、セヴァーン (Joseph Severn 1793-1879) などが挙げられる。ミレーは1851年夏に、サリー州の州都キングストンアポンテムズ (Kingston-upon-Thames) にあるユール (Ewell) を流れるホッグズミル川 (the Hogsmill River²⁵) で、《オフィーリア》の制作に取りかかっている。アトリエとは異なり、戸外での写生地では問題がなかったわけではない。その時の様子を、次のように記述している。「(川の流れやその周りの環境をつぶさに観察しようと、) 流れのそばに傘をひろげその下であぐらをかき、手の届くところには子供のマグを置いて喉の渇きを癒しながら、傘影が半ペニー銅貨と同じくらい小さくなるまで11時間近くもの間カンバスに向かう。また風に吹かれて川の中に落ち、川底へ沈んで行くオフィーリアの感情と

一体となるのではないかと思われるような危険な目にも遭うところだった²⁶。」ダンテ・ガブリエル・ロゼッティ (Dante Gabriel Rossetti 1828–82) の妻エリザベス・エリーナ・シドル (Elizabeth Eleanor Siddal 1829–62) をモデルとして描かれた《オフィーリア》は、翌年 1852 年の冬にロンドンで完成している。石油ランプで下から暖めた水槽の中に横たわったシドルの顔の表情や髪の毛などを、ミレーは克明に鉛筆で描写しているが、その時のスケッチが現在バーミンガム市立美術館 (Birmingham City Art Gallery) に所蔵されている²⁷。

ラファエル前派は「イタリアの初期ルネサンス美術の、虚飾のない優雅、明澄な色彩の再生を主張²⁸」し、特に自然の細部描写をその特徴としている。レアティーズが妹のオフィーリアを堇の花と形容したことは既に述べたが、ミレーはオフィーリアの首に、堇の花でできたネックレスを描写することを忘れていない。人魚のように川面をただようオフィーリアが身に纏っている衣装には、堇の花とも思えるような刺繍が全体的に施され、まるで「哀れにむせぶ小川」とともに悲しみを共有し、また強調しているようにも思われる。頭上後方に描写されている水面上斜め左横に突き出た大木²⁹は、途中で折れてはいるものの、そこから何本もの枝を四方に力強く伸ばし、生命力そのものを誇示していると同時に、まさにこれから川底に飲み込まれようとしているオフィーリアを、あたかも堰き止めんばかりの勢いで、オフィーリアに迫っている。これは、自然に包み込まれている全エネルギーが彼女の死を阻止し救済しようと、小川の流れとは逆の方向にダイナミックに動いている様に他ならない。換言すれば、オフィーリアの死に対する不条理性や不当性に対する自然界からの弾劾であり、悲劇の女主人公に対する、憐憫の情の吐露であるという解釈に収斂する。ここで見過ごしてはならない重要な事実があることを、一つ指摘しておきたい。そしてまさにその事実こそが、ラファエル前派を代表するミレーの本作品における自然の細部描写解釈の鍵となりえることを、暗に仄めかしているのではないかと思わせる程、重要な事実なのである。オフィーリアの頭

上後方に描かれた川面に突き出てはいるものの、途中で折れているかなり太い木から伸びた一本の枝の上に、赤胸のコマドリが止まっている様を、ミレーは描いているのである。この赤胸のコマドリとの連想で直ちに思い起こされるものが、英国の伝承童謡にある“Who Killed Cock Robin?”（「誰がコックロビンを殺したのでしょうか？」）である。その唄の起源は、フレーザー（James George Frazer 1854–1941）著『金枝篇（*The Golden Bough*）』に言及されている詩句からの類推に基づいて、9–13世紀頃にかけて書かれた北欧伝説の古歌謡エッダ（*Elder (Poetic) Edda*）にまで遡ると言われている³⁰。それ故に、16世紀中葉から17世紀初頭にかけて生きたシェイクスピア（1564–1616）も恐らくその童謡を耳にし、劇作品の中に、とりわけ悲劇作品の中に、取り込んでいったのであろうと推測できる。なぜならば、『ハムレット』の作品それ自体、サクソー・グラマティカス（Saxo Grammaticus）が12世紀末葉に書いた『デンマーク史（*Historica Danica*）』にその間接的影響を辿ることができるという事実からしても、これは明らかであると思われるからである³¹。各連4行、全体として14連から構成されるその伝承童謡には、スズメ（Sparrow〈コックロビンを殺す〉）、ハエ（Fly〈死ぬのを見届ける〉）、魚（Fish〈血を受ける〉）、カブトムシ（Beetle〈経帷子を作る〉）、フクロウ（Owl〈墓を掘る〉）、ミヤマガラス（Rook〈牧師の役をする〉）、ヒバリ（Lark〈介添人になる〉）、ムネアカヒワ（Linnet〈松明持ちになる〉）、ハト（Dove〈見送り人になる〉）、トビ（Kite〈棺を運ぶ〉）、ミソサザイ（Wren〈棺衣をささげ持つ〉）、ツグミ（Thrush〈賛美歌を歌う〉）、雄牛（Bull〈鐘を鳴らす〉）などが次々に登場し、すべての小鳥たち（All the birds of the air）と共に、コックロビンの死を悲しみ悼むのである。第12連にはコマドリではないがツグミが登場し、賛美歌を歌うことを申し出る。

Who'll sing a psalm? 誰が賛美歌を歌いましょうか？

I, said the Thrush, それは私とツグミが言いました

As she sat on a bush, 小枝の上にちょこんと留まり
I'll sing a psalm. 私が賛美歌を歌いましょう

察するに、ミレーの心の中には“Who Killed Ophelia?”（「誰がオフィーリアを殺したのでしょうか？」）という告発とも言うべき悲憤と悲嘆の涙が激しく流れると同時に、「キリストにささったいばらをぬき抜き取ろうとして血にまみれた」コマドリを、また「調べが甘味な点でナイチンゲールに劣らない³²」コマドリを、キャンパス左端上の、最も目につきにくいところに、ひっそりと描いたのではないか。コマドリこそはオフィーリアと共に「古い賛美歌」を甘味な調べで歌い、やがては哀れにむせぶ小川の流れの中に姿を消して行くオフィーリアの最後の目撃者であり、彼女の魂を天国に導く守護天使（guardian angel）でもあるとの解釈を、ミレーは施して（示唆して）いるのではなからうか。また、第5幕第2場 351-52行で、ホレイシオが“Good night, sweet prince, / And flights of angels sing thee to thy rest!”（「おやすみなさい、優しき王子よ、／舞いのほる天使の群れの歌声に乗って永遠の安らぎに赴かれんことを！」）と祈るようにして口にする台詞があるが、ここでハムレットを天国に導く天使の群れを先導しているのが、オフィーリアの守護天使である赤胸のコマドリではないかと考えられる。なぜならば、コマドリはハムレットに深く刺さった茨（ポローニアスの殺害〈第3幕第4場〉）を美しい調べと共に抜き取り、ハムレットの魂に永遠の安らぎをもたらしてくれる存在であるからである³³。

IV. アルベール・ステックの《オフィーリア》

ケネス・ブラナー監督・脚色の1996年英国映画キャスルロック・エンターテインメント作品『ハムレット』（1997年度カンヌ映画祭正式招待作品・英国祭UK98参加作品）では、ミレーが描写した川面にただよう姿とは異なり、オフィーリアは、凍てついた小川の底に身を沈めている。厳冬のエルシノア城の傍らを流れる、冷たく澄んだ小川の川底に身を横たえ、両

目を大きく見開いて、あたかもじっと天空を見つめているかのごとくである。王妃ガートルードの台詞に表現されているように、まるで「水に生れ水に馴れ親しんだ生物いきもののように〈“like a creature native and indued / Unto that element”〉」して。「白い葉裏を流れの鏡に映しているところ」と記述されているものの、白楊どろのきなどの存在はいっさい見当たらず、むしろ暗黒のヴェールに包まれ、不気味な様相を呈したエルシノア城を遠景に配することによって、荒涼たる原野を想起させる手法が取られている。しかしながら、民間伝承に見られるように、「魂はさまざまな海鳥になるか、不思議な光となって海面に現れ、敵方の船を難破に導」いたり、「溺死者はどんなに遠く離れていても、テレパシーで生者に自分の死を知らせることができる³⁴」と言う。それ故に、今や水の精へと変身し、透明の水の中で新たな生命を授かったオフィーリアは、テレパシー (*telepathy*) によって遙か彼方にいるハムレットに自らの死を知らせたに相違ない。なぜならば、オフィーリアというギリシャ語 (*ὠφελία*) の名前の語源が指し示しているように、時空間を瞬時に超えて、遙か彼方にいるハムレットのもとへ行き、援助の手を差し伸べるということを意味しているからである³⁵。ハムレットは、ローゼンクランツとギルデンスターンに付き添われてイギリスへ向かっており、クローディアスはイギリス王に宛てた親書の中で、船がイギリスに着き次第、即刻ハムレットを処刑するように指示していたのである。ここで、オフィーリアの主体性を重んじた解釈、すなわち「僅かに残された正気と直覚力」を拠り所とした解釈³⁶を施すならば、オフィーリアはハムレットの置かれている危険な状況を本能的に察知して、自ら進んで水の精へと変身していったとも考えられる。そうする以外に、ハムレットの傍に行ってハムレットを救済する策は講じることが出来なかったからである。このように、オフィーリアの存在そのものを規定する DNA の塩基配列に組み込まれた遺伝情報までは、狂気といえども、攪乱するまでには至らなかったのである。本能的且つ反射的行動は、それ故に、オフィーリアの存在そのものの証 (レゾンデートル) を意味するものの、結果とし

て、溺死そのものが違って見えてくると言えるのではないだろうか。彼女は自ら進んで愛する王子のために、命を投げ出したのである。ハムレットを救わんがために、自らの命を犠牲にして水の精へと姿を変えていったのである。またそうすることによって、逆説的ではあるが、永遠の命が授かり、究極的には、ハムレットとの関係を絶対普遍ならしめるものへと、昇華させていったのである。

小川の川底で、両目を大きく見開いてじっと天空を見つめるオフィーリアは、創造主である神に祈りを捧げていたと考えられる。オフィーリアの地上での最後の言葉が、“God-a-mercy on his soul! / And of all Christian souls, I pray God. God buy you.” (IV.v.195–96) (「どうか神さま、あの人の後生を頼みます！／ついでに、みなさんの後生もお頼みします。では、みなさん、さようなら。』)であることを思い起こせば、水の精へと変身したオフィーリアの祈りがどのようなものであったのかを推測することは、困難ではないだろう³⁷。この水の中で祈りを捧げるオフィーリアの姿を繊細に且つドラマチックに描写した作品が、既に触れたポール・アルベール・ステック (Paul Albert Steck 1866–1924) の《オフィーリア (Ophélie³⁸)》である。

パリ市立プティ・パレ美術館学芸員のイザベル・コレ (Isabelle Collet) は本作品に対して以下のような解説³⁹を加えている。

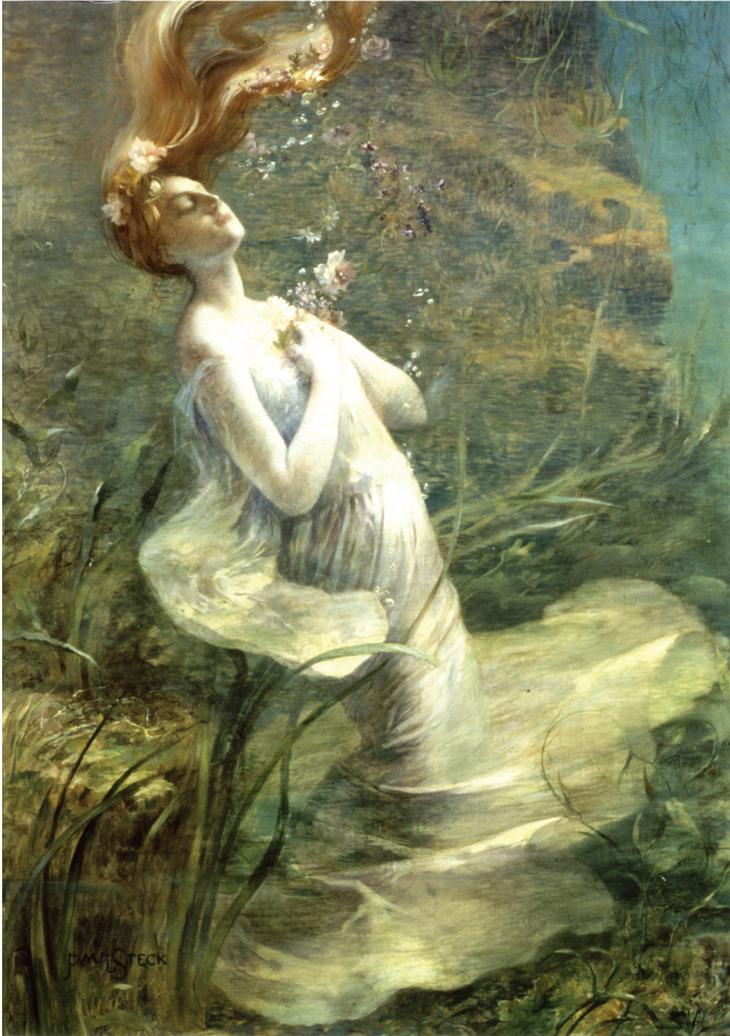
ハムレットに見捨てられた若きオフィーリアの悲劇的な運命は、19世紀の画家や詩人たちの想像力を掻き立てた。その最初の人物であるドラクロワは、ロンドンで見出したシェイクスピア劇の熱烈な愛好家で、若い娘の死を扱ったいくつかのヴァージョンを描いている。サラ・ベルナルは1886年にパリでその役を演じ、1899年にも再び演じている。

ランボーによると、高踏派の詩人ローラン・タイラードは、「オ

『フィーリアの花』と題された長い詩の中で、『ハムレット』のヒロインについて言及している。その決定版は1894年に出ており、恐らくその年に、ステックはこの作品に取り掛かっている。

この溺死した若い娘は、この世のあらゆる感情から解き放たれているように見える。この絵画は、垂直の様式に独創的な手法で構成されており、オフィーリアは悲劇のヒロインとしてではなく、むしろ水の要素と融合した優雅な人物像として表される。衣服と髪の毛の渦巻は、川に生える水草のうねりと呼応する。

東京都庭園美術館で、初めてステックの《オフィーリア》という作品に接した時、イザベル・コレがいみじくも指摘しているように、悲劇のヒロインというよりはむしろ、「水の要素と融合した優美な人物像」としてのオフィーリアが静かに視界に入ってきたことを、はっきりと記憶している。またパリ市立プティ・パレ美術館学芸員のアメリー・シミエール (Amelie Simier) が展覧会図録の中の「VI 精神的探求」において、《オフィーリア》はフェリシアン・ロップス (Felicien Rops 1833–1898)、オディロン・ルドン (Odilon Redon 1840–1916)、ポール・アルベール・バルトロメ (Paul Albert Bartholomé 1848–1928) などといった他の象徴主義者の作品同様、「哀愁を帯びている⁴⁰」と指摘しているが、それは「死」という厳粛なる事実が奏でる、運命の交響曲による影響ではないかと思われる。しかしながら、本稿においては「哀愁」というよりはむしろ、「優美さ」を強調したイザベル・コレ学芸員の解釈と表現法に倣いたい。王妃ガートルードが第1幕第2場72–73行で、「人の世の習いではありませぬか、すべて生ある者は死に、生身のこの世から永遠の命のあの世へと移るのは。〈“Thou know’st ’tis common - all that lives must die, / Passing through nature to eternity.”〉」という台詞をいとも淡々とハムレットに語りかけているが、オフィーリアはこの世からあの世へと移ることによって、「この世のあらゆる感情から解き放たれ」と同時に、「永遠の命」に与る。それ故に、



Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris

イザベル・コレが言うように、「衣服と髪の渦巻は、川に生える水草のうねりと呼応する」のみならず、悲劇のヒロインを、今まで絡めとり、束縛し、狂気の世界へと追いやり、その結果として絶望の淵に沈めたところのエルシノア城の文法と論理から開放することによって、オフィーリア本来の姿・形へと甦らせているのである。まさしくその失われた高尚優雅な乙女の再生 (rebirth) の瞬間を、ステックが川の渦巻のイメージに重ね合わせて流麗に表現しようとしたものとして、解釈することができるのではないだろうか。エルシノア城内外での言動をも含めた、この世のあらゆる桎梏から解放されたオフィーリアが、本来の自分自身に立ち返った時に、父親であるポローニラスと恋人であるハムレットのもとへまっしぐらに駆けつけるという衝動的且つ本能的行動は、きわめて自然なものであると思われる。それはハムレットの父の亡霊が、愛する息子であるハムレットに会うために、異界の煉獄からデンマークのエルシノア城にまでやって来て、夜の静寂を徘徊するのと同じである。ハムレットは第3幕第1場 89-90行で、「美わしのオフィーリア——妖精よ、御身の祈禱のなかに / 罪に穢れたこの身のこともお忘れなく。〈“The fair Ophelia.—Nymph, in thy orisons / Be all my sins rememb’red.”〉」という台詞を、30行前後から成る第四独白に継いで憂慮の色を浮かべながらも謹厳に語る⁴¹が、オフィーリアは健気にもハムレットとのこの約束を、永久に守るのである。ステックの《オフィーリア》には、そんな優しさと愛が溢れ出ており、悲劇のジャンルを超えて、鑑賞者の心に自然と迫ってくるものがあると言えよう。

V. エピローグ

悲劇の女主人公であるオフィーリアは、政治的腐敗と道徳的墮落とにまみれたエルシノア城内で穢れることなく、凜と咲き誇る一輪の堇の花を象徴していることは、既に見てきたとおりである。日本の土壤に根ざした比喩表現を用いるならば、泥土や濁世のなかに在っても穢れを知らない白蓮に類似しているとも言えよう。シェイクスピア自身、劇作家として自らを

取り巻く時代の趨勢というものを敏感に感じ取り、読み解し、吟味・検討を加え、さらに詩や演劇作品の中に組み入れ、統合させていったに相違ない。ピーター・ミルワード (Peter Milward) は論文「C.S. ルイスの普遍的中世観⁴²」の中で、ヘンリー八世の教皇とローマ教会とからの訣別、それに続くイングランド教会の設立並びに修道院の解散といった一連の事件の経緯に触れ、「イングランドのあらゆる人々に例外なく大きな精神的衝撃を与え、その結果、一五四〇年のイングランドはもはや一五三〇年のイングランドとは全く異なる国へと変貌してしまったと言い得る」と指摘している⁴³。これは、とりわけギリシア・ローマの文化を礎とした中世風文化の少なからぬ影響下にあつて、脈脈と培われてきたイングランドの精神性や求心性、信仰などの瓦解を意味するのに等しい、と言えらる。第3幕第1場におけるオフィーリアのハムレットの変貌ぶりに対する嘆きと重なって、イングランドの豹変ぶりに対する劇作家自身の嘆きが幽かに聞こえてくるのは気のせいばかりとは言えまい。

Oph. O, what a noble mind is here o'erthrown!

The courtier's, soldier's, scholar's, eye, tongue, sword;

Th' expectancy and rose of the fair state,

The glass of fashion and the mould of form,

Th' observ'd of all observers—quite, quite down!

(III.i.150-54)

オフィーリア ああ、あれほど気高い御心^{みこころ}が、このように無に帰してしまうとは!

宮廷人の秀麗な眉目、学者のさわやかな弁舌、武人もおよばぬ剣のさばき、

美しいこの国の希望の薔薇^{ぼら}、

雅の鑑^{かがみ}、礼節の模範、

世人賛仰の^ま的だったお方が、あんなに崩れてしまわれるとは！

第3幕第1場 150-54行

特にオフィーリアの第3幕第1場 160-61行の台詞「以前のお姿を見知ったこの目で、今のありさまを見なければならぬとは！〈“O, woe is me / T’ have seen what I have seen, see what I see!”〉」は、「現在完了時制 (the present perfect tense)」と「現在時制 (the present tense)」という「時間差表現」を巧みに組み合わせ、意識上の比較対照化を可能なものとする事によって、これら現実の姿と理想の姿との乖離の実体に対して、立体感や切迫感、危機感などの感情を観客や読み手に実感として理解してもらいたいという、劇作家の修辞上の狙いがあるものと思われる。オフィーリアには、「雅の鑑^{かがみ}」や「礼節の規範」などに象徴される宮廷人の教養や礼儀作法のあるべき姿や形が、いかなるものであるのかが具体的に認識できていたのである。それ故に、道徳や法などの規範が守られないような現実に晒された時には、ひたすら悲嘆の涙に暮れ、秩序や規律の速やかな回復を祈るより他に術を知らなかったと言えるだろう。

オフィーリアの流す涙には祈りと万感の思いがこめられており、「愛と秩序と救済⁴⁴」を希求する豊かな感情を表現しているものである。『リア王 (King Lear)』の第4幕第3場で、コーディーリアの侍者である紳士 (Gentleman) がケント (Kent) に向かって、コーディーリアの流す涙について、「御覧になられたことがおありでしょう、日の光と雨が同時に射^さしたり降ったりするのを。/ ……/ 要するに、悲嘆もまた、世にも珍しい宝になれるということです、/ 誰にでもあのように似合うのであれば。〈“You have seen / Sunshine and rain at once…/ … / In brief, / Sorrow would be a rarity most beloved / If all could so become it.” (17-18; 22-24⁴⁵)〉」と語っているように、オフィーリアの流す悲嘆の涙も、悲劇の女主人公の人

間らしさを物語るもので、細やかで繊細な感情の発露に他ならない。宮廷でのオフィーリアのか弱さは高貴さの裏返しでもある、ということをお忘れてはならないだろう。ローレンス・オリヴィエ監督・主演の映画『ハムレット』は、この微妙な陰影に富む女主人公を、ガートルードと共に、巧みな演出とカメラワークによって見事にスクリーンに映し出していると言えるのである。

註

1. 小田島雄志訳『シェイクスピア全集 11 (全五巻)』(白水社, 1998)。() は筆者。Cf. “The poet’s eye, in a fine frenzy rolling, / Doth glance from heaven to earth, from earth to heaven; / And as imagination bodies forth / The forms of things unknown, the poet’s pen / Turns them to shapes, and gives to airy nothing / A local habitation and a name.” (V. i.12–17). All the Shakespeare quotations, unless otherwise stated, are from Peter Alexander’s *The Complete Works of William Shakespeare* (Collins: London and Glasgow, 1983).
2. “In the beginning God created the heaven and the earth. / And the earth was without form, and void; and darkness was upon the face of the deep. And the Spirit of God moved upon the face of the waters. / And God said, Let there be light: and there was light. / And God saw the light, that it was good: and God divided the light from the darkness.” (*Genesis* 1.1–4). All the biblical quotations, unless otherwise stated, are from *The Holy Bible* (Cambridge University Press: Cambridge).
3. Peter Milward, ed., *King Lear* (Taishukan: Tokyo, 2002), p. 292. Cf. “He stretched out the north over the empty place, and hangeth the earth upon nothing.” (*Job* 26.7). 門脇道雄は論文「エミリー・ディキンソン論——詩と超出、あるいは存在と反逆——」(『東北公益文科大学総合研究論集 第8号』(東北公益文科大学, 2004), 235頁)の中でサルトルの『存在と無』(人文書院, 1969)から次を引用している:「このことは、一方では、人間存在が、非存在の中における存在の露出として出現するという意味であり、他方では、世界が無の中に《宙ぶらり》になっているという意味である」(93頁)。
4. 『哲学事典』(平凡社, 1986), 1364–365頁。
5. 前掲書, Ibid..

6. Nishida Kitaro, trans. Robert Schinzinger, *Intelligibility and the Philosophy of Nothingness* (Greenwood Press: Connecticut, 1973), pp. 29–39. Cf. “‘Nothingness’ is the transcendental and transcendent unity of opposites.” (p. 30).
7. アリストテレスに由来する格言“Ex nihilo nihil fit”に基づく。Cf. 大塚高信・高瀬省三共編『英語ことわざ辞典』（三省堂, 1978), 485 頁。
8. Nishida Kitaro, *Intelligibility and the Philosophy of Nothingness*, p. 39. As to “the principle of plenitude” and “a ‘full’ universe”, see Arthur O. Lovejoy, *The Great Chain of Being* (Harvard University Press: Cambridge, 1970), pp. 67–98.
9. A.C. Bradley, *Shakespearean Tragedy* (MacMillan: London, 1912), pp. 79–174.
10. 野島秀勝訳『ハムレット』（岩波文庫, 2002）。以後指示がない限り、『ハムレット』に関する訳は野島秀勝訳とする。Cf. “...speaks things in doubt, / That carry but half sense. Her speech is nothing, / Yet the unshaped use of it doth move / The hearers to collection; they yawn at it, / And botch the words up fit to their own thoughts.” (IV.4.6–9).
11. 尼寺の場におけるハムレットの激しい言動ほどオフィーリアを驚愕・狼狽させ、失意のどん底へと追い遣ったものはなかったであろう。ハムレットの過激な言動（パフォーマンス〈appearance〉）の裏には、エルシノア城内に幾重にも張りめぐらされた情報網やスパイの存在に対する過敏な程の警戒心や復讐心（赤裸々な心〈reality〉）などが読み取れる。「壁に耳あり」で、クローディアスやポローニアスやガートルードまでもが隠れ忍んで耳をそばだてている現実を、ハムレットは想定・直視しているのである。「尼寺へゆけ。」（“Get thee to a nunnery.” (III.i.121)）も「尼寺」（5回繰り返して使用される）が売春宿の隠語として当時使用されていた可能性（Dover Wilson, Adams）（Cf. Harold Jenkins, ed., *Hamlet* (Surrey: London, 1997), pp.493–96.; 高橋康也・河合祥一郎編注『ハムレット』（大修館書店, 2003）後注 400–01 頁；野島秀勝訳『ハムレット』（岩波文庫, 2002), 147 頁）を考慮すれば、ハムレットの多義的台詞の矛先が、潜伏者をも含めた目に見えない相手に対しても鋭く向けられていたと言うことができよう。オフィーリアにはこの文脈の解説は不能で、ただただ誤読し混乱するばかりである。
12. Ad de Vries 『イメージ・シンボル辞典 *Dictionary of Symbols and Imagery*』（大修館書店, 1984), 671 頁。
13. Cf. “The undiscover’d country, from whose bourn / No traveller returns”(III. i.79–80).
14. Gilles Neret, *Delacroix* (Benedikt Taschen Verlag: Cologne, 1999), pp. 6–27.

15. ドラクロワ版画展「ファウスト」と「ハムレット」(Delacroix : Lithograph Illustrations for “Faust” and “Hamlet”), 場所：国立西洋美術館 2F 版画素描室（会期：2004年3月2日（火）－5月30日（日））。特に会期後における『ハムレット』（13点連作）の個別閲覧に関しては、国立西洋美術館学芸員の渡辺晋輔氏の協力を得た。ドラクロワのリトグラフ作品《オフィーリアの死 Death of OPHELIA》の本紀要論文集掲載許可に関しては、国立西洋美術館館長の樺山紘一氏から承諾を得た。記して深甚なる謝意を表する次第である。
16. Gilles Neret, *Delacroix*, Ibid., p. 41. 参照：富永惣一解説『ドラクロワ 新潮美術文庫 20』（新潮社, 1993）, 87頁；Maurice Serullaz 解説・高嶋正明訳 *Eugène DELACROIX* (美術出版社, 1992), 82頁。
17. Ibid., p. 42.
18. ドラクロワ版画展「ファウスト」と「ハムレット」(Delacroix : Lithograph Illustrations for “Faust” and “Hamlet”).
19. Ibid..
20. “...underneath all the practical technique or the methodological details necessary for the mastery of an art, there are certain intuitions directly reaching what I call the Cosmic Unconscious, and all these intuitions belonging to various arts are not to be regarded as individually unconnected or mutually individually unrelated, but as growing out of one fundamental intuition. It is indeed firmly believed by Japanese generally that the various specific intuitions acquired by the swordsman, the tea-master, and masters of other branches of art and culture are no more than particularized applications of one great experience. They have not yet thoroughly analyzed this belief so as to give it a scientific basis; but the fundamental experience is acknowledged to be an insight into the Unconscious itself as source of all creative possibilities, all artistic impulses, and particularly as Reality above all forms of mutability beyond the *samusāra*-sea of birth-and-death. The Zen masters, ultimately deriving their philosophy from the Buddhist doctrine of *śūnyatā* and *prajñā*, describe the Unconscious in terms of life, that is, of birth-and-death which is no-birth-and-death. To the Zen masters, thus, the final intuition is the going beyond birth-and-death and the attaining to the state of fearlessness. His *satori* is to mature to this, when wonders are accomplished. For the Unconscious then permits its privileged disciples, masters of arts, to have glimpses of its infinite

- possibilities.” Daisetz T. Suzuki, *Zen and Japanese Culture* (Charles E. Tuttle Company: Tokyo, 1993), pp. 192–93.
21. アカデミー主演男優賞・ヴェネツィア映画祭グランプリ受賞。テキスト Alan Dent, 撮影 Desmond Dickinson, 製作デザイナー Roger Furse, 美術 Carmen Dillon, 衣装 Elizabeth Hennings, 音楽 William Walton, 演奏 The Philharmonia Orchestra, 編集 Helga Cranston, 出演 Lawrence Olivier (Hamlet), Basil Sydney (The King Claudius), Eileen Herlie (The Queen Gertrude), Norman Woodland (Horatio), Felix Aylmer (Polonius), Terence Morgan (Laertes), Jean Simmons (Ophelia), Peter Cushing (Osric), Stanley Holloway (Gravedigger), Russell Thorndike (Priest), Patrick Troughton (Player King), Tony Tarver (Player Queen), Harcourt Williams (First Player), Nial MacGinnis (Sea Captain), John Laurie (Francisco), Esmond Knight (Barnado), Anthony Quayle (Marcellus)。
 22. 藤城至考「シェイクスピア—わが前衛」, 3頁 (ビデオ・プログラム)。
 23. ロンドン・テート美術館 (Tate Gallery) 所蔵。(OIL ON CANVAS. 76.2 x 111.8 CM.) .
 24. Andrea Rose, *The Pre-Raphaelites* (Phaidon Press: Oxford, 1984), p. 54. Cf. “Queen Gertrude’s description of Ophelia’s death in *Hamlet*, act IV, is the inspiration for Millais’ painting. Unlike most other contemporary paintings based on Shakespearian themes, Millais’s *Ophelia* is neither a *tableau vivant* nor is it particularly dramatic. Everything is relegated to the scintillating natural details of the scene. They form the real incident of the painting, and stand out like silk embroidery from the bed of weeds and grassy water plants in which the subject floats.”
 25. Sandra Forty, *The Pre-Raphaelites* (Grange Books, 1984).
 26. Andrea Rose, *The Pre-Raphaelites*, p. 54.
 27. “Study of Elizabeth Siddal for the Head of Ophelia”. (PENCIL ON PAPER. 19 x 26.7 CM.). 前掲書, Ibid..
 28. 『新潮世界美術事典 (*Shincho Encyclopedia of World Art*)』 (新潮社, 1985), 1546頁。
 29. 白楊 (どろのき 〈ヤナギ科〉) (*Salix alba*)。 Cf. “This willow, the *Salix alba*, grows on the banks of most of our small streams, particularly the Avon, near Stratford, and from the looseness of the soil the trees partly lose their hold, and bend ‘aslant’ over the stream. (Horace Howard Furness (ed.), *A New Variorum Edition of Shakespeare Hamlet*, Vol.1 (Dover Publications: New York, 1963), p.370.). 田中重弘著『ハムレットの謎』 (講談社, 1981), 256–63頁。

30. Cf. “Commander R.T. Gould, of the Brains Trust, when approached on the subject replied: “So far as I know — but that isn’t very far — there are two principal views about the *Cock Robin* rhyme. One school traces it to the intrigues which brought about the fall of Sir Robert Walpole — the other, working on ‘*Golden Bough*’ lines, derives it from the Norse legend of Balder. Take your choice.”
- [http : //www.acaseofcuriosities.com/cock-robin-gerrard.html](http://www.acaseofcuriosities.com/cock-robin-gerrard.html)
『金枝篇』第 61 章 The Myth of Balder を参照。
31. 『デンマーク史』第 3 巻には、「兄殺し、近親相姦、いつわりの狂気、Ophelia, Horatio, Polonius, Rosencrantz, Guildenstern, イギリスへの出立、親書の文面のすりかえ等、の劇の構成要素の大部分はすでにその類型はみられる」との指摘がなされている（大山俊一編註『HAMLET』（篠崎書林, 1969), vii)。Cf. 田中重弘著『シェークスピアは欺しの天才』（文藝春秋, 1985), 255–73 頁；「サクソン・グラマティクスは、スウェーデン南部の古商都ルントの修道院で、あの『ヒストリア・ダニカ』というハムレット伝説を収めた本を書いた。彼はそこで司教にまでなった人物で、十二世紀から十三世紀にかけての代表的知識人であり、同時に政治的手腕にも長けた大人物であったと思われる。彼の名はサクソン（石剣（サクソ）の族）人の教師（文法家）を意味する。」（『シェークスピアは推理作家』（文藝春秋, 1982), 195 頁）。
32. Ad de Vries, *Dictionary of Symbols and Imagery*, p. 529.
33. 第 4 幕第 5 場 183 行でオフィーリアは “For bonny sweet Robin is all my joy.”（「かわいいロビンはあたしの命」）という小唄を王、王妃、レアティーズなどの前で歌っている。
34. Ibid., pp. 190–91. 特に 2b 及び 2c を参照。OED では “The communication of impressions of any kind from one mind to another, independently of the recognised channels of sense” と定義されている。
35. オフィーリアはギリシャ語で「救援、援助」（help, succor）を意味する言葉であり、この語源に関する知識は悲劇の女主人公であるオフィーリアを理解する上で、とりわけハムレットとの関係を理解する上で、きわめて重要であると言える。Cf. 『三色旗』第六五〇号 特集「ハムレットはおもしろい」（慶應義塾大学, 2002), 2–30 頁。
36. ハムレットの「偽装の狂気（Cf. ‘a crafty madness’ <3.1.8> ; ‘mad in craft’ <3.4.188>）」に対してオフィーリアの場合には、「正真正銘の狂気の底に僅かに残された正気と直覚力」（大山俊一編註『HAMLET』500 頁）を認めることができると言えよう。オフィーリアの「虚偽の狂気」を、John Dover Wilson の 1934 年の校訂に基づいて指摘ないしは暗示している興味

深い本が、熊井明子によって著されている。「オフィーリアは父親の生前ひたすら受け身だったのが、父親の圧制から解放されて自立し、狂気のふりをして王と王妃を糾弾したのではないかと思われてくる。いつの世でも、狂気を装うことは正論を述べるための最高の手段だ。」(『今に生きるシェイクスピア』(千早書房, 2004), 12頁)。第4幕第5場でオフィーリアが、「こびへつらう人、虚偽」を象徴する茴香(fennel)と「愚行、浮気」を象徴する苧環(columbines)を、現デンマーク国王の座に君臨するクローディアスに手渡し、「悔恨、恩寵」を象徴するヘンルーダ(rue)を王妃ガートルードに手渡すという箇所に注目し、「オフィーリアがハーブに托した言葉は、ハムレットが王を糾弾したり王妃を責めたりしたせりふと呼応する」(11-12頁)と説くものである。

Tom Stoppard の 1966 年の戯曲 *Rosencrantz And Guildenstern Are Dead* が端役の視点から主人公 Hamlet を観ているように、ケネス・ブラナーも 1984 年の RSC の上演において Laertes 役として登場し、Roger Rees が演じたハムレットを全体が眺められる視点からじっくりと観察している。その時にポーロニアス一族と王族の死、そしてフォーティンブラスの即位の背後には、一つの時代の終焉を告げる一国の悲劇が横たわっているという感慨を述べている (Kenneth Branagh, *Hamlet* Screenplay, Introduction And Film Diary (W.W. Norton & Company: New York London, 1996), p. xiii.)。

37. Cf. Peter Milward, *Shakespeare's Religious Background* (The Hokuseido Press: Tokyo, 1973), pp. 24-42.
38. ポール・アルベール・ステック作《オフィーリア (*Ophélie*)》の写真の本紀要論文集掲載許可に関しては、パリ市立プティ・パレ美術館館長のジル・シャザル (Gilles Chazal) 氏から承諾を得た。記して深甚なる謝意を表する次第である。
39. 「パリ——1900 ベル・エポックの輝き (Paris 1900 Brilliance De La Belle Epoque)」, [展覧会図録], 98 頁。パリ市立プティ・パレ美術館所蔵の本展示会は、東京都庭園美術館開館 20 周年記念の一環として 2004 年 2 月 21 日—4 月 11 日の期間に亘って一般に公開されたものである。
40. 前掲書, Ibid., 91 頁。
41. Samuel Johnson (1709-84) の以下の注釈を参照：
Hamlet, at the sight of Ophelia, does not immediately recollect that he is to personate madness, but makes her an address grave and solemn, such as the foregoing meditation excited in his thoughts. (Horace Howard Furness (ed.), A New Variorum Edition of Shakespeare *Hamlet* Vol.1 (Dover Publications: New York, 1963), p. 215.)
42. ピーター・ミルワード・巽 豊彦監修『ルネッサンス観の変遷』〈ルネッサ

- ンス双書 16) (荒竹出版, 1985) 所収論文。41 ~ 58 頁。
43. 前掲書, Ibid., 56 頁。パーソンズ (Robert Parsons 1546–1610) やベラミン (Robert Bellarmine 1542–1621) などに代表される宗教論争に関しては, 次の資料を参照: Peter Milward, *Shakespeare's Religious Background ; Religious Controversies of the Elizabethan Age* (The Scholar Press: London, 1977); *Religious Controversies of the Jacobean Age* (The Scholar Press: London, 1978); “Shakespeare and the Old Religion” (*The Catholic Herald*: London, 2003), 5 September.
44. E.R. クルツィウス著, 南大路振一・岸本通夫・中村善也訳『ヨーロッパ文学とラテン中世』(みすず書房, 1991), 547 頁。Cf. Ernst Robert Curtius, trans. Willard R. Trask, *European Literature and the Latin Middle Ages* (Pantheon Books: New York, 1953), p. 379.
45. 野島秀勝訳『リア王』(岩波文庫, 2003)。

synopsis

Ophelia's "orisons"

Goro Suzuki

Among the heroines that appear in all the dramatic works of William Shakespeare, Ophelia, although a tragic heroine, seems to be most loved, most popular, and best remembered. She has always been a source of inspiration to many artists, regardless of age or nationality. What is distinctly noteworthy in the dramatic description and representation of this tragic heroine through the mouthpiece of Gertrude in Act IV, scene vii, lines 167–84 in *Hamlet* (Peter Alexander edition of *The Complete Works of William Shakespeare*) lies in its aesthetically and imaginatively rich language and dramatic poetry. As Shakespeare has successfully dramatised and immortalised the Hamlet's well-known "To be, or not to be" soliloquy in Act III, scene i, the dramatist has also successfully succeeded here in immortalising Ophelia as a tragic yet graceful and unforgettable heroine. The dramatic language and poetry employed and portrayed in these immortal lines had never failed to leave such celebrated nineteenth- and twentieth-century painters as Ferdinand Victor Eugène Delacroix, John Everett Millais, and Paul Albert Steck unaffected and untouched: they were without doubt all charmed and drawn into the Shakespearian heart-rending character of Ophelia with such mounting passion and such enkindled imagination.

This paper attempts to present a new and radical approach to interpretation of Ophelia by way of taking into account some considerations

of the three prominent painters and their individual works of Ophelia in connection with the *Hamlet* films, with a view to better understanding what essentially constitutes and configures the disposition and behaviour of this tragic heroine.

With the eleventh lithograph illustration of "Death of OPHELIA" in the series of 13 plates of 'Lithograph Illustrations for "Hamlet"', all of which were produced from 1834 to 1848, Ferdinand Victor Eugène Delacroix (1798–1863) lithographically and three-dimensionally represents the heroine's soul that is "struggling to be free" in the presence of "Cosmic Unconscious".

John Everett Millais (1829–96), representing the Pre-Raphaelite Brotherhood with William Holman Hunt and Dante Gabriel Rossetti and drawing inspiration most likely from *Hamlet*, painted his masterpiece *Ophelia*, which recreates an elaborate scene of Nature in which Ophelia, like a "mermaid-like", floats down a stream, chanting "snatches of old lauds". The drowning scene having been realistically yet imaginatively depicted with highly aesthetic and poetic sensibilities, Millais encompasses within the canvas a red-breasted cock robin, sitting on a bush and singing a psalm to Ophelia's "melodious lay". The presence of the cock robin suggests its symbolic metaphor for "forgiveness" and reconciliation.

Paul Albert Steck (1866–1924) painted a visionary Ophelia underwater in his *Ophélie*. Nevertheless, the vision and intuition manifested in his work genuinely inspire people more with "mirth" and less with "dirge". Ophelia in the artist's mind's eye is permanently transformed into an elegant and graceful court lady with prayers.

With these paintings and the lithograph illustration in mind, one is also reminded that Ophelia's tears, often gushing from her eyes, do not prove herself to be a woman of "frailty" at Elsinore, but rather a woman of warm affection and patience — a quality or "rarity" whose nature had been nurtured during the Middle Ages and far into the Renaissance.