

『ハムレット』冒頭、鐘の音

——シェイクスピア劇のせりふと書き——

加藤 行 夫

劇はふたりの男が出会うところから始まった。第一声、「誰だ？」と問う一方を逆に他方が誰何する、この手順を通じ、前者の名はバナードー、歩哨に立つ後者の同朋であると示される。そして次の、「実にうまく時間どおりに来てくれたな」(“You come most carefully upon your hour.” I. i. 6) ① という衛兵のせりふ、およびそれを受けるバナードーの、「いま十二時を打ったところだ。もう休んでくれ、フランシスコ」(“’Tis now struck twelf. Get thee to bed, Francisco.”) というせりふにより、真夜中における見張りの交代が観客の前で行なわれることになる。よく知られた『ハムレット』の冒頭だが、しばしば見すごされている興味深い問題がここにはある。隔行対話のごとく時間を確認しあふふたりのことばからすでに解釈が分かれ、たとえばクラレンドン版は、フランシスコの“upon your hour”を「時間どおりに」ではなく「時間まぎわに」(“just as your hour is about to strike”)^② とする。これは通常の理解とは異なり、現在ではこの部分、最近のニュー・アーデン版の注釈(“on the stroke of the appointed time”)^③ に至るまで、約束の時間に一致させた表現として読まれている。時を表わす前置詞“upon”がその時を中心し前後わずか幅のある範囲を含み得るのは確かなのだが、クラレンドン版がここを近い未来と一義的

に断定したのは、純粋に語法上からではなく、続くバナードーのせりふとのコンテクストからあえてそう読み込んだものと考えられる。すなわち、「いま十二時を打ったところだ」ということばを、直前のことばに対する修正ないし訂正と位置づけ、「もうすぐ時間」「いや、すでにその時間」と対立させて読むわけである。

時間に関する双方の認識それ自体を物語の始まりでかくも断絶させてしまう、そのことから生ずる抵抗感は無意味に大きい。つまり、フランシスコに時刻を誤解させておかなければならない物語としての必然性は薄いのだが、しかし、クラレンドン版の解釈は、ただひとつ、以上二行のせりふの方向性を相互に対立するよう関係づけた点で評価されるべきだろう。たとえ「時間どおりに」と普通にとる場合でも、時間についての了解事項をまったく符合させたふたりの人物が、ただ観客のために両者対等の立場から語っているとするのは当たらない。むしろ、バナードーの「十二時」という時刻の特定化は、フランシスコの述べた漠然たる時間への補足として読まれる必要がある。それに正しくは、フランシスコはバナードーとの約束の時間に関して言ったのであり、もともと時刻を話題にしたのではない^③。ふたつの事実は合理主義的には同一だが、表現形式としての相補性にこそ格別の意味がもたされているのである。

クラレンドン版は、対立をふたりの見解そのものに設けてしまい、したがって、“just as your hour is about to strike”とあくまでフランシスコも時刻を問題にしていると考え、その限りこれらのせりふを同じレヴェルに置いたことになる。ニュー・アードン版でさえ、“on the stroke of your appointed time”と「約束の時間」は的確としても、十二時を告げる音を前提にし、次のバナードーのせりふとの情報内容の差を完全に消去している。そうではなく、ここでのふたりのことばは、相互に衝突し拮抗しながら補完しあうという、劇の開幕とともに早くも決定されたせりふのダイナミズム (“Who's there?” “Nay, answer me.” 1-2) のなかで聞くべきなのだろう。ふた

りの衛兵がよって立つ時間意識はそのままに、つまりすでにその時が来たという両者納得した上で、しかし、表現の焦点を「約束の時間」と「十二時」とにずらすことによって、せりふ同士がはらむ緊張感を少しも逃していないのである。

ところで、十二時の前と後とにフランシスコとバナードを分断したクラレンドン版が、いわばその必然的帰結として想定する演出方法は、さらに興味深い。「実にうまく時間まぎわに来てくれたな」とフランシスコが話している、ちょうどそのとき、「真夜中を告げる時計の音が〔ふたりに、そして観客にも〕聞こえる。」すなわち、短い時間の経過内で見れば、「まもなく時間」と言うフランシスコ、重ねてその時刻の鳴る音、そして、「いま打った」と再確認するバナード、となる。この演出は、シェイクスピア劇のテクスト理解に際して避けられない本質的な議論の契機を与えてくれる。問題の所在は、せりふの解釈から始まり、観客への情報伝達を考慮し、古版本におけるト書きの検討へと導かれる幅広いものとならざるを得ないだろう。これらは段階的に解決できるわけではなく、お互い密接に関連しあっているので総合的に考えてゆくが、とりあえず、クラレンドン版のとおりエリザベス朝当時も上演されたと仮定したらどうか。

時を報ずる「時計」(“clock”)として人びとの耳に響くのは「鐘」(“bell”=Latin, “clocca”)の音だが、すでに機械時計が十三世紀末に修道院で使われ出し、十四世紀にはヨーロッパ中に普及している。それゆえ、この場面で聞えることとなる音は、近隣の修道院の鐘か、町全体に鳴りわたる時計塔の鐘か、あるいはエルシノア城固有の鐘か、受けとられるイメージはいずれであるにせよ、背後には、時が来れば自動的に正確な時刻を知らせる時計が存在した^④。国によって鐘の数え方は違い、イタリアでは日没より、ドイツでは日の出より始めて毎時一から二十四まで、イングランドでは真昼および真夜中より始めて毎時一から十二までを打つ^⑤。物語の背景はデンマークだ

が、エリザベス朝ロンドンの観客は当然ながら自国の計時法を期待したであろうから、要するに「真夜中を告げる鐘の音」とは、事実次にバナードーが言うとおり、十二回鳴らされる鐘の音だったわけである。

しかしながら、この場合、実際の演出として鐘を観客に聞こえさせたかどうかは、まったく別問題だろう。フランシスコのせりふに重ねて鐘を鳴らし始めても、バナードーが「完了した状態」(“’Tis now struck twelv”)について述べているため、このときまでに鐘は鳴り終えていなければならない。そうであれば、フランシスコとバナードーの一行づつのせりふに挟まれて鐘が十二回も打つことになるが、そのかんに生ずるかなりの長さの沈黙が、緊迫したとばとことばで始められたこの劇の持続を無残に損なってしまう。それが妥当性を欠くなら、ともかくもバナードーは「十二時を打った」と言っているのだから、たとえば鐘を劇の冒頭に鳴らしたらどうだろう。すると、フランシスコのせりふを「時間まぎわ」と読むことはできなくなり(鐘の音が彼の耳には入らなかったと受けとられるためには、翌日のホレイシオのようにその旨明示的に表現しなければならない)^③、結局のところ、クラレンドン版による解釈と演出は両立し難いものとなる。

にもかかわらず、『ハムレット』劇の開幕とともに鐘を鳴らす始め方は、それ自体として不可能ではなく、情景描写ほどに詳細なト書きを付したドーヴァ・ウィルソンのニュー・シェイクスピア版はじめ、最新のロイアル・シェイクスピア・カンパニーによる舞台までも、その実例がよく見うけられる。劇のテキストは本来的に演出家に開かれていると考えれば、およそいかなる演出も禁じられるべきではない。まして、不気味に響きわたる鐘の音が由々しい物語の雰囲気効果的に醸し出してくれるなら、それもひとつのすぐれた上演であることは間違いない。しかし、問題の難しさは、シェイクスピア劇をそのように再現することがエリザベス朝の上演形態になっっているのか否かという点である。作品の「異本」化は時代的空間的距離からまぬがれない現象なのだが、そ

うであればこそ、テクストをその成立事情のままに解説する努力は揺るぎようもない意義がある。グロープ座における『ハムレット』上演、その冒頭に鐘は鳴ったのだろうか。一見瑣末なこの疑問は、シェイクスピア劇の読み方一般に関する規範の発見に、あるいは迫り得るかもしれない。

劇はふたりの男が出会うところから始まった、とさきに書いたが、まず開幕部分の人物の登場の仕方としてこのような動きであった確率が最も高い。「ふたりの歩哨、バナードーとフランシスコ登場」〔Enter Barnardo and Francisco, two Centinels.〕^⑤という古版本のト書きは、おそらく両者が同時に登場したことを表わし、しかし一方が一方に「誰だ？」と問うのだから、それぞれ別の入口から舞台に現われるほかはない。ところが、周知のように、このト書きは十八世紀以来暗黙のうちに改変され、「部署についているフランシスコ、そこにバナードー登場」〔Francisco upon his Post; Enter, to him, Bernardo.〕としたケイペルに準じ、多くの上演では歩哨に立つフランシスコが最初に示される。物語内の事実関係は確かにそのとおりなのだが、この変更は、劇の情報が観客に伝えられてゆく順序に関し、すでに決定的な誤謬を犯している。古版本によれば、あとから来たバナードーが歩哨のフランシスコと交代する物語事情は、「そこに、いるのは誰だ？」〔Who's there?〕というせりふをはじめとして、以下ふたりの応対自体から判明することなのである。登場人物が提供する聴覚的信息に大部分ゆだねられている事実を、バナードーの第一声以前に、役者たちの視覚的配置で明示し得ると考えた点もさることながら、何よりも事態の無用な先どりを行なっている点が問題だろう。

同じく、場所を表わすト書きも、たとえば「エルシノア(城)」〔Elsinore〕がケイペルにより、また、「城壁の楼台」〔A platform before the castle〕がマロウンによって後に付け加えられたものにすぎず、古版本にはもともと存在しない。シェイクスピア劇本来の変幻自在な舞台がこのように強引に一元化されてきた受容過程について

は、これまでも指摘されている。^⑩のみならず、たとえ“Scene”の単位で矛盾なく限定しておける場所があるとしても、当時の観客がまずそこを「エルシノア(城)」と了解し次に人物のせりふに耳を傾けたのではない、ということは無視できない。場所にまつわる物語の全体図は、登場人物の個々のせりふや行動によって次第に織りなされてゆくものである以上、いかなる前置きも、それがテキストを読む読者の便宜になっても、エリザベス朝の観客には埒外なものだった。

考えてみれば、「第一幕 第一場」(“Act I, Scene 1”)のような記述からして、観客意識とは無縁の統一的視点が可能にした整理にはかならない。クオート版にはないこの分割がフォリオ版では最初の数場面になされているが(“Actus Primus, Soena Prima, etc.”)その際「第一フォリオの序文において、「すでに観客の裁判を受けた」この戯曲を「何度も読み返して下さい」と述べた編者のヘミングとコンデルは、明らかに劇場外の読者を念頭に置いている。しかし、頁を読み進むにつれていつしかこの区分も消えてしまうという事実は、それがしよせん観客の意識とは相容れないことを物語っているのだろう。ニコラス・ロウ以来一貫したものが付されるようになった「登場人物一覧」(“Dramatis Personae”)についてはもはや論をまたないが、そもそも劇の作者名やタイトルの正確な内容自体、当時の観客の主たる関心事にはならなかったとも言われる。^⑪

結局、『ハムレット』劇はどこから始まるのか。あくまで観客のために、物語の初めの情報は何をもって与えられたことになるのだろうか。ふたりの衛兵の登場に関する古版本のト書きは、必ずしもバナーードとフランシスコとが同時に現われるという厳密な指示を意味するとは限らないし、まして先に記されたバナーードが先に出るとも限らない。だが、少なくとも、冒頭における人物の登場の仕方そのものからは、以後の事件につながる実質的な情報を何も察知し得ないことは確かだろう。やはり劇は「誰だ？」という一方の問いかけによって始ま

る以外ないのだが、これまでの視点は、せりふの読みについても同様に適用されてゆかなければならない。たとえば、この第一声を発したバナードーは、「歩哨のフランシスコに誰何してしまうほど警備の慣例を忘れ、かくも亡霊の出現を恐れている」^⑩と、その内面を担って語り出すのではない。ふたりの、そして以後ホレイシオたちとのせりふは、それが作り上げる錯綜した関係性全体のなかで、結果としてそれぞれの意味を開示しながら、ようやく不吉な事態の全貌を観客に伝え始めるのである。

さて、十二時の鐘は劇の最初に鳴ったのだろうか。ここに至れば、冒頭の鐘は、十八世紀以来のト書きと同質の、事実認識の逆転を前提としたものであることが知られるだろう。観客の耳に何にも先んじて響きわたる鐘の音が、その音響効果だけで、物語に関与する重要な意味を幾分かでも表現し得るとは考えられない。グローブ座の復元に関する画期的な研究を著わしたJ・C・アダムズは、歴史の実証主義の立場を通すべく努めながらも、「十二時を打った」というバナードーのことをそのまま劇場用語として聞き代え、『ハムレット』が十二回の鐘の音とともに始まったと推測している^⑪。しかし、結論的に断言すれば、ここで観客に伝えられるべき十二時という時刻は、バナードーのせりふそれ自体で、必要かつ十分な伝達事項となっていたと見るのが順当と思われる。もちろん鐘は物語直前のどこかある時点で鳴ったはずなのだが、観客には結果の時刻のみが関心事にされるのであり、鐘の音が舞台で果たすであろう独自の役割については、もとより余剰の要素として排除されているのである。

シェイクスピアの全作品から鐘が鳴る時間表現を引くと、動詞の“*tolled*”と“*beat*”を使ったものがそれぞれ一例づつ、その他“*ring*”などもあるが、圧倒的に多いのはやはり“*strike*”である^⑫。その“*strike*”は現在分詞形では使用されていず、現在形による二、三の例外を除いてほとんどが完了形（ないし過去形）で表わされ、時計の音が打ち終えたとされるあと、時刻だけが舞台上で報告される。このような場合、後述する一例以外すべて、

ト書きからも前後のせりふからも、観客のために実際に鐘が鳴らされた形跡はない。それらは、おおむね尋ねられた時刻に対する応えの慣用句にはかならず、換言すれば、時をめぐる状況設定のひとつのコンヴェンションにすぎないと言える。時刻伝達の大半が登場直後の人物に課された任務であるという事実は、このことと無関係ではないだろう。類する例は、『ヘンリー四世第二部』の終幕において、無名の下僕が登場し、「トランペットが二度聞こえた」(“The trumpets have sounded twice.” V. v. 2)と完了形で語る場面にも見られる。この音は背後で行なわれているヘンリー五世の戴冠式の終了を告げるものと述べられ、したがって観客は、現実のトランペットが聞こえたかどうかよりも、むしろその関心をすぐに続く王の来臨の方へと向けるのである。

現在形による時間表現は数が限られているが、たとえば、「鳴っているのが聞こえませんか?」「首飾りが?」「いえ、鐘がですよ」という問答が続いて、「出かける前には二時だったのが、いま時計が一時を打っている」(“It was two ere I left him, now the clock strikes one.” IV. ii. 54)と戯れる『間違いの喜劇』の例のように、不合理ゆえの滑稽さが強調されたりして、本当の時刻は観客の興味から外されている。一例だけの“toll”も現在形だが、これは『ヘンリー五世』のコーラスに使われるという特殊な事情がある。「鶏が鳴き、時計が打つ」(“The country cocks do crow, the clocks do toll.” IV. Chorus. 15)とこの文脈は、語り手としてのコーラスが観客の想像力に呼びかけ、物語の背景を補うべく訴えているところなので、鐘はむしろ鳴ってはならない(このせりふは同時に、鐘が劇中むやみに鳴らされなかった一般的事実の傍証となるかもしれない)。

以上はなべて、前後のことばや状況から、またト書きの根拠もなく、音響効果を伴わなかった例とみなしてよいだろう。残るひとつの(音とともに完了形を使う)例外は、アナクロニズムとして有名な『ジュリアス・シーザー』の時計だが、ここではまず、「時計が打つ」(“Clock strikes.”)というト書きゆえ音の介入は明白となる。あ

わせてブルータスが、「静かに。時計の音を数えよう」(“Peace, count the clock.”)と注意を促し、さらにキャシアスは、「時計が三時を打った」(“The clock hath stricken three.” II. i. 192)と念を置す。時を数え始め、数え終わるふたりのせりふが同じ一行に収まっているのは、三回という数の少なさのためだが、もしここにト書きがなかったとしても、これらことはによって間接的に指示される演出が時計の侵入を必然にする。そして、何より注目すべきは、このように引き立てられた部分からは必ず物語に関わる意味が生成されるという事実だろう。ブルータスたちの話を中断し静める時計は、シーザー殺害の血なまぐさい計画にはやる暗殺者たち、とりわけアントニーをも倒そうとするキャシアスを、みずから「屠殺者ではなく」「肅静者と呼ばれ」たいブルータス自身が中断し静める声(“Peace, …”)と重ねて聞ける。それに、ここで日常的時間が流れ込むことは、暗殺の密談への終わりのきっかけとなり、かつそれが予告された三月十五日の明け方であるため、刻々迫る暗殺の行為への始まりの指標ともなる。^⑩

たえずいらだたしげに時刻を尋ねるのは、『リチャード三世』の主人公である。「時は音もなく忍び寄り」、そしてリッチモンド軍との決戦当日、亡霊の悪夢にうなされてようやく明けたはずの朝、しかしなぜか日は昇らずに時計の音だけが鳴り響く。ここでも、「時計が打つ」(“The clock striketh.”)というト書き、およびリチャードの「あれは何時だ?」(“‘Till the clock there.” V. iii. 276)というせりふで演出が確定される。かつては部下たちから次々と報告されてきた時刻だが、この終幕に至って時計が不気味に打ち続けるばかり、王の命ずる声にも応えない。必死にことばでとらえようとしてきた時間が、いまやリチャードを追いつめる強迫観念になりかかった。この例においても、時計の音が聞かされるというそのことに、これまでの時刻伝達とは重複し得ない主題的な意味が託されているのである。

『シンベリン』の前半、イモージェンの寝室に忍び込んだイアーキモーが聞く時計も同様だろう。「そろそろ真夜中になります」と侍女に告げられてこの場は始まり、四時ごろに起こしてくれるよう頼んでイモージェンが眠る。直後、トランクから出て来たイアーキモーは、四十行にわたるひとりせりふを語りながら寝室の様子やイモージェンの姿を記憶に収める。このかんに過ぎる時間は日常のリズムを逸脱して急速に進み、侍女の言う十二時が観客には聞かされないまま、突然、「時計が打つ」(“Clock strikes”)と書きで示された音が入り、イアーキモーは、「一、二、三時。時間だ」(“One, two, three: time, time!”—II. ii. 51)と、観客とともに時を数える。後に奸計が暴露され悔恨の情にさいなまれる彼は、「あの時刻を知らせた時計が不吉な前兆であったのか」と振り返り、つまりはこの音がイアーキモーの悪事と改悛とを照応させる警鐘に変わるのである。

時計の音に注意を喚起するブルータス、リチャード三世、イアーキモーのせりふは、それぞれ“strike”などの動詞こそ使っていないが、実質的には観客に対して現在形で時刻表示をしたことになる。これらの例においては、観客の耳にも届く時計の音響効果が共通して劇的意味の形成に寄与していると言えるだろう。いままでの論議から暫定的な結論を導いておくと、時刻を表わす時計ないし鐘の音が鳴らされるときは、ト書きとせりふによって明瞭にそれと指定され、そのようにことさらに関心を集めた瞬間は劇のなかで何らかの特別な役割を担う。逆に言えば、シェイクスピア劇の時間表現では、せりふによる伝達が単に付随的写実的な効果として音を伴うことはない。

この断定は、しかしながら、より困難な問題へと即座に引き継がれる。それは、せりふとト書きとの関係一般への拡大、あるいは、せりふおよびト書きとそれに相応する演出との関係一般への拡大だろう。時刻伝達に関して論じてきた以上の方法にならない、シェイクスピア劇における他の類例をあまねく調査し、エリザベス朝演劇

の上演形態をテキストより再現することがその最終的な目標となる。いまは扱いきれないこの課題は、しかし問題意識の一般化それ自体が前記の結論をさらに精密に再検討させてくれる。とりあえずト書きについて言えるのは、古版本にそれが存在する限り、ト書きを当時の上演のほぼ正しい反映と読んでさしつかえないということができる。たとえば、ハムレット王の亡霊は、「鶏が鳴く」(“The cock crows”)というト書きを合図に、ホレイシオたちの前から消え失せる。「鶏が鳴いた」(“...when the cock crew.” I. i. 147)とバナーダーのせりふによって表現されるのは、そのト書きから十行ほど後に離れているが(したがって、ト書きとそれに対応するせりふとの内容的位置的関係が今後の課題となるわけだが)、ともかくも鶏の(擬)声が観客に聞かされたのはほぼ確かだろう^②。

難しいのはト書きがない場合である。古版本のト書きを尊重するということは、反対にト書きの不在を演出上の空白として放置することには直結しない。役者の登退場など上演にとって不可欠な部分ですら、ト書き表記の欠落していることがある。にもかかわらず、演出がその欠損を埋めて支障なく行なわれていたのは、多くがせりふおよび周囲の状況によって明示ないし暗示されているからにはかならない(むしろ正しくは、このような場合、ト書きを記さなかったのである^③)。さらには、ト書きやせりふのあるなしにかかわらず、先行作品や同時代作品の場面設定から総合的に類推し、エリザベス朝において定式化されていたいくつかの上演の型を想定する観点も成立し得る^④。

しかし、これらの判断が極めてあいまいなものになりがちなのは、演出に対するせりふの明示性はまだしも、どこまでを暗示的指示と読むか、何をもって定式化された上演形態と見るかが、結局は個々の場面の解釈によらざるを得ないという自己矛盾を内在させているからだろう。リチャード三世を苦しめた亡霊たちが消え、しばらくして、「村の一番鶏が二度までも朝への挨拶をすませ…」(“The early village cock/Hath twice done salutation to

the horn.”—V. iii. 209-10) と部下からの報告を受ける。そのかんりチャードの独白が三十行も入っているわけだが、はたして鶏の鳴き声は亡霊退場するとき観客に聞こえたのかどうか。この部下のせりふを音響効果に関連づけるか、単なる時刻伝達として理解するか、ト書きがない以上決め手もない。亡霊は鶏の声とともに去る、という時代共通の了解がたとえあったにせよ、それをシェイクスピアがどの程度厳しい作劇上の制約ととらえていたかはやはりわからない。ブルータスの前に現われたシーザーの亡霊も、獄中のポスチュマスを訪れた父母たちの亡霊も、おそらく明け方近くに消えてゆくのだが、ト書きもせりふも鶏には触れていないのである。

エリザベス朝当時の上演をできる限り忠実に再現するということは、したがって、古版本のト書きを消極的に遵守することではなく、結局は、登場人物が交わすせりふから劇の状況をいか読みとるかという一事にかかってくる。かくしてテクストそのものと向かいあわざるを得ない次第だが、回り巡って再び、『ハムレット』冒頭、鐘の音が問題となる。バナードーが、続いて登場した懐疑的なホレイシオのために亡霊目撃の事実を語り出す、するとそれを中断して当の亡霊が出現する場面。開幕に先んじて一度はホレイシオに伝えられているという設定のバナードーの話は、人物たちの対話から観客にもすでにその主旨を察知され、つまりは亡霊が現われたということをもう一度繰り返すのだろうと先どりされた上で始められる。それゆえ、彼の語りは、もはや伝達の内容、に目的をもつのではなく、劇的にはその形式が重視されることになる。

「まさしく昨晩、北極星の西寄りに見える向こうのあの星が、天上を進み、いま輝いているところと同じ、空のあのあたりを照らしていたとき、マーセラスとこの私とが——おりしも鐘は一時を打ち——」(“Last night of all, / When yond same star that’s westward from the pole / Had made his course illumine that part of heaven / Where now it burns, Marcellus and myself, / The bell then beating one.”—I. i. 35-9)——そしてここで亡霊が登場する。このわずか

五行のせりふは表現の現前性に特徴と意義を有し、バナードーが指し示す星の位置は、いわば空間化された時間として、昨夜を今夜の同一時刻に重ねあわせる刻印と見るべきだろう。すべてが再度同じ状況になり、ふたつの時間はまさに一致しつつある、そのとき、「おりしも鐘は一時を打ち——」と語るバナードーのことを追うように、いまもまた一時の鐘が鳴り響く、のではないか。

亡霊のこの時点での出現は、バナードーの沈黙を引き受け、中断された語りを現在に引き継ぎながら完成させたが、その接点としての鐘の音は重大な意味を負うことになる。ト書きはただ亡霊の登場を記すのみだが、せりふの暗示性をここまで読み込んで、存在しないもうひとつのト書きを補うことはこの場合必須でさえある。

古版本にそのト書きのないまま、しかし自明のこととして当時迷わず鐘を鳴らすことができたとすれば、以上の解釈に加え、はるかに機械的技術的な要素も演出上の契機になっていたはずだろう。たとえば、“The bell then beating one—”という最後の一行は弱強リズムの三步で切れ、頭韻を踏んで強調される“bell”と“beat”と、そして“one”とが、物語の平面から跳躍して、ト書きに代る指示性をもち得たとも考えられる。シェイクスピア劇で鐘を打つ“beat”の唯一の例はここにあり、“strike”や“toll”のときには見出せなかった“beating”という現在分詞形が、実際に鐘を鳴らす同時進行の演出にまったく無関係であったとも思えない。

この行末のパンクチュエーションに關しても検討の余地があり、“...beating one—”とダッシュをつけたのはニコラス・ロウが最初で、古版本はすべて“...beating one”と終止している。ロウの改変はあくまで物語事情を優先させ、続けられるべきバナードーのことが亡霊の突然の登場によって不本意に妨げられたことを表わしている、と見れば、一方古版本からは、音響効果を予定した上演のタイミングが感じとれ、鐘の音を待ちかまえる役者の息づかいが聞きとれる。また、「亡霊登場」(“Enter Ghost”)と書かれたト書きの位置にも異同があり、

クオート版では“..bearing one.”の直後、フォリオ版ではそのあとマーセラスの、「静かにノ話をやめる」(“Peace, break thee off!—40) (これだけで一行をなし、以下は次行に移されている)の次、十八世紀の諸版ではさらにそのあと、「また現れたノ」(“Look where it comes again!—45)の次と、ますます先へ移行してゆく。「現われた」というせりふに応じて亡霊を登場させる手順は、当時の舞台事情における一般的登場形式には見あっているかもしれないが、逐語的なことばに固執するあまり、バナーダーの現前性の語り、一時を打つ鐘の音、そして亡霊の登場という緊密な一体構造を見逃してしまっているのである。

さきに下した暫定的な結論では、演出に関わるものとしてせりふとト書きとを並置したのみだが、ここで、ト書きもときにせりふから読みとられなければならないと修正することになる。存在しないト書きをせりふより積極的に引き出し、存在するト書きをせりふのなかに正しく位置づける——さしあたり鐘の音に限って展開してきた以上の議論が、しかしシェイクスピア劇全体のせりふとト書きとの諸関係の解明にどこまで有効なのか。ひいては、残存する古版本だけからエリザベス朝演劇の実体をいかにして復元することができるのか。この大きな問題はやはり今後の課題としてそのままに残されている。

注

① 以下、シェイクスピア劇からの引用は、表記および幕・場・行に関してはリヴァーサイド版(*The Riverside Shakespeare*, ed. G. Blakemore Evans, et al.; Houghton Mifflin, 1974)をもととし、古版本はじめ他の諸版の参照は本文中でそのつと言及する。訳文は拙訳によるが、原文のもつ問題を忠実に反映させるため、語順や改行等をそのままにあえて直訳した部分、あるいは本稿の文脈に応じて同一原文の訳を変えた部分がある。

② Clark and Wright (ed.), *The Clarendon Press Series* (1872), cited by Horace Howard Furness (ed.), *Hamlet* (A

New Variorum Edition of Shakespeare: Dover Publications, 1963), p. 2.

- ⑧ Harold Jenkins (ed.), *Hamlet* (The Arden Shakespeare; Methuen, 1982), p. 165.
- ⑨ O. E. D., "upon": 6. Cf. E. A. Abbott, *A Shakespearean Grammar* (Macmillan, 1929), § 191.
- ⑩ O. E. D., "hour": 4. "a definite time in general; an appointed time; an occasion." 第一クォーターでは "upon your watch" の下で用いられ、¹⁸ 四角の参照表『A Facsimile Series of Shakespeare Quartos, issued under the supervision of T. Otsuka (Nan'un-do, 1975)』244頁。
- ⑪ H. H. Furness (ed.), *op. cit.*
- ⑫ ちかみじ、シキイトクスロト劇では "Jack" とする時計の鐘つき人形がたむたむの引きまじりにされる (*Richard II*, V. v. 60; *Richard III*, IV. ii. 114; *Timon of Athens*, III. vi. 97)。
- ⑬ J. R. Hale, *Renaissance Europe, 1480-1520* (Collins, 1971), pp. 12-14.
- ⑭ *Ham.* What hour now?
Hor. I think it lacks of twelf.
- ⑮ *Mar.* No, it is struck.
Hor. Indeed? I heard it not (I. iv. 3-5)
- ⑯ John Dover Wilson (ed.), *Hamlet* (The New Shakespeare; Cambridge Univ. Press, 1934), p. 3.
- ⑰ 一九八四年八月、ストラマッポフェル。ロン・タニエリス演出、ロジャー・リース主演。
- ⑱ 外山滋比古『異本論』(みすず書房、一九七八年)。
- ⑳ 第一クォーターは "Enter two Centinels." のみで "speech prefix" にも固有名詞が記れつゝならぬ。以下、フォキオ版の参照表『The Norton Facsimile: The First Folio of Shakespeare, prepared by Charlton Hinman (W. W. Norton, 1968)』244頁。
- ㉑ 外山滋比古「Shakespeare の Stage Direction」一九五六年(『シキイトクスロトと近代』所収、研究社、一九七七年、六二—一一頁)° Gerald Eades Bentley, *Shakespeare and his Theatre* (Univ. of Nebraska Press, 1964), pp. 47-63.

Alan C. Dessen, *Elizabethan Stage Conventions and Modern Interpreters* (Cambridge Univ. Press, 1984), pp. 84-104.

⑮ 玉泉八州男『女王陛下の興行師たち』(芸立出版、一九八四年)、一八七—八頁。ただ、観客の質にもよるが、彼らがタイトルにまったく無関心だったはずはなく、そのあたりの事情は、フランシス・ボームントの『輝けるすりこぎの騎士』(一六〇七年)で、プラカードに書かれた「ロンドンの商人」という劇中劇のタイトルが劇中の観客に問題化されることからもうかがえる。

⑯ Tschischwitz, cited by H. H. Furness (ed.), *op. cit.*, p. 1.

⑰ John Cranford Adams, *The Globe Playhouse: Its Design and Equipment*, 1942. 菅 泰男『Shakespeareの劇場』舞台』(あほうん社、一九六三年)、八七—九一頁。

⑱ John Bartlett (ed.), *A New and Complete Concordance or Verbal Index to Words, Phrases, & Passages in the Dramatic Works of Shakespeare with a Supplementary Concordance to the Poem* (Macmillan, 1922).

⑲ Cf. Sigurd Burckhardt, *Shakespearean Meaning* (Princeton Univ. Press, 1968), pp. 4-11.

⑳ この問題自体が実は安易な解決を許さず、当時のト書き表記に舞台言語(“within”など)と物語言語(“on shipboard”など)とが混在していた事実から、ト書きの内容すなわち実際の演出の形と単純には言いきれない。もっとも、座付作者であったシェイクスピアに限り、ト書きそのものが劇作家の虚構意識でのみ書かれた例はないだろう。ただし、その場合でも、たとえば“The cock crows”が第一クォート(役者の記憶をもとに作られたとされる)や第一フォリオ(上演用台本がもともとなっている)とされる)には記されていない、第二クォート(作者の自筆原稿がもともたとされる)だけにしかないという事実は、シェイクスピア個人の意図と別に上演では鶏が鳴かされなかった可能性を十分秘めている。

㉑ 岡本靖正「エリザベス朝のト書き(1)」(『東京学芸大学紀要』第二十八集、一九七六年)、八四頁。

㉒ Alan C. Dessen, *op. cit.*; *Elizabethan Drama and the Viewer's Eye* (The Univ. of North Carolina Press, 1977).

㉓ 拙稿「Shakespeare 劇における〈不在〉の意味」(『英文学研究』第六十一巻、第二号、一九八四年)参照。