

# 『ハムレット』の亡霊

——鎧とナイトガウンの演劇的役割<sup>1)</sup>——

木村 明日香

## 1. 序

亡霊が登場する初期近代の戯曲の数は60を超えるが、『ハムレット』(*Hamlet*)の亡霊ほど批評家の関心を集めてきたキャラクターはいない<sup>2)</sup>。これは単に本作がシェイクスピアの最も有名な悲劇だからではなく、その亡霊が極めて特異な存在だからだ。特異性のうち、最も注目を集めてきたのは煉獄との関連性である。たとえば Stephen Greenblatt は、宗教改革による煉獄の教義の否定ととりなしの祈りの禁止が、死者をどう弔うべきかというジレンマを引き起こし、1580年代以降に亡霊表象の形で表出したと指摘する。戯曲を含む文学作品に多くの亡霊が「出没」した1580年代は、ちょうどシェイクスピアの父親を含む元カトリックの世代が衰退し始めた時期だったのである (Greenblatt 248-49; Schwyzer 117)。Greenblatt の仕事は『ハムレット』や同時代の復讐劇に関心を寄せる多くの批評家に刺激を与えたが、亡霊の特異性はこれにとどまらない<sup>3)</sup>。もう一点よく指摘され

1) 本研究はJSPS 科研費 19K13098 の助成を受けたものです。

2) Foakes は “more than sixty stage ghosts in the drama of the period” (34) と述べている。Berger らは “Ghost (s)” (50) の欄に 83 の戯曲を挙げているが、うち 1576 年から 1642 年にかけて上演された戯曲の数も 66 である。

3) Watson (74-102)、Neill (243-64) は Greenblatt に先立って『ハムレット』を含む復讐劇を宗教改革後の生者と死者の交流の断絶に着目して論じてお

るのが亡霊の衣装である。『ハムレット』批評の中心には第1・四つ折本（1603年出版）、第2・四つ折本（1604/5年出版）、第1・二つ折本（1623年出版）という三つの版本があるが、亡霊はいずれの版でも鎧を着て登場し、第1・四つ折本においてのみ、ナイトガウン姿でガートルードの私室を訪れる（以下、それぞれQ1、Q2、Fと記す）<sup>4)</sup>。ナイトガウンの着用を含むQ1の書きはHenry Irvingによる1879年の上演を皮切りに、他の二つの版に基づいた上演にも採用されてきたが（Irace 22-23）、鎧やナイトガウンを纏った亡霊は極めて珍しく、作品解釈にも大きな影響を与えてきた。本稿ではこうした衣装の役割や意味を、役の掛け持ち（doubling）をめぐる議論と絡めて考察する。まずはE. Pearlmanを敷衍しながら『ハムレット』の亡霊の特異性を、衣装を含めた舞台表象という観点から整理する。次にAnn Thompson & Neil Taylorが提唱した役の掛け持ちパターンを念頭に、衣装の役割と意味を考察しながら、彼らの議論の妥当性を検証する。

## 2. The Invention of the Ghost<sup>5)</sup>

しばしば指摘されるように、『ハムレット』の亡霊表象はシェイクスピア自身の歴史劇を含む従来の戯曲とは全く異なるまさに「発明」(invention)だった。先述したように亡霊自体は初期近代演劇に珍しいキャラクターで

---

り、Holdernessはこうした断絶を亡霊ではなくヨリックの骸骨と結びつけている。また宗教改革後の喪の作業の短縮をキャラクターたちの嘆きの表象と絡めた論考も多い（Döring (100-9); Curran (65-102); Rist）。Diehl (ch. 4)、Tiffany (“Protestant”)も『ハムレット』を宗教的観点から再読しているが、その関心はプロテスタント的な視覚的イメージに対する両義的な態度（特にピューリタンによる演劇批判）とハムレットが旅役者たちに講じる演劇理論の関連性にある。煉獄の概念ならびに宗教改革に伴う喪の作業の短縮についてはGreenblattのほか、Duffy (ch. 10)、Marshall (ch. 1-3)、Gittings (ch. 2)が詳しい。Cressy (386-87)も有用である。

4) Q1の登場人物名は他の版本と一部異なるが、すべてQ2、Fに合わせて表記する。

5) Pearlmanのタイトルから引用した。

はない。特に『ハムレット』が上演された1600年頃までの戯曲が、セネカ悲劇（あるいはその英訳）から大きな影響を受けたことはよく知られている。復讐を求める亡霊は遅くとも Jasper Heywood によるセネカの翻訳劇『トロアス』（*Troas*, 1559年出版）には登場し、これを収めた悲劇集（*Seneca His Tenne Tragedies Translated into English*）が1581年に出版されると多くの模倣者を生んだ（Winston 30-31）。Thomas Nashe は Robert Greene の『メナフォン』（*Menaphon*, 1589年出版）の序文にこう記している。

English *Seneca* read by candle light yeeldes manie good sentences, as *Blood is a begger*, and so foorth: and if you intreate him faire in a frostie morning, hee will afford you whole *Hamlets*, I should say handfulls of tragical speaches. (3)

この一節は「代書人」(3)にも言及していることから、Thomas Kyd がいわゆる『原ハムレット』（*Ur-Hamlet*）の作者だったことを示す証拠とされてきたが（Smith 177-78）、Nashe の皮肉はセネカ風復讐劇の人気の高さも窺わせる。中でも亡霊がその象徴的存在だったことは間違いない。1587年頃の初演以降、圧倒的な人気を誇った『スペインの悲劇』（*The Spanish Tragedy*）はドン・アンドレアの亡霊の登場で幕を開けるし、こうした復讐劇の人気を揶揄する文言の多くは亡霊に言及している。Thomas Lodge の『知恵者の災難』（*Wits Miserie*, 1596年出版）はあるキャラクターを“loks as pale as the Uisard of y<sup>e</sup> ghost which cried so miserally at y<sup>e</sup> Theator like an oisterwife, Hamlet, reuenge” (56) と描写しており、1599年以前に上演された作者不明の家庭悲劇『美しい女性への訓戒』（*A Warning for Fair Women*）の序幕では〈喜劇〉が〈悲劇〉をこう揶揄している。

[...] a filthy whining ghost,

Lapt in some fowle sheete, or a leather pelch,  
Comes skreaming like a pigge halfe stickt,  
And cries *Vindicta*, revenge, revenge:  
With that a little Rosen flasheth forth,  
Like smoke out of a Tabacco pipe, or a boyes squib [...] (Induction 54-60)

これらの引用も『原ハムレット』との関連で言及されることが多いが (Smith 178; Charney 3-4)、当時の舞台における亡霊表象を伝える資料としても重要である。「牡蠣売り女のように惨めに叫ぶ」、「半分串刺しにされた豚のように叫ぶ」という描写からは、亡霊がしばしばヒステリックな声で復讐を求めたことが窺えるし、「汚れた死衣」や「皮製のガウン」に身を包んだ亡霊が「復讐せよ」と叫ぶと、小さな樹脂 (rosin) がタバコの煙や爆竹のように光を放つというくだりからは、衣装や演出方法を知ることができる<sup>6)</sup>。もちろん作者たちの諷刺的な意図を踏まえれば、すべてを額面通りに受け取ることはできないが、こうした引用は当時の典型的な亡霊表象が、甲高い叫び声や、閃光などの視覚的効果で観客を「驚かせる」ものだったことを示唆する。形而上的存在であるはずの亡霊を取り巻く過剰な物質性はどこか滑稽ですらあり、こうした揶揄が生まれたのも不思議ではない<sup>7)</sup>。

一方、Pearlman はシェイクスピアが『ジュリアス・シーザー』 (*Julius Caesar*) で全く新しい亡霊像を打ち出し、『ハムレット』でさらに進化させ

---

6) sheet は遺体を包む布 (winding sheet) のこと (Jones & Stallybrass 252)。pilch は “A close-fitting over-gown lined with fur and worn by both sexes in winter and by the clergy for warmth in cold churches” (Cumming et al. 206) と定義され、Jones & Stallybrass によれば『白い悪魔』 (*The White Devil*) のブラキアーノの亡霊が着用している “leather cassock” (5.4.117 s.d.) と同じだが (249)、色や型は不明である。また Philip Henslowe が 1598 年に作成した海軍大臣一座の衣装・小道具の目録には “j gostes sewt, and j gostes bodeyes” と記述がある (318)。

7) Jones & Stallybrass によれば、18、19 世紀には鎧の大きな金属音によって、形而上的存在であるはずの亡霊が鎧を着ているという矛盾を前景化する表象も行われたという (ch. 10)。

たと指摘する。おそらくきっかけになったのは、プルタルコスの『英雄伝』(Plutarch's *Lives of Noble Grecians and Romans*) におけるカエサルの亡霊の描写である：

Brutus [...] thought he heard a noise at his tent-door, and looking towards the light of the lamp that waxed very dim, he saw a horrible vision of a man, of a wonderful greatness and dreadful look, which at the first made him marvelously afraid. But when he saw that it did him no hurt, but stood by his bedside and said nothing; at length he asked him what he was. The image answered him: "I am thy ill angel, Brutus, and thou shalt see me by the city of Philippes." Then Brutus replied again, and said: "Well I shall see thee then." Therewithal the spirit presently vanished from him. (Qtd. in Pearlman 74)

『ヘンリー六世・第3部』(*Henry VI, Part 3*) や『リチャード三世』(*Richard III*) の亡霊が血生臭く復讐を求めて叫ぶセネカ風の亡霊だったのに対し、新しいタイプの亡霊は静かに舞台に忍び込み、話しかけられるまで口を開こうとしない。話し始めた後もすべてを語ろうとはせず、謎めいた言葉を残して舞台を去る (Pearlman 72-79)。『ハムレット』の亡霊も登場人物と観客の関心がよそに向いた瞬間、あるいは一時的に緊張が緩んだ瞬間に姿を現わす。1幕1場ではホレイショー、バナードー、マーセラスが腰を下ろすと同時に登場し、一言も話さないまま退場する (1.1.38-50 s.d.)<sup>8)</sup>。1幕4場では宴会の祝砲が鳴り響き、ハムレットの関心が亡霊から祖国の悪しき慣習に移ったところで現われる (1.4.38 s.d.)。1幕5場で息子と二人きりになるとようやく口を開くが、"I am forbid / To tell the secrets of my prison-house" (1.5.13-14) と煉獄については口と閉ざし、また復讐を望み

8) 以下、すべての引用は Thompson & Taylor の版による。原則として引用ならびに幕・場・行数は Q2 によるが、テキスト間に解釈を左右する差異が認められる場合は各版からの引用を明記する。

ながらも最も激しく糾弾したガートルードは天に任せるなど判然としない命令を下す。“[R] emember me” (1.5.91) という謎の言葉を残して退場した後も、舞台下から“Swear” (1.5.149, 155, 160, 179) と叫び続け、3幕4場でもハムレットが母親を糾弾している最中に突然登場する (3.4.99 s.d.)。こうした表象はすべての版に共通で、『ハムレット』の亡霊の特徴が沈黙と秘密主義、偏在性にあることがわかる。実際には4場面しか登場せず、2場面しかセリフがないにもかかわらず、亡霊は常にそこで静かに佇んでいるような印象を与え、登場人物と観客の脳裏から離れない。叫び声と爆竹ではなく、静けさと沈黙によってスリルを与え、冥界ではなくカトリックの煉獄から戻ってきた亡霊は画期的だったに違いない。新築のグロープ座に移ったばかりのシェイクスピアと宮内大臣一座が、10年以上前に『スペインの悲劇』が打ち立てたセネカ風復讐劇の亡霊像を刷新しようとした可能性は十分にある。

Pearlman は『ハムレット』の亡霊の「極めて自然な風貌」もこうした伝統への反発の表われだと主張する。従来の亡霊表象は「汚れた死衣」や「皮製のガウン」を纏い、顔を小麦粉で白くすることで (具体例は不明)、この世のものとは思えない風貌 (“an otherworldly look”) を演出したが、シェイクスピアは亡霊に普段から着用していた鎧を着せることで「デンマークの日常世界」にふさわしい自然な外観を与えようとしたという (79)。Pearlman は Q1 のナイトガウンには触れていないが、彼の主張を強化するものだと考えただろう。一方、たしかに鎧とナイトガウンは亡霊が纏うには珍しい衣装だが、シェイクスピアはただ伝統への反発を意識していたにすぎないのだろうか。

これまで多くの批評家が鎧とナイトガウンの役割と意味を考察してきた。Ann Rosalind Jones & Peter Stallybrass は当時の貴族社会で、鎧が父親から息子へと受け継がれる家系・血統の永続性の象徴とみなされたことを指

摘し、王位を篡奪された父王が息子の前に鎧姿で現われるのはふさわしいと論じている (ch. 10)。R. A. Foakes は 1580 年代頃からイングランドをはじめとするヨーロッパ各国の軍備が近代化されたことに着目し、鎧を中世的過去へのノスタルジーと結びつけた。ホレイシヨールは亡霊の鎧を “cap-à-pie” (1.2.199) と呼ぶが、これは全身を覆う重厚な鎧で、対スペイン戦争に揺れた 16 世紀末にはほとんど実戦で使われなくなっていた。代わりに主流となったのが銃の操作がしやすい軽装の鎧である。Foakes は亡霊が中世的な鎧、フォーティンプラスが近代的な鎧を着用することで、旧世代から新世代への移行が演出された可能性を指摘している。亡霊の鎧はハムレット王がノルウェー王を一騎打ちで倒した時に着用していたものであり (1.1.59-60)、デンマークはその息子であるフォーティンプラス率いる軍勢の脅威にさらされている。バナードーが述べるように、争いの火種となったハムレット王が鎧姿で現われるのはありそうなことである：

Well may it sort that this portentous figure  
Comes armed through our watch so like the King  
That was and is the question of these wars. (1.1.108-10)

フォーティンプラスは亡霊が 3 幕 4 場で舞台を去った後に軍勢を率いて二回登場するが (4 幕 4 場、5 幕 2 場)、彼が亡霊と同じ型の鎧を着用したとしても、鎧姿の亡霊の登場で幕を開けた悲劇は、鎧姿の若い王子の登場で幕を閉じ、仇敵の息子こそ正当な後継者だったという皮肉が強調されただろう<sup>9)</sup>。いずれにせよ、鎧姿の亡霊がフォーティンプラスによるデンマーク征服の不吉な予兆になっていることは間違いない。ナイトガウンは、か

---

9) King は同じ役者が亡霊とフォーティンプラスを演じたと考えている (Table 59-61)。この掛け持ちは少なくとも 1920 年代に四度行われた記録がある (Berry 7)。

つて不良四つ折本とみなされた Q1 のみにト書きがあることからその真正を疑う向きもあったが (Irace 108)、鎧とは対照的な亡霊の姿を示すものとして評価する批評家も多い。G. R. Hibbard はその筆頭である：

Above all, however, the *night-gown* has at least two functions: it reminds the audience that it is night on the stage; and, in its domesticity, it suggests that old Hamlet is about to play a rather different role from that of the martial figure of the first act. In fact, our last glimpse of “the majesty of buried Denmark”, showing him “in his habit as he lived”, modifies our previous impression of him greatly by bringing out his humanity. (282)

このように鎧とナイトガウンには、これまでとは異なる亡霊表象で観客を引き込もうとするシェイクスピアの意気込みや、キャラクターあるいは作品全体の解釈に深みを与える意味が込められているが、こうした衣装はキャスティングという観点からみると、どのような意味や役割を担ったのだろうか。

### 3. 役の掛け持ちと、鎧とナイトガウン

『ハムレット』の初演は 1600 年頃と考えられているが、現存する三つのテキストがどの順番で上演されたのか——あるいは全く上演されなかったのか——は不明である<sup>10)</sup>。中でも Q2 は当時上演された戯曲の平均的な長さ (2500 行前後) よりもはるかに長く (4056 行)、表紙に “Newly imprinted and enlarged to almost as much againe as it was, according to the true and

---

10) 『ハムレット』の推定初演年は Q1 と F のみにある子供劇団への言及を加筆とみなすか否かによって分かれる (Q1: 7.271-72, F1: 2.335-2.2.360)。元の手稿の一部だとする批評家は 1601 年説をとり (Hibbard 3-5; Edwards 408; Jenkins 1-3)、加筆だとする批評家は 1599 年後半から 1600 年説をとっている (Thompson & Taylor 56-60)。Wiggins は 1600 年を “Best Guess” としている (vol. 4, 241)。

perfect Coppie”と記されていることから、シェイクスピアの手稿に最も近いが、そのまま上演されることはなかったと論じられてきた。しかし Scott McMillin が長いテキストほど役の掛け持ちがしやすいという逆の発想を示してからは、そのまま上演された可能性も十分あることがわかっている（180-84）。他方、Q1 と F は役者による記憶の再構築、地方公演用・宮廷上演用・プロンプター用の台本からの派生物、あるいは Q2 を上演用にカットしたものなどさまざまな説明がなされてきたが、上演となんらかの関わりがあったことはほぼ確実とみられている（Thompson & Taylor 76-88; Irace 1-8; Dutton 226-44）。

当時の上演に関しては推定初演年のほかキャスティングがしばしば論じられてきた。David Bradley、T. J. King、McMillin、Thompson & Taylor はいずれも当時の劇団が可能な限り少ない人数で役を掛け持ちしながら上演を行ったという共通見解に基づき、『ハムレット』の三つの版本がそれぞれ最少何名で上演可能だったかを示している。最も新しい Thompson & Taylor の仕事は Bradley と King の方法論の問題点を指摘し、McMillin と同じ結論（いずれの版本も 11 名で上演可能）を導いていることから、ここでは彼らの議論を敷衍して話を進める。注目するのは最少上演可能人数ではなく、役の掛け持ちパターンである。McMillin と Thompson & Taylor は一人の俳優が亡霊とクローディアスを掛け持ちしたとみている。これは役者の数を減らすという観点から有益だけでなく、作品解釈にも深みを与える演出で、この掛け持ちが使われた記録は 1939 年以降にしか残っていないが、シェイクスピアの劇団が用いた可能性はゼロではない（Thompson & Taylor 600）。亡霊は、フォーティンプラス、墓掘り、レアティーズなどとも掛け持ちできることから、これは役者の人数不足を補うためのいわゆる“deficiency” doubling ではなく、役の掛け持ちを通じてキャラクター同士の隠された関係性を照射する“conceptual” doubling に当たるが、シェイ

クスピアが他でもない『ハムレット』でこの演出方法を用いたことは十分考えられる<sup>11)</sup>。たとえばポローニアスの“I did enact Julius Caesar. I was killed i'th'Capitol. Brutus killed me” (3.2.99-100) というセリフは、シーザーとポローニアスを演じた役者 (John Heminges?) がブルータスとハムレットを演じた役者 (Richard Burbage) に二度殺されるというメタシアトリカルな冗談だが、これはシェイクスピアが役者の身体を通じた“doubles”を意識し、観客にも意識するよう期待していたことを示しているし、ハムレット自身も“uncle-father” (2.2.313) という表現を用いたり、『ゴンザーゴ殺し』の王に父親とクローディアスを投影したりと、二人の対照性を強調しながらもどこか重ね合わせている。この皮肉な二重性はQ1のガートルードの私室の場面で最も効果的に表われる。ハムレットは父親と叔父の肖像画を比較し、母親をこう糾弾するのである。

It is the portraiture of your deceased husband.

See here, a face to outface Mars himself;

An eye at which his foes did tremble at;

.....

This was your husband.

Look you now,

Here is your husband with a face like Vulcan,

A look fit for a murder and a rape,

A dull, dead, hanging look, and a hell-bred eye

To affright children and amaze the world. (11.25-27, 32-37、強調筆者)

11) “deficiency” doubling と “conceptual” doubling の用語説明は Thompson & Taylor に基づく (588)。元々 Arthur Colby Sprague が *The Doubling of Parts in Shakespeare's Plays* (1966) で提唱した “deficiency doubling” と “virtuoso doubling” に Ralph Berry が “conceptual doubling” を加えたものである。“virtuoso doubling” は喜劇的なキャラクターを掛け持ちするなど、役者の得意分野を生かす掛け持ちのパターンを指す (Berry 2, 8-9)。

下線のとおり、ハムレットは父親を軍神マルスに、叔父を鍛冶の神ウェルカーヌスに喩えるが、これは愛と美の女神ウエヌスの夫がウェルカーヌスであり、マルスとの関係はいわゆる不義だったことを考えると、奇妙な比喩である。同様のひねりはハムレットによる叔父の描写——鈍い死者のような打ち沈んだ容貌と、子供をおびやかす世界に恐怖を与える目——がむしろ亡霊にふさわしいことにも見受けられる。ハムレットは二人の肖像画を比較し、その違いを強調するが、むしろ亡霊とクローディアス、父親と叔父のアイデンティティは錯綜してしまう。Grace Tiffany は罪にまみれた状態で煉獄に送り込まれた亡霊と、兄弟殺しの罪を犯して神の恩寵を失ったクローディアスの類似性を指摘しており（“Reconciliation”）、Tom Macfaul はハムレットが母親のセクシュアリティに執着するわけを、自分の実の父親はクローディアスなのではないかという無意識的な不安と結びつけているが、こうしたアイデンティティの混乱は同じ役者が亡霊とクローディアスを演じることでさらに強化されただろう。

同じ役者が亡霊とクローディアスを掛け持ちしたとすると、問題になるのは衣装の着替えである。McMillin は Q1 と Q2 についてそれぞれの役者が着替えに充てられる行数を数えているが、使用した版本を明記しておらず、F の行数は示していない（183-84）。また McMillin は成人俳優と少年俳優、男役と女役を区別せず、すべての役者があらゆる役を掛け持ちできると仮定して、オフィーリアとオズリックの掛け持ちなども含めているが、Thompson & Taylor は少年俳優が男役を演じる可能性を残しつつも、成人俳優と少年俳優をある程度区別し、より蓋然性の高い掛け持ちパターンを示している（590-95）。ここでは Thompson & Taylor が示したパターンに基づき、亡霊とクローディアスを演じた役者が着替えに充てることのできた行数を括弧内に示す。

Q1	Q2	F
<u>Scene 1 Ghost [34]</u>	<u>1.1 Ghost [34]</u>	<u>1.1 Ghost [34]</u>
<u>Scene 2 King [199]</u>	<u>1.2 King [301]</u>	<u>1.2 King [281]</u>
Scene 4 Ghost	1.4 Ghost	1.4 Ghost
Scene 5 Ghost [152/73]	1.5 Ghost [214/126]	1.5 Ghost [216/126]
Scene 7 King	2.2 King	2.2 King
Scene 8 King	3.1 King	3.1 King
Scene 9 King	3.2 King	3.2 King
<u>Scene 10 King [57]</u>	<u>3.3 King [99]</u>	<u>3.3 King [92]</u>
<u>Scene 11 Ghost [21]</u>	<u>3.4 Ghost [81]</u>	<u>3.4 Ghost [65]</u>
King	4.1 King	3.5 King
Scene 13 King	4.3 King	3.6 King
Scene 15 King	4.5 King	4.1 King
Scene 16 King	4.7 King	4.3 King
Scene 17 King	5.1 King	5.1 King
	5.2 King	5.2 King

初版本はどれも韻文を散文として印刷したり明らかに不要な行が挿入されていたりと、行数を数えるにはいささか不都合が多いため、Thompson & Taylorが編纂したテキストを使用し、幕・場・行数もこれに従った。またすべての版がそのままの形で上演された（行の追加・削除は行われなかった）と仮定し、1幕5場については亡霊が舞台を去った後も、舞台下から声を上げることから、退場時と声が止んだ瞬間の二種類の数字を挙げている。

表からわかるのは、いずれの版においても1幕1場から1幕2場、3幕3場から4幕1場（下線部。幕場数はQ2に従った）の着替えが比較的タイトだということである。前者では亡霊がホレイショーらの前に現われるものの口を利かずに退場し、国王クローディアスが登場する（亡霊→クローディアス）。後者では、クローディアスが祈りを捧げているところにハムレットが現われ、結局復讐を延期し、クローディアスも退場する。続くガートルードの私室の場面では、ハムレットが母親を叱責しているところに亡霊が現われ、亡霊が退場した後、ハムレットとガートルードの会話

を挟んでクローディアスが登場する（クローディアス→亡霊→クローディアス）。衣装の着替えに通常どれくらいの行数あるいは時間が必要だったのかは知るよしもないが、Thompson & Taylor が示した他の掛け持ちパターンの最少行数を挙げることはできる。Q1 では『ゴンザーゴ殺し』のプロローグとルーシエーナスの掛け持ちが最も少なく 47 行（scene 9）だが、ここは着替えが必要ないか最小限にとどまるため、これを除くと最も少ないのはヴォルティマンドとマーセラスの 75 行（scene 2）である。Q2 ではフォーティンプラスと紳士の掛け持ちが 57 行（4 幕 4 場～4 幕 5 場）と最も少なく、ここは確実に衣装の着替えが必要なことから参考になる数字である。F は着替えという観点からみると最も余裕のあるテキストで、最少は Q1 と同じく『ゴンザーゴ殺し』のプロローグとルーシエーナスの 87 行（3 幕 2 場）だが、確実に着替えが必要なパターンで最も行数が少ないのはヴォルティマンドとマーセラスの 116 行（1 幕 2 場）である。表に戻ると、1 幕 1 場から 1 幕 2 場の 34 行（すべての版に共通）は他の掛け持ちパターンと比べても大幅に短く、3 幕 3 場から 4 幕 1 場は Q1 が極端に短いものの、Q2 と F はおおむね平均的な行数が充てられていることがわかる。もちろん行数が必ずしも時間と比例するとは限らないし、衣装によっても着替えにかかる時間は大きく変わるが、劇作家が執筆時に一つの目安にしたことは考えられるだろう。

まず 3 幕 3 場から 4 幕 1 場を見てみると、Q1 で充てられている行数が他の二つの版に比べて圧倒的に少ないことがわかる。特に亡霊の退場後、クローディアスが登場するまでは 21 行しかなく、衣装の着替えは極めて困難に思われる。Thompson & Taylor が注記するように、この版だけにある有名なト書き——“Enter the GHOST in his night-gown” (11.57 s.d.) ——は着替えを省くための方策だったのだろう (374)。クローディアスを演じた後、舞台裏で王冠を外してナイトガウンを羽織り、亡霊を演じた後は再び

ナイトガウンを脱げば、着替えは不要になる。

亡霊は Q2、F でもナイトガウンを羽織っただろうか。行数的には鎧を着ることも可能だったと思われ、ハムレットのセリフもこれを裏づけている。ガートルードの私室に亡霊が登場した瞬間のセリフは次の通りである。

HAMLET. Save me, save me, you gracious powers above,  
And hover over me with your celestial wings! —  
Do you not come your tardy son to chide  
That I thus long have let revenge slip by?  
O do not glare with looks so pitiful,  
Lest that my heart of stone yield to compassion  
And every part that should assist revenge  
Forgo their proper powers and fall to pity. (Q1: 11.58–65, 強調筆者)

HAMLET. Save me and hover o'er me with your wings,  
You heavenly guards! What would your gracious figure?

QUEEN. Alas, he's mad!

HAMLET. Do you not come your tardy son to chide  
That, lapsed in time and passion, lets go by  
Th'important acting of your dread command?  
O say! (Q2: 3.4.100–6, 強調筆者)

HAMLET. Save me and hover o'er me with your wings,  
You heavenly guards! What would you, gracious figure?

QUEEN. Alas, he's mad!

HAMLET. Do you not come your tardy son to chide  
That, lapsed in time and passion, lets go by  
Th'important acting of your dread command?  
O say! (F: 3.4.93–99, 強調筆者)

Q2 と F は二行目の句読法を除けば差異はなく、Q1 だけ大きく異なるが、まずは“gracious”という単語に注目したい。Q1 では神に用いられているのに対し、Q2 と F では亡霊に使われている。単語自体は「慈悲深い」という意味だが、もちろんここでは神や王を示す形容辞である：“Elizabeth our most gracious Quene” (*The Book of Common Prayer* 118)。Q2 と F には“your dread command”という句もあり、ハムレットが亡霊の王としての威厳に畏怖の念を示していることがわかるが、これは Q1 には見られない (Foakes 47)。この印象は Q1 の亡霊が登場して、すぐに憐れみを誘う姿を示すことによっても強化される。Q2 と F でハムレットが亡霊の“piteous action” (3.4.124) に言及するのは、ガートルードが亡霊を見ることができないという気づきの後だが、Q1 の亡霊は具体的な理由もなく、すでに“pitiful”であり、ハムレットも亡霊を等身大の人間として扱っているように見える。王としての威光を放つ Q2 と F の亡霊にはナイトガウンよりも鎧がふさわしいと思われるのである。

次に 1 幕 1 場から 1 幕 2 場を考えてみたい。亡霊の鎧からクローディアスの衣装に着替えるのに、十分な時間は与えられているのだろうか。1 幕 2 場は、観客が国王になったクローディアスと王位を奪われたハムレットを初めて目にする重要な場面で、王冠を戴いたクローディアスの華やかな装いと、ハムレットの喪服は明らかに対比されている (“the sable suit I wear” (Q1: 2.33)、 “my inky cloak” (Q2: 1.2.77; F: 1.2.75))。特に Q2 と F のクローディアスの冒頭のセリフは彼が戴冠して間もないこと、ハムレット王の葬儀とガートルードとの結婚式がつい先ごろ行われたことを示しており、正装がふさわしい場面である (“Though yet of Hamlet our dear brother’s death / The memory be green” (1.2.1-2)、 “With mirth in funeral and with dirge in marriage” (1.2.12))。34 行は三つの版で唯一合致している数字だが、1 幕 2 場でホレイショーが描写するような全身を覆う重厚な鎧から国王の装いに

着替えるにはいささか短いように思われる：“a figure like your father / Armed at point, exactly cap-à-pie” (1.2.198-99)。“cap-à-pie” は“from head to foot” (Thompson & Taylor 213) と注記されるのが一般的だが、先述したように Foakes は中世的な鎧を指す言葉だと述べ、例として 1570 年代から 90 年代にかけて女王擁護者 (Queen’s Champion) を務めた Sir Henry Lee の鎧を挙げている<sup>12)</sup>。こうした全身を覆う鎧はホレイション、マーセラス、パナードーの目撃証言 (“Armed [...] from head to foot” (1.2.225-26)) やハムレットのセリフ (“thou, dead corpse, again in complete steel” (1.4.52)) とも一致するが、これが着用されたたすると 34 行の間に着替えるのはかなり困難に見える。ここで気になるのは 1 幕 1 場の亡霊が全く口を利かないことである。たとえばここだけ別の役者が亡霊を演じた可能性はあるだろうか。もし亡霊が文字通り「頭から足まで」「完全な鉄鎧」に覆われていたなら、中身は誰でもよいはずである。Susan Zimmerman が “who/what inhabits this dead-Hamlet-armor? Or, to put it another way: what does the impregnable-looking casing *hide*?” (105, 強調原文) と述べたとき、彼女が関心を寄せたのは強固な鎧の下に隠された腐肉だが、鎧が別の役者の身体を隠していた可能性もあるかもしれない。次の引用は亡霊の外見をめぐるハムレットとホレイションらのやりとりである。

---

12) Sir Henry Lee の鎧は Armourers & Brasiers’ Company のホームページに写真が掲載されている (“History.” Armourers & Brasiers’ Company. Web. 25 July. 2019. <<https://www.armourershall.co.uk/tours/history>>) もちろんこのような立派な鎧が商業劇場で使われたと考える必要はないが、Henslowe は 1598 年 3 月に作成した海軍大臣一座の衣装・小道具リストに “The Mores lymes”、“Hercolles lymes”、“Faetones lymes”などを記載しており (318-19)、Foakes はオクスフォード英語辞典に基づき limbs を鎧だと注記している (358)。同リストには、兵士の服 (“iij sogers cottés” (317))、帽子とのど当て (“hates and gorgetts” (318))、すね当て (“greve armer” (320, 323)) などとも挙げられている。また 1602 年 9 月 30 日の日記では武具師 (“armerer”) から円盾 (“targattes”) を購入するなど、商取引があったことが窺える (217)。

HAMLET. Armed, say you?

HORATIO, MARCELLUS, BARNARDO.

Armed, my lord.

HAMLET. From top to toe?

HORATIO, MARCELLUS, BARNARDO.

My lord, from head to foot.

HAMLET. Then saw you not his face.

HORATIO. O yes, my lord, he wore his beaver up.

HAMLET. What looked he – frowningly?

HORATIO. A countenance more in sorrow than in anger.

HAMLET. Pale, or red?

HORATIO. Nay, very pale.

HAMLET. And fixed his eyes upon you?

HORATIO. Most constantly.

HAMLET. I would I had been there.

HORATIO. It would have much amazed you.

HAMLET. Very like.

Stayed it long?

HORATIO. While one with moderate haste might tell a hundred.

MARCELLUS, BARNARDO. Longer, longer.

HORATIO. Not when I saw't.

HAMLET. His beard was grizzled, no?

HORATIO. It was as I have seen it in his life:

A sable silvered. (1.2.225–39)

ホレイシヨ一は亡霊が鎧の面頬 (“beaver”) を上げていたため、その表情、顔色、眸を見ることができた<sup>13)</sup>と述べるが、彼はいささか躊躇しているようにもみえる。このやりとりは全体的に韻律が乱れており、全員が心

13) 厳密には上半分を覆う面頬 (visor) と下半分を覆う顎当て (beaver) から成るが、16世紀にはしばしば混同された (*Oxford English Dictionary*, “beaver n.2”)。

を乱されていることがわかるが、最初の二つの質問 (“Armed, say you?”, “From top to toe?”) に対する答えが行を完結する形で矢継ぎ早に続くのに対し、“Then saw you not his face” 以降はこうした回答がみられない。“O yes, my lord, he wore his beaver up”, “Nay, very pale” と答えるとき、ホレイシヨールは迷っているように聞こえただろうか。Tiffany Stern によれば、当時の役者は自分のセリフと、前のセリフの最後の単語やフレーズ (cue) だけが記された紙を使ってセリフを覚え、ほとんど全体のリハーサルがないまま本番に臨んだという (ch. 2)。これを信じるならば、少なくとも初演のハムレットとホレイシヨールの問答はぎこちなかったに違いない。ハムレットの質問はどれも音節が少ないが、弱強五歩格に慣れ親しんだ役者であれば、もう少し彼のセリフが続くと考えて話し始めるのを躊躇したと思われるからだ。また最初はホレイシヨールと口を合わせて答えていたマーセラスとバナードーが “Then saw you not his face” から口を閉ざすのも示唆的だ。彼らは亡霊の全身を覆う鎧姿と時間の長さの長さは覚えているが、顔までは見ていなかったのか、あるいは忘れてしまったのか。観客はどうだろうか。12 行の短い間にその顔は記憶に刻み込まれただろうか。ホレイシヨールのようにハムレットの質問に躊躇する観客も少なくなかったのではないか。1 幕 1 場だけ別の役者が亡霊を演じたというのはおそらく一見したよりも突飛な発想ではなく、亡霊とクローディアスの掛け持ちを可能にする一つの有効な方法である。逆に言えば、何らかの工夫なしにはこの掛け持ちは成立しないわけだから、Thompson & Taylor の興味深い主張の弱点ともいえるだろう。

#### 4. 結 び

シェイクスピアがさまざまな象徴的意味を込めたと考えられている鎧とナイトガウンを着替えの可能性から論じることは、Thompson & Taylor

の言葉を借りればいささか「味気ない (“prosaic)”」(374) かもしれないが、このことは衣装が作品解釈とキャラクター造形に影響を与えるだけでなく、役の掛け持ちをはじめとする演出を可能にしたり、制限したりするものでもあることを教えてくれる。またこうした読みは演出上の不足 (“deficiency”) を、多様な解釈を生む可能性に転じるシェイクスピアの器用さも示してくれるのである。

### 参考文献

- Anon. *A Warning for Fair Women: A Critical Edition*. Ed. Charles Dale Cannon. The Hague: Mouton, 1975.
- Berger, Thomas L., William C. Bradford, and Sidney L. Sondergard. *An Index of Characters in Early Modern English Drama: Printed Plays, 1500–1660*. Revised Ed. Cambridge: Cambridge UP, 1998.
- Berry, Ralph. *Shakespeare in Performance: Castings and Metamorphoses*. Hampshire: St. Martin's Press, 1993.
- The Book of Common Prayer: The Texts of 1549, 1559, and 1662*. Ed. Brian Cummings. Oxford: Oxford UP, 2011.
- Bradley, David. *From Text to Performance in the Elizabethan Theatre: Preparing the Play for Stage*. Cambridge: Cambridge UP, 1992.
- Charney, Maurice. *Hamlet's Fictions*. New York: Routledge, 1988.
- Cressy, David. *Birth, Marriage, and Death: Ritual, Religion, and the Life-Cycle in Tudor and Stuart England*. Oxford: Oxford UP, 1997.
- Cumming, Valerie, C. W. Cunnington, and P. E. Cunnington. *The Dictionary of Fashion History*. Oxford: Berg, 2010.
- Curran, John E. *Hamlet, Protestantism, and the Mourning of Contingency: Not to Be*. Aldershot: Ashgate, 2006.
- Diehl, Huston. *Staging Reform, Reforming the Stage: Protestantism and Popular Theater in Early Modern England*. Ithaca: Cornell UP, 1997.
- Döring, Tobias. *Performances of Mourning in Shakespearean Theatre and Early Modern Culture*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2006.
- Duffy, Eamon. *The Stripping of the Altars: Traditional Religion in England, c. 1400-c. 1580*. 2nd ed. New Haven: Yale UP, 2005.
- Dutton, Richard. *Shakespeare, Court Dramatist*. Oxford: Oxford UP, 2016.
- Edwards, Philip, ed. *Hamlet, Prince of Denmark*. By William Shakespeare. Updated ed. Cambridge: Cambridge UP, 2003.
- Foakes, R. A. “‘Armed at point exactly’: The Ghost in *Hamlet*.” *Shakespeare Survey* 58 (2005): 34–47.
- Gittings, Clare. *Death, Burial and the Individual in Early Modern England*. London: Croom Helm, 1984.

- Greenblatt, Stephen. *Hamlet in Purgatory*. Princeton: Princeton UP, 2001.
- Henslowe, Philip. *Henslowe's Diary*. Ed. R. A. Foakes. 2nd ed. Cambridge: Cambridge UP, 2002.
- Hibbard, G. R., ed. *Hamlet*. By William Shakespeare. Oxford: Oxford UP, 1987.
- Holderness, Graham. "I covet your skull': Death and Desire in *Hamlet*." *Shakespeare Survey* 60 (2007): 223–36.
- Irace, Kathleen O., ed. *The First Quarto of Hamlet*. By William Shakespeare. Cambridge: Cambridge UP, 1998.
- Jenkins, Harold, ed. *Hamlet*. By William Shakespeare. London: Methuen, 1982.
- Jones, Ann Rosalind, and Peter Stallybrass. *Renaissance Clothing and the Materials of Memory*. Cambridge: Cambridge UP, 2000.
- King, T. J.  *Casting Shakespeare's Plays: London Actors and their Roles, 1590–1642*. Cambridge: Cambridge UP, 1992.
- Macfaul, Tom. *Problem Fathers in Shakespeare and Renaissance Drama*. Cambridge: Cambridge UP, 2015.
- Marshall, Peter. *Beliefs and the Dead in Reformation England*. Oxford: Oxford UP, 2002.
- McMillin, Scott. "Casting the *Hamlet* Quartos: The Limit of Eleven." *The Hamlet First Published (Q1, 1603): Origins, Form, Intertextualities*. Ed. Thomas Clayton. Newark: U of Delaware P, 1992. 179–94.
- Nashe, Thomas. Preface. *Menaphon*. By Robert Greene. 1589.
- Neill, Michael. *Issues of Death: Mortality and Identity in English Renaissance Tragedy*. Oxford: Clarendon Press, 1997.
- Pearlman, E. "Shakespeare at Work: The Invention of the Ghost." *Hamlet: New Critical Essays*. Ed. Arthur F. Kinney. New York: Routledge, 2000. 71–84.
- Rist, Thomas. *Revenge Tragedy and the Drama of Commemoration in Reforming England*. Aldershot: Ashgate, 2008.
- Schwytzer, Philip. *Literature, Nationalism, and Memory in Early Modern England and Wales*. Cambridge: Cambridge UP, 2004.
- Smith, Emma. "Ghost Writing: *Hamlet* and the Ur-*Hamlet*." *The Renaissance Text: Theory, Editing, Textuality*. Ed. Andrew Murphy. Manchester: Manchester UP, 2000. 177–90.
- Stern, Tiffany. *Rehearsal from Shakespeare to Sheridan*. Oxford: Oxford UP, 2000.
- Tiffany, Grace. "*Hamlet*, Reconciliation, and the Just State." *Renaissance* 58.2 (2005): 111–33.
- . "*Hamlet* and Protestant Aural Theater." *Christianity and Literature* 52.3 (2003): 307–23.
- Thompson, Ann, and Neil Taylor, eds. *Hamlet*. London: Thomson Learning, 2006.
- Watson, Robert N., *The Rest is Silence: Death as Annihilation in the English Renaissance*. Berkeley: U of California P, 1994.
- Webster, John. *The White Devil. The Works of John Webster: An Old-Spelling Critical Edition*. Eds. David Gunby et al. Vol. 1. Cambridge: Cambridge UP, 1995. 55–375.
- Wiggins, Martin, in association with Catherine Richardson. *British Drama 1533–1642: A Catalogue*. Oxford: Oxford UP, 2012–18. 9 vols.
- Winston, Jessica. "Seneca in Early Elizabethan England." *Renaissance Quarterly* 59.1 (2006): 29–59.
- Zimmerman, Susan. "Psychoanalysis and the Corpse." *Shakespeare Studies* 33 (2005): 101–8.