

“Let her come in”

——『ハムレット』におけるオフィーリアのバラッド歌唱と政治的危機——

喜多野 裕 子

京都大学大学院 人間・環境学研究科 共生文明学専攻

〒 606-8501 京都市左京区吉田二本松町

要旨 『ハムレット』におけるオフィーリアについては、これまでジェンダーやセクシュアリティ、あるいは女性の狂気の表象という観点から解釈されてきた。しかし Bialo が指摘するように、そのような解釈は階級を見落としがちであり、さらにはオフィーリアの狂気の方がデンマーク王位の不安定さが繰り返し描写される『ハムレット』という芝居の構造の中で論じられることも少ない。故に本論は、Bruce Smith によるシェイクスピア劇におけるバラッド・パフォーマンスに関する議論に基づき、4 幕 5 場におけるオフィーリアのパフォーマンスの劇的機能を明らかにする。オフィーリアのバラッド歌唱は民衆による政治的危機下において行われる。民衆は、レアティーズの父の殺害を隠蔽する王室に反抗し、レアティーズを王にせよと要求し宮廷に進攻する。この場を考察することで、オフィーリアのバラッド・パフォーマンスは、初期近代イングランドにおいては舞台上で直接的に表出させることが許されなかった民衆の抗議を内在することを明らかにする。

序

『ハムレット』¹⁾ におけるオフィーリアに関してはこれまでジェンダーやセクシュアリティ、あるいは女性の狂気の表象という観点から解釈するのが主流であった²⁾。しかし Bialo は、従来のジェンダー批評では「階級」が見落とされていると喝破し、貴族階級の狂女が庶民の女性の性愛を内容とするバラッドを歌唱する行為に階級の攪乱を認め、オフィーリアの歌唱に庶民階級の女性の声が内面化されていると指摘する (300-1)。また Bialo は、オフィーリアの歌唱を「劇中のバラッド・パフォーマンス」という観点から分析し、オフィーリアに道化的要素を見出している (298-99)。しかしここで見落としてはならないのは、オフィーリアの歌唱は、磐石ではない王位の不安定さを描く芝居の構造内で機能しているということだ。この観点をを用いると、オフィーリアの歌唱場面は二つに分割されていることの重要性が

見えてくる。すなわち最初のパフォーマンスの後彼女は退場し、中断後に再登場し歌唱を行うのだ。これまでの批評では、オフィーリアの狂気の表象を独立させて論じることが多かったため、この構成上の問題点に関心が向けられることはほとんどなかった。なぜ彼女のパフォーマンスは二分割される必要があるのか。そして歌の中断の間に、舞台においては何が起きているのか。また、彼女の歌は劇世界においてどのように機能するのか。

本論は Smith によるバラッド歌唱の劇的機能に関する論に依拠しつつ、政治的危機下で披露されるオフィーリアによるバラッド歌唱は、舞台上での抗議が許されない民衆の声を融合する機能を有することを明らかにする。

1. 父の死による狂乱と暴動

まずオフィーリアが歌唱する 4 幕 5 場の構成を確認する。この場でオフィーリアが歌唱するのは、以下の 5 曲である (曲の表記は Seng に拠る。

131-62).

1. "How should I your true love know"
2. "Tomorrow is St. Valentines day"
3. "They bore him barefaced on the bier"
4. "For bonny sweet Robin is all my joy"
5. "And will he not come again?"

パフォーマンスが分断されるのは、2曲目と3曲めの間である。冒頭でホレイシヨールによってオフィーリアの狂気が王妃に報告された後³⁾オフィーリアが登場し、2曲歌唱して退場する。その後、オフィーリアの兄レアティーズがひそかにフランスから帰国し、暴徒と化した民衆の先導者として、宮廷の屈強なスイス人傭兵("Switzers" 94)をけちらして進攻してくる。

The ocean, overpeering of his list,
Eats not the flats with more impetuous haste
Than young Laertes, in a riotous head,
O'rbears your officers. The rabble call him
lord;
And, as the world were now but to begin,
Antiquity forgot, custom not known,
The ratifiers and props of every word,
They cry 'Choose we! Laertes shall be king.'
Caps, hands, and tongues applaud it to the clouds,
'Laertes shall be king, Laertes king.' (96-105)

この直後民衆は現王の退位を求めながら戸口を突破するが("The doors are broke"; 108)、レアティーズに制止される。レアティーズは父ポローニアスの死について王に抗議する。するとオフィーリアが再登場し3曲目を歌い、花を差し出した後残りの2曲を歌い退場する。変わり果てた妹の姿に衝撃を受けたレアティーズは、王クロードゥアスに事の一切を究明すると断言しこの場は終了する。

このように、オフィーリアの歌唱を分断するのは、現王の退位を要求し、王族ではないレアティーズを次期王にと望む民衆の暴動である。劇中唯一民衆を巻き込んで王位存続が危機に曝されているその前後に、民衆に親しまれていたバラッド歌唱が貴族女性によって披露される。この場に

おけるバラッド歌唱の劇的機能を明らかにするためには、その歌唱者の兄を王にと望む民衆の暴動との関連性を精査する必要がある。第一に問題になるのが、オフィーリアの精神を崩壊させ、レアティーズを暴動に駆り立てた原因である。それは両者の父親の死に関連している。

この場の冒頭においてホレイシヨールは、オフィーリアの狂気を "She speaks much of her father, says she hears / There's tricks ith' world, and hems, and beats her heart, / Spurns enviously at straws, speaks things in doubt / That carry but half sense" (4-7) と説明する。これにより、オフィーリアの狂気は父ポローニアスの死に対する不審な点と関連していることがわかる。ポローニアスは王の側近であり、もし王妃ガートルードが望んだようにオフィーリアと王子の結婚が成立していれば、王族の一員となった可能性すらあった人物である。しかしながら国家の要人であるポローニアスは、デンマークの王族によって殺害されるだけでなく、死後なお不当な扱いを受ける。

王に忠実なポローニアスは、3幕4場冒頭において、王妃の寝室に身を潜めたスパイ行為が露呈し、激情に駆られた王子によって殺害される。ハムレットは劇中五人の死に関与するが、直接手を下す三名のうち第一の犠牲者がポローニアスである。ハムレットは最終幕における王とレアティーズの殺害に関しては、明確な殺意を持って行っている。しかしポローニアスに関しては、壁掛けの後ろに身を隠していた者の正体を特定せずに殺害している。そして犠牲者がポローニアスだと判明した後も、 "Thou wretched, rash, intruding fool, farewell. / I took thee for thy better. Take thy fortune" (32-33) と言い放ち、屍をそのまま放置する。その後ハムレットは、場の最後になって "I'll lug the guts into the neighbour room" (192) と述べ、まるで障害物を除去するように屍を引きずって退場する (*Exit Hamlet, lugging in Polonius*; 197.1)。Thompson and Taylor は、"lug the guts" という表現や、役者が一人で屍を引きずり退場する動作について、「無様であるに違いないが、一連の行為の非儀礼的な性質 ("unceremonious nature of the proceedings") が強調される」

(354)と指摘している⁴⁾。さらにハムレットは宮廷の“the stairs into the lobby”(4. 3. 36)に亡骸を隠してしまう。その間亡骸はしかるべき処置も受けず放置されることになる。

このようにハムレットは、図らずも殺害してしまったポローニアスの亡骸に対して敬意を払わない。それは王も同様である。クロードiasは、オフィーリアの歌の中断中に、民衆がポローニアスの死に疑念を抱いていると述べる。そして自分がポローニアスの埋葬を秘密裡に行ったことも民衆の不信を高めた原因であることを認めている。

... the people muddled,
Thick and unwholesome in their thoughts and
whispers
For good Polonius' death ; and we have done but
greenly
In hugger-mugger to inter him ; poor Ophelia
Divided from herself and her fair judgement, (4.
5. 77-81)

つまりポローニアスの亡骸は、王子によって不当に扱われただけでなく、王によって不完全な形で葬られてしまうのだ。王はそのことがオフィーリアの狂気の原因だとしている。民衆を先導するレアティーズも次のように王に詰め寄る。

His means of death, his obscure burial—
No trophy, sword, nor hatchment o'er his bones,
No noble rite nor formal ostentation—
Cry to be heard, as 'twere from heaven to earth,
That I must call't in question. (213-17)

このレアティーズの抗議においては、ポローニアスの「死に方」よりも、むしろ貴族にふさわしい壮麗さを伴った葬儀が行われなかったことに比重が置かれている。彼はまた、妹オフィーリアの葬儀についても同様の異議を唱える。彼女の死に不審な点があるとして“maimèd rites”(5. 1. 209)を執行する司祭に対して“What ceremony else?”(213, 215)と繰り返す。貴族女性に対する不相応な葬儀に抗議する。

儀式が正常に機能していないことから生まれる不信と混乱は、Bevington が指摘するように『ハムレット』という作品全体に影をおとしている(174)。先王ハムレットの葬儀は早々にクロードiasとガートルードの華燭の典に取って代わられ、王子ハムレットは母と叔父の婚礼を近親姦とみなす。この観点は最終幕で叔父を殺める時まで変わらない(“thou incestuous, murd'rous, damnèd Dane”; 5. 2. 278)。また終幕におけるハムレットとレアティーズの決闘も礼や型を重んじる正式な御前試合であるのに、前もって王とレアティーズによって仕組まれた卑怯な陰謀によって、毒を塗った剣による一撃で一国の王子が命を落とす。それぞれの儀式は礼がつくされないまま不完全に執行され、宮廷内に混乱を招く。特に王妃の早すぎる再婚は、その息子に、“O that this too too solid flesh would melt, / Thaw and resolve itself into a dew”(1. 2. 129-30)と言わしめ、主人公の苦悩という内省的な動揺を誘発する。一方、ポローニアスの死に対する非礼と王家による情報の隠蔽は、民衆の暴動という深刻な政治的動揺の契機となる。

先王ハムレットを殺害し、その妻と結婚し王座を獲得した新王クロードiasは、常に政治的危機に曝されている。まず危険なのはノルウェーのフォーティンブラスである。劇の冒頭で、デンマークが厳戒態勢を敷いている理由がホレイショーによって明らかにされる。先王ハムレットは、ノルウェー王フォーティンブラスに一騎打ちを挑み、勝利を収めて約定に従い領地を没収し、フォーティンブラスを処刑した。その亡王の息子フォーティンブラスが、領地奪回を要求し挙兵しているのだ(1. 1. 80-104)。事態を重く見たクロードiasが、フォーティンブラスの叔父である現ノルウェー王に親書を送り(1. 2. 27-33)、若いフォーティンブラスの領地奪回計画はひとまず阻止される(2. 2. 61-71)。さらにクロードiasはデンマーク内部にも厄介な火種を抱えている。不審な行動を取り続ける甥ハムレットである。若いフォーティンブラスが睨んだ通り先王ハムレットの死後デンマークは一枚岩ではなく、“disjoint and out of frame”(1. 2. 20)の状態にある。さらにクロードiasが危惧していたのは、民衆が誰

を支持するのか、という点である。王は、ハムレットを危険視しながらも中々強硬な態度にでられない理由として、民衆が彼に好意を寄せているから、と述べる (“He’s loved of the distracted multitude”; 4. 3. 4, “the great love the general gender bear him”; 4. 7. 18). しかし民衆は王子ではなくレアティーズを選ぶ。オフィーリアのバラッド歌唱は、その兄を王にと望む民衆が、王家に対して武装蜂起する前後に行われるのである。

2. ウォルシンガム・バラッドと情念

デンマーク王家を内部から脅かすのは王子ハムレットや臣下レアティーズだけではない。4幕5場冒頭において、狂乱のオフィーリアは王家にとって危険な存在であることが示される。彼女の狂態が周囲に及ぼす影響が大きいからだ。ホレイショーはオフィーリアの狂態について次のように王妃に報告する。

Her speech is nothing ;
Yet the unshaped use of it doth move
The hearers to collection. They aimed at it,
And botch the words up fit to their own thoughts,
Which, as her winks and nods and gestures yield them,
Indeed would make one think there might be thought.
Though nothing sure, yet much unhappily.
(7-13)

ホレイショーはオフィーリアの断片的な言葉が、それを聞く者の考えによって都合よく接ぎ合わされ、ポーニアスの死に関して不確実な憶測が構築されてしまうと危ぶんでいる。そのため王妃は “’Twere good she were spoken with, for she may strew / Dangerous conjectures in ill-breeding minds” (14-15) と、有害な情報の発信源となりうるオフィーリアを脅威とみなす。そして王妃による “Let her come in” (16) の指示により、オフィーリアは舞台に登場する。第2四つ折本 (Second Quarto: 1604, 以下 Q2 と略記) においては、こ

の指示はホレイショーによるものであるが、アーデン版第2版の編者 Jenkins はこの台詞に関しては F1 に準じ、「王妃だけがこの命令を発することができる」(348)⁵⁾ と述べ、この台詞を権力者による「命令」とみなしている。この王妃の命令により、変貌したオフィーリアは舞台上に登場する。もしレガットが指摘するように「シェイクスピア時代の演劇で、狂人が舞台に出てくることほど、人気を博したものは無いといってよい」(112) のなら、上記のホレイショーの台詞は、美しいオフィーリアがいかなる狂態を曝すのかと、観客の期待を高める機能をもつ。ビジネス重視の劇団としても、狂気のオフィーリアをどのように登場させるかで芝居の人気は左右されると判断しただろう。

Hibbard はオフィーリア登場のト書きを第1四つ折本 (First Quarto: 1603, 以下 Q1 と略記)⁶⁾ から採用している (“Enter Ofelia playing on a Lute, and her haire downe singing.”: G4v). オフィーリアがこのト書き通り登場するだけでも、当時の観客は強烈に印象づけられたであろう。なぜなら Lindley によると、歌唱を狂気のしるしとして付加したのは、演劇界、あるいはシェイクスピアである可能性があるからだ (154)。彼は、髪を下ろすのは女性の感情が高ぶっていることを示し、散漫で断片化した言葉や人物を認識できない状態と同様に、当時の医療において狂気を示す症状として広く認識されていたが、歌唱が狂気のしるしとして認知されるようになったのは、おそらくオフィーリアのパフォーマンス以降であると指摘している。(154)。さらに Q1 のト書きには、「リュートを演奏しながら」という指示がある。当時の貴族は楽器を嗜んではいたものの、人前や公の場で演奏することは貴族と演奏者間の主従関係を崩壊させるとしてふさわしくない行為だとされていた (Sternfeld 54)。オフィーリアの狂気がリュートの携帯につながり、階級の攪乱が強調される。初期近代イングランドにおいては、精神的に崩壊した貴族女性が楽器を演奏しつつ王や王妃の目前でバラッドを歌うという設定自体が衝撃的であり、劇的效果も高かった可能性が高い。では注目の的のオフィーリアは、観客に対してどのよ

うにバラッド歌唱を提示するのだろうか。また、その歌唱はどのような劇的效果をもたらすのか。歌唱の第1曲を考察する前に、バラッド歌唱を行うオフィーリアそのものに、貴族階級の哀れな狂女というキャラクター以外の劇的機能があることを確認しておこう。

舞台上に登場したオフィーリアは“Where is the beauteous majesty of Denmark?” (21) と王妃に問いかけ歌唱を開始する。彼女の歌は、オフィーリアの様子に狼狽する王妃の呼びかけによって二度中断される。オフィーリアはどちらの呼びかけに対してもまともに応答せず、自分に注目し歌を聴くように促した後に再び歌いだす。

GERTRUDE. How now, Ophelia?

OPHELIA. (*sings*)

How should I your true love know

From another one?

By his cockle hat and staff,

And his sandal shoon.

GERTRUDE. Alas, sweet lady, what imports this song?

OPHELIA. Say you? Nay, pray you, mark.

(*She sings*)

He is dead and gone, lady,

He is dead and gone,

At his head a grass-green turf,

At his heels a stone.

She sighs

GERTRUDE. Nay, but, Ophelia—

OPHELIA. Pray you, mark.

(*She sings*)

White his shroud as the mountain snow—

Enter Claudius

GERTRUDE. Alas, look here, my lord.

OPHELIA. (*sings*) Larded with sweet flowers,

Which bewept to the grave did not go

With true-love showers. (4. 5. 22-39 下線部は筆者による)

上記下線部の“pray you mark.”は、舞台上の聴衆

に対しての、歌唱中のパフォーマーによる具体的な指示である。歌手がパフォーマンスに注目するよう促すのは劇場外の街路でブロードサイド・バラッド⁷⁾を売るバラッド・シンガーの言葉であると Bialo は指摘している (298)。さらに Bialo は、オフィーリアが再登場して歌う3曲目の“*They bore him barefaced on the bier*”の後、舞台上の聴衆に向かって“*You must sing ‘A-down, a-down’; and you ‘Call him a-down-a’*” (172-23) と、リフレインを歌うように呼びかける場面や、退場の挨拶 (“*Good night, ladies. Good night, sweet ladies, good night, good night.*”; 69-70, “*God buy you.*”; 200) にもバラッド売りの手法を見ている。すなわちこの場におけるオフィーリアは、民衆の歌を聴衆に提示するバラッド・シンガーとしての劇的機能を担う。彼女は狂的状态の歌唱によって階級を侵犯し、王族や宮廷人が⁸⁾ “*distracted multitude*” (4. 3. 4), “*The rabble*” (4. 5. 99), “*you false Danish dogs*” (4. 5. 107) と蔑む民衆の一員であるバラッド・シンガーと化す。

次にバラッドの内容について考察する。上記の“*How should I your true love know*”は、Sengによるとウォルシンガム (“*Walsingham*”)・ジャンルに属す。聖地ウォルシンガム (The Shrine of Our Lady of Walsingham) は、1130年における礼拝堂の造設以降、1538年に改革派により解体されるまでイングランドにおける代表的なカトリックの巡礼地であった。アウグスティノ修道会の小修道院 (priory) のもと、ノーフォークの広大な土地を教区とし、財産も豊富であった。しかし改革派により、巡礼の象徴であった聖母マリア像は焼却され、財産は没収、土地は一般人に売却され小修道院は解体された⁹⁾。Sengによると、少なくとも16世紀には“*Walsingham*”と呼ばれるポピュラーな曲が存在したらしい (135) が、巡礼地として賑わっていた頃から流布していたのかどうかは不明である。さらに Seng は、オフィーリアが歌うヴァージョンの材源は残存していないが、類似のヴァージョンは数種残存すると指摘する (137-41)。物語のパターンとしては、聖地ウォルシンガムへの巡礼から戻ってきた者に対し、恋人を見

かけなかったか、と問いかける。巡礼者は、逆にその恋人はどんな姿かと問うダイアログ形式になっている。この導入部がウォルシンガム・ソングの一般的な印となっている (Seng 140)。一説によると Sir Walter Raleigh 作とも目されるヴァージョンは、このジャンルの代表作である。

AS : yee came ffrom the holy Land
of walsingham
mett you not wth my true loue
by the way as you Came
how shold I know yor true loue
that haue mett many a one
as I came ffrom the holy Land
that haue come that haue gone (Seng 137)

上記のヴァージョンは、歌詞の内容としては恋人に会ったかどうかを巡礼に尋ねる男性の恋愛感情に比重が置かれており、かつて恋仲であったが自分を捨てて巡礼に旅立った恋人の美しさや、老齢により背かれた事情等が語られる。

Shee is neither white nor browne
but as the heauenes ffaire
there is none hathe their fforme diuine
on the earth or the ayre
such a one did I meete good Sir :
with an angellike fface
who like a nimph like a queen did appeare
in her gate in her grace

Shee hath left me here alone
.....
I haue loued her all my youth
but now am old as you see
loue liketh not the ffalling ffruit
nor the whithered tree (Seng 137-38)

一方オフィーリアのヴァージョンにおいてはジェンダーの変更が見られ、巡礼に旅立った恋人が男性になっている。そして彼の死が即座に告知された後、簡素で寂しい葬られ方が語られる。これま

でオフィーリアによるウォルシンガム・バラッドについては、父の死と埋葬のみならず、恋人の死を歌っていることからハムレットとの愛の終焉をも想起させると指摘されてきた⁹⁾。しかし上記のバラッドと比較すると、焦点は恋愛感情よりも巡礼者の孤独な埋葬にあるのは明確であり、死者への哀悼と喪失感に満ちている。さらに重要なのは、オフィーリアによるバラッド歌唱が『ハムレット』上演当時にはすでに破壊されていたカトリックの聖地ウォルシンガムに対する喪失感をも想起させた可能性があることだ。『ハムレット』の創作年は不確定であるが 1600 年頃とされている (Hibbard 5)。この時期はウォルシンガムが破壊されて既に 60 年以上が経過していたが、それでも尚、聖地ウォルシンガムを懐古し悲嘆を表明した次のような作者不詳の詩が書かれたとされている (Norbrook and Woudhuysen 820)。

[A Lament for our Lady's Shrine at Walsingham]
In the wrackes of walsingam
Whom should I chuse,
But the Queene of walsingam,
to be guide to my muse
.....
Weepe weepe o walsingam
Whose dayes are nightes
Blessings turned to blasphemies... (Norbrook
and Woudhuysen 531-32)

Smith は、シェイクスピアによるバラッド使用について、特に「過去性」(“pastness”)と「情念」(“passion”)を引き出す性質があるとしている (“Residuals” 196)。彼は 17 世紀の哲学者 Thomas Wright の *The Passions of the Mind in General* を引用し “passion” とバラッド歌唱の関連性について説明している。そして口承伝統として、あるいは路上や居酒屋等において歌唱、踊り、楽器演奏も含めたパフォーマンスとして提示されるバラッドは、歌う者と聴く者双方の身体に記憶され、特に情念を司る心臓に残余するとしている (“Residuals” 198)¹⁰⁾。さらに、過去に連なるバラッドが舞台上で披露されると情念が生起され、

舞台と観客の垣根を越えて役者と観客を統一し、共通の文化感覚を築くのを助ける、と指摘している（“Residuals” 200）。例えば前述した“pray you mark”というオフィーリアの指示は、劇世界においてはガートルードに向けられたものであるが、バラッド・シンガーの指示としては劇場内の観客にも向けられている。そして観客も、劇世界のガートルードとさらにはそれを演じる役者と同様に、オフィーリアのパフォーマンスが喚起する情念を重層的に共有する。彼女が、劇場の観客及び舞台上の聴衆に向かって自身への注目を促しつつウォルシンガム・バラッドを歌うとき、1600年頃にはすでにノスタルジーの対象であった失われた聖地ウォルシンガムと、歌の中の葬り去られてしまった死者という過去性から、聴衆のみならず歌手であるオフィーリア自身にも情念が生起し、劇場を包み込む。Smithは、情念はシェイクスピアのキャラクターたちが歌う合図となると述べ、特にこの場のオフィーリアを、歌に存在する者（“a protagonist who exists as much—or more—in song as in speech”）とみなしている（“Residuals” 199）。このような、バラッド歌唱による重層的な共有感覚の構築が、さらに大きな劇的効果を生み出すのは、オフィーリアの再登場後と考えられる。

オフィーリアが歌唱する2曲目は、聖ヴァレンティンの日に愛を交し合う民衆文化にちなんだ歌である（Seng 145）。この歌の始まりは、一人称“I”が二人称“you”に語りかける形式であるが、途中で三人称になり、歌い手は語り手となり物語は客体化される。

OPHELIA

(*She sings*)

‘Tomorrow is Saint Valentine’s day,
All in the morning betime,
And I a maid at your window,
To be your Valentine.’

Then up he rose, and donned his clothes,
And dupp’d the chamber door;
Let in the maid, that out a maid
Never departed more.

CLAUDIUS. Pretty Ophelia—

OPHELIA. Indeed, la, without an oath, I’ll make
an end on’t

(*She sings*)

By Gis, and by Saint Charity,

Alack and fie for shame!

Young men will do’t, if they come to’t,

By Cock, they are to blame.

Quoth she ‘Before you tumbled me

You promised me to wed.’

‘So would I ha’ done, by yonder sun,

An thou hadst not come to my bed.’ (45–64)

Bialoが指摘するように、このバラッドには、庶民階級女性の性的欲望の表出とその結果が描かれており、オフィーリアより低い社会的地位にいる女性たちの複数の声が内面化されている（300–01）。しかもこのバラッドは、女性のセクシュアリティのみならず、庶民階級の男性の性的欲望と性愛対象としての女性との関係性も描写している。すなわち聖ヴァレンティンの日に起こる男性と女性の恋愛模様を双方の視点から提示しているのだ。バラッド・シンガーとしてのオフィーリアは、女性だけでなく、ジェンダーを越えて一般庶民の声を内面化させる機能を有している。Smithが「バラッドが歌手にも聞き手にも提示しているのは、複数の主体になる可能性である」（*The Acoustic World* 201）と指摘しているように、バラッド歌唱は複数の声を内在化させ¹¹⁾、劇場内に解き放つことが可能なのだ。

オフィーリアはこの歌を歌唱した後、“I cannot choose but weep to think they should lay him i’t’h’ cold ground. My brother shall know of it.”（66–68）と述べ、舞台上の聴衆に別れを告げ、ひとまず退場する。このインターミッションに、オフィーリアが予知したようにレアティーズが民衆と共に宮廷へと進攻する。

3. 民衆の暴動と挽歌

王の退位を要求し「我らに選ばせよ、レア

ティーズを王に！」(103)と叫びながらエルシノアに進攻する民衆と、フランスから密かに帰国し暴動を先導するレアティーズは同志のはずである。しかしレアティーズは民衆が王に直接抗議するのを制止する。

Enter Laertes with his followers

LAERTES. Where is this king?—Sirs, stand you all without.

ALL HIS FOLLOWERS. No, let's come in.

LAERTES. I pray you give me leave.

ALL HIS FOLLOWERS. We will, we will.

LAERTES. I thank you. Keep the door. *Exeunt Followers* (108. 1–112. 1)

この場面の“*Enter Laertes with his followers*”というト書きについて、Ichikawa は Q2 の“*Enter Laertes with others.*” (L1r) を引用し、“*Enter*”とト書きに表記されている、会話の内容から判断して舞台上に登場するのはレアティーズだけであると指摘している。民衆は、レアティーズが登場した扉の開いた隙間から何人かが姿を見せ、少人数で群衆を表現すると述べている (96)¹²⁾。つまり民衆の位置は舞台奥の扉とメイン・ステージの狭間¹³⁾であり、レアティーズと共に舞台に立つことはなく、無名の群衆として観客に姿を見せるとどまる。同志といえども民衆とレアティーズは明確に区分されているのだ。

民衆に「戸口を守れ」と指示したレアティーズは、激情に駆られながら王に父の死の責任を追及する。王が釈明をしているところにオフィーリアが再登場する。以下は F1 からの引用である。

KING. Why now you speake

Like a good Childe, and a true Gentleman.

That I am guiltlesse of your Fathers death,

And am most sensible in greefe for it,

It shall as leuell to your Iudgement pierce

As day do's to your eye.

A noise within. Let her come in.

Enter Ophelia

LAER[TES]. How now? what noise is that?

(TLN 2898–06)

オフィーリア再登場直前のト書きである“*A noise within. Let her come in.*”についてはこれまで議論がなされてきた。上記 F1 の表記に拠ると、単なるト書きとも考えられるからだ。その場合“*Let her come in*”は「オフィーリア役の役者を登場させよ」という指示とも解釈できる。当時の本ではト書きが台詞の中にまぎれこんで印刷されてしまうことがあったからだ (高橋, 河合 407)。一方 Q2 においては「何だ、あの騒ぎは？」という直前のレアティーズの台詞となっている。以下は Q2 からの引用である。

KING. ... As day dooes to your eye. *A noyse within.*

Enter Ophelia

LAER[TES]. Let her come in.

How now, what noyse is that? (L1v)

しかし Jenkins は、Q2 は誰の台詞かを明示する“*Laer[tes]*”の記載箇所が誤っており、“*Let her come in.*”は王の台詞であると解釈している (“*King. ... As day does to your eye. A noise within. [Ophelia is heard singing.] / Let her come in.*”; 152)。F1 と Q2 の記載及びその解釈には隔たりがあるが、この場面の“*Let her come in*”は舞台裏の声として解釈するのが一般的とされており (高橋, 河合 311)、Hibbard は舞台裏の「複数の声」が発する台詞とみなしている¹⁴⁾。

CLAUDIUS. That I am guiltless of your father's death,

And am most sensibly in grief for it,

It shall as level to your judgement pierce

As day does to your eye.

A noise within

VOICES. (*within*) Let her come in.

Enter Ophelia, with flowers in her hand, singing

LAERTES. How now? What noise is that? (151–55)

さらに Hibbard は、この舞台裏の “Voices” の使われ方が、ヘンリー 6 世時代の政権抗争を描いた作者不詳の *The First Part of the Contention* (1594) において、Duke of Suffolke の排斥を叫びながら、the Earl of Salisbury を代弁者としてヘンリー 6 世の宮廷に乗り込んでくる “The Commons” の舞台裏の声と共通していると述べている (305)。 *The First Part of the Contention* のト書きは以下の通りである。

Exet Warwicke and Suffolke, and then all the Commons within, cries, downe with Suffolke, downe with Suffolke. (38)¹⁵⁾

この後、大喚する民衆の中から the Earl of Salisbury が登場するというト書きが続く (“The Commons againe cries, downe with Suffolke, downe with Suffolke. And then enter from them, the Earle of Sal[s]bury” ; 39)、民衆の抗議の代弁者として Suffolke への処分を王に願い出る。

SAL[S]BURY. My Lord, Commons sends you word by me,
That unlesse false Suffolke here be done to death,
Or banished faire Englands Territories,
That they will erre from your highnesse person,
They say by him the good Duke Humphrey died,
They say by him they feare the ruine of the realme. (39)

すなわち Hibbard によれば、オフィーリアの再登場を促す “Voices” とは、「レアティーズを王にせよ」と叫び王位転覆を目的としてエルシノアに乗り込むが、先導者であるレアティーズに抑制され舞台上には立てないでいる群衆が発する「声」である。民衆による “let’s come in” (110) の主張との相対性からいっても、“Let her come in” を舞台裏の民衆の声と解釈するのは妥当と判断できる。しかもこの場におけるオフィーリア登場を促す最初の “Let her come in” は王妃が発したとすると、

群衆による「彼女を中に入れてやれ」という声は王族による指示に匹敵する重みを持つことになる。

さらには *The First Part of the Contention* においては、民意を代弁する Salisbury 伯爵が舞台裏の群衆の中から舞台へ登場することを考えると、同様に民衆の中から再登場し、民衆に親しまれているバラッドを歌唱するオフィーリアは、舞台に登場した上での発言が許されない舞台裏の民衆を代表しているといえよう。オフィーリアの歌唱には民衆による王室への抗議が託されていると考えられる。

しかしながらオフィーリアは狂女である。民衆の代表として再登場しても、*The First Part of the Contention* の前述の場面において Salisbury 伯爵が王に対して行ったような言語による明確な抗議や批判は彼女には実行できない。“pictures or mere beasts” (4. 5. 82) と化したオフィーリアは、父を亡くし、ハムレットも失い、この先結婚することもできない周縁化された存在である。そしてそれは舞台裏という場しか与えられていない民衆もまた同様である。

劇が進行中の劇場において、舞台裏 (Within) とは一体どこに所属すると考えられるだろうか。“Within” とは、一般的には観客席からは見えないバック・ステージを指す。Dessen and Thomson は、初期近代ロンドンの公衆劇場においては「楽屋棟内 (“within the tiring house”) の音や人物の存在を示す」(253) と定義している。しかし Ichikawa は多くの初期近代の劇作品から例証し “Behind the threshold of a flanking doorway (Invisible / Visible) (156)” を指すとし、開いている扉口の後、すなわち舞台と扉の狭間で楽屋棟寄り部分の観客から見える位置をも含めており、“Within” が示す場所の多様性を指摘している (35-36)。“Within” がどの場所になるのかは、芝居によって変容するものの、役者がキャラクターとして立つメイン・ステージとは明らかに区切られている。また役者がキャラクターを完全に脱ぎ捨て一個人に戻る場としての楽屋でもなく、劇場の観客席でもない。それらすべての狭間 (threshold) に位置し、しかもどこにも明確には属していない。そしてこの狭間としての “Within” にい

る民衆は、名前をあたえられることはない。抗議の「声」を持ちながらも舞台上から閉め出され、個として発言することが許されていない。“voices”や“a voice”ではあっても、例えば王子ハムレットの結婚について同意が求められるような“the main voice of Denmark” (1. 3. 28) にはなりえない。武装蜂起してもそれはレアティーズの謀反と解釈され、巨大であるかのように見えるだけで、王位を実際に揺るがす力にはならない (“Laertes / …thy rebellion looks so giant-like”; 4. 5. 118-19)。王族や宮廷人からみれば、有象無象の群集にすぎないのだ。故に『ハムレット』という物語世界からは即刻消去され、以後登場することはない。舞台裏の民衆は、劇場において、さらに物語世界においても、不安定な場所に位置づけられ、周縁化された存在なのである。この場において既に王族や貴族と正常なコミュニケーションを成立させることができず、バラッド・シンガーとしての役割を果たすオフィーリアは、周縁化された民衆と同化している。そしてオフィーリアは、Salbury のように知性に司られた言語を操るのではなく、情念を生起させることで宮廷への抗議となす。

再登場したオフィーリアが歌うのは、たった1行しかない“Bonny Robin”の恋の歌を除けば、2曲の挽歌 (“two funeral dirges”; Seng 153) である。再登場1曲めの挽歌は、担架に乗せられて、素顔のままで埋葬された者を歌う (“They bore him barefaced on the bier, / Hey non nony, nony, hey nony, / And on his grave rained many a tear—”; 166-68)。当時裕福な者の葬儀には、担架ではなく棺が使用されていた (Lees-Jeffries, 94)。オフィーリアの亡骸も、葬儀のときには棺に納められる (“all following Ophelia’s coffin”; 5. 1. 207. 3)。担架に乗せられ簡略に埋葬された者への挽歌は、ポローニアスを想起させる。レアティーズや民衆の暴動もポローニアスの死に対する王室による処理が契機となっていた。そしてオフィーリアは、4幕5場のパフォーマンスの締めくくりとして、どれだけ再来を願っても、死者は二度とは戻ってこないという諦観を歌う。

OPHELIA. (*sings*)

And will he not come again?

And will he not come again?

No, no, he is dead,

Go to thy death-bed,

He never will come again.

His beard as white as snow,

All flaxen was his poll.

He is gone, he is gone,

And we cast away moan.

God ha’mercy on his soul. (190-99)

舞台上で抗議することが許されない民衆の声は、2曲の挽歌が披露されることで喚起する情念に融合される。しかしそれは、単なる悲嘆の共有ではなく、強い影響力として提示される。彼女の歌は、理性をもった説得の言葉よりも強く人の心に作用する。Dunn は、「オフィーリアの歌唱が他のキャラクターたちに危険視されるのは、人々に制御不能の意味を示唆するだけでなく、御しがたい感情をも誘発するからである」(63) と述べている。彼女のパフォーマンスは、たとえばレアティーズの心に刻印され、彼女を狂気に陥れた者への復讐の念を喚起させる役割を果たす (“By heaven, thy madness shall be paid by weight / Till our scale turns the beam.”; 158-89)。その結果レアティーズは “Hadst thou thy wits, and didst persuade revenge, / It could not move thus.” (170-71) と、オフィーリアのバラッド歌唱の威力を認め、仇であるハムレットへの報復をクロードディアスと共謀することになる。

狂気のオフィーリア、すなわちバラッド・シンガーの歌は、失われたものへの哀切、死、そして不完全な儀式を描写することで、聴衆の心に残余し、刻印され、記憶される。それは理性が紡ぐ声高な言葉よりも、秘密隠蔽や不適切な葬儀を行った王室への強い抗議として劇場に響く。

結

以上オフィーリアのバラッド歌唱を劇中唯一発露する民衆の暴動の前後に行われるパフォーマンス

スという観点から、『ハムレット』という芝居の構造内で果たす劇的機能を論じた。その広範な役割と影響力は、『ハムレット』の劇世界にとどまらない。Lindley は、オフィーリア以降、歌唱による狂女の表象は、例えばシェイクスピアと、彼の後を継いで国王一座の座付き作家となった John Fletcher (1579-1625) の共作である *The Two Noble Kinsmen* (1613-14)¹⁶⁾ における Jailer's Daughter (牢番の娘) に見られるように、演劇の約束事として成立してゆくこと、さらには、17 世紀後半の “female mad songs” というサブ・ジャンルの礎になることを指摘している (155)。そのオフィーリアが歌うのは複数の主体を融合することが可能なバラッドである。体制打倒を叫ぶ民衆蜂起と直結して披露される狂女によるバラッド歌唱は、階級を侵犯し舞台裏という最も不安定な場所に位置する民衆の声を融合する機能を有する。王室への抗議を内在させ歌唱する狂女の劇化は、英国演劇史において、オフィーリアが先駆けであったといえるだろう。

注

- 1) 幕、場、台詞、ト書きの引用は表記の無い場合 Hibbard に拠る。本論は第 1 二つ折り本 (First Folio: 1623, 以下 F1 と略記) を基にした Hibbard の編集方針に基づく。F1 からの引用は through-line numbers (TLN) を表記する。
- 2) たとえば Showalter, Neely 参照。
- 3) Q2 では、無名の宮廷人 (“Gentleman”) の台詞。
- 4) Jenkins や Thompson and Taylor は、この場における屍に対する非礼は、材源の一つとされる Saxo Grammaticus の *Historiae Danicae* に由来すると指摘している (Jenkins 332, Thompson and Taylor 354)。ハムレットに相当する Amleth は、盗み聞きする者の死体を切り刻み、豚の餌にする (Bullough, 7, 65)。
- 5) この台詞に関して、Edwards は F1 に (205), Thompson and Taylor は Q2 に準じている (374)。
- 6) Q1 は、これまで粗悪杜撰な習作と考えられてきた。しかし Irace は、Q1 と F1 の類似性から、劇団員が、地方巡業先で F1 の源になった上演台本を記憶を頼りに復元および再構成した台本が Q1 であると推測している (1-7)。詳細は井出参照。Q1 は、Q2 や F1 と比較して短く、上演に適していることから現在でも再演されている。日本では、例えば 1983 年に演劇集団円が安西徹雄演出で上演した。
- 7) 初期近代におけるブロードサイド・バラッドと民衆文化については、Fumerton, Marsh, Gillespie

参照。

- 8) 巡礼地ウォルシングムの歴史について詳細は Dickinson 参照。オフィーリアのウォルシングム・バラッドと、カトリックの崇拜対象としてのマリア像破壊を関連させた解釈については Waller 参照。
- 9) Jenkins 529-32 参照。
- 10) 遠藤は、情念は「身体作用であると同時に心に生起する記号」であり、「ある変容可能性をもった記号 (キャラクター) として、身体作用が心のなかに刻印されている」(31) と述べている。
- 11) バラッド歌唱における複数の声の内在化について詳細は Smith, *The Acoustic World* 196-205 参照。
- 12) Q1 のト書きは “A noyse within. enter Laertes” (H1r) であり、続くレアティーズの台詞は “Stay there vntill I come” (H1r) である。これに拠るとレアティーズを支持する者たちは舞台裏の “noise” のみの出演となる (Ichikawa 96)。また F1 のト書きも “Noise within. Enter Laertes.” (2851) なので、台詞はあるものの、民衆は舞台裏に置かれたままレアティーズと会話することになる。Edwards は、F1 においては一貫してエキストラの削減がなされていると指摘している (210)。
- 13) 当時の公衆劇場の構造について詳細は Gurr, Ichikawa 参照。
- 14) Hibbard と同様の記載をしているのは、Norton 版、Penguin 版、および大場。Edwards は “A noise within: ‘Let her come in’” (152.1) とし、舞台裏の物音に混じって発せられる台詞と解釈している。Edwards 同様に記載しているのは Riverside 版、Pelican 版、Signet 版等。詳細は Schlueter and Lusardi 参照。
- 15) *The First Part of the Contention* からの引用はページ数を記す。
- 16) *The Two Noble Kinsmen* の推定創作年は Potter に拠る。(6)

Works Cited

- Anonymous. *The First Part of the Contention* (1594). The Malone Society, 1985. Print.
- Bevington, David. *Action is Eloquence*. Massachusetts: Harvard UP, 1984. Print.
- Bialo, Caralyn. “Popular Performance, the Broadside Ballad, and Ophelia’s Madness”. *Studies in English Literature 1500-1900*. 53, 2. Spring, (2013): 293-309. Project Muse. Web. 4. Dec. 2013.
- Bullough, Geoffrey. *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*. Vol. 7. London: Routledge, 1973. Print.
- Dessen, Alan C., and Leslie Thomson. *A Dictionary of Stage Directions in English Drama, 1580-1642*. Cambridge: Cambridge UP, 1999. Print.
- Dickinson, J. C. *The Shrine of Our Lady of Walsingham*. New York: Cambridge UP, 1956. Print.
- Dunn, Leslie C. “Ophelia’s songs in Hamlet: music,

- madness, and the feminine". *Embodied Voice*. Cambridge : Cambridge UP, 1994. Print.
- Fumerton, Patricia, et al., eds. *Ballads and Broad-sides in Britain, 1500-1800*. Surrey : Ashgate, 2010. Print.
- Gillespie, Stuart. "Shakespeare and Popular Song". *Shakespeare and Elizabethan Popular Culture*. Ed. Stuart Gillespie and Neil Rhodes. Padstow : Cengage, 2006. Print.
- Gurr, Andrew. *The Shakespearean Stage 1574-1642*. 4th ed. Cambridge : Cambridge UP, 2009. Print.
- Ichikawa, Mariko. *The Shakespearean Stage Space*. New York : Cambridge UP, 2013. Kindle file.
- Lees-Jefferies, Hester. *Shakespeare and Memory*. Oxford : Oxford UP, 2013. Print.
- Lindley, David. *Shakespeare and Music*. London : Thomson Learning, 2006. Print.
- Marsh, Christopher. *Music and Society in Early Modern England*. Cambridge : Cambridge UP, 2010. Print.
- Neely, Carol Thomas. "'Documents in Madness': Reading Madness and Gender in Shakespeare's Tragedies and Early Modern Culture" *Shakespeare Quarterly*. 42, 3. Autumn (1991) : 315-38. Print.
- Norbrook, David and H. R. Woudhuysen eds. *The Penguin Book of Renaissance Verse*. London : Penguin Books, 1992. Print.
- Seng, Peter J. *The Vocal Song in the Plays of Shakespeare*. Cambridge : Harvard UP, 1967. Print.
- Shakespeare, William. *The First Quarto of Hamlet*. Ed. Kathleen O Irace. The New Cambridge Shakespeare. Cambridge : Cambridge UP, 1998. Print.
- . *Hamlet*. Ed. G. R. Hibbard. The Oxford Shakespeare. New York : Oxford UP, 1994. Print.
- . *Hamlet*. Ed. Harold Jenkins. The Arden Shakespeare. 2nd ed. London : Routledge, 1990. Print.
- . *Hamlet*. Ed. Ann Thompson and Neil Taylor. The Arden Shakespeare. 3rd ed. London : Thomson Learning, 2006. Print.
- . *Hamlet. The First Folio of Shakespeare*. Ed. Charlton Hinman. The Norton Facsimile. New York : Norton, 1968. *U of Virginia Library Electronic Text Center*. Web. 15 March 2014.
- . *Hamlet, Prince of Denmark*. Ed. Philip Edwards. The New Cambridge Shakespeare. New York : Cambridge UP, 2003. Print.
- . *The Tragicall Historie of Hamlet Prince of Denmarke*. First Quarto. 1603. Early English Books Online. 21 February 2014.
- . *The Two Noble Kinsmen*. Ed. Lois Potter. The Arden Shakespeare. 3rd edition. London : Thomas Nelson and Sons, 1997. Print.
- . 『ハムレット』高橋康成, 河合祥一郎編注. 大修館シェイクスピア. 東京 : 大修館書店, 2001.
- . 『ハムレット』編注訳 大場健治. シェイクスピア選集 8 東京 : 研究社, 2004.
- Schlueter, June and James P. Lusardi. "Offstage Noise and Onstage Action : Entrances in the Ophelia Sequence of *Hamlet*". Ed. Hardin L. Aasand. *Stage Directions in Hamlet*. New Jersey : Fairleigh Dickinson UP, 2003. Print.
- Showalter, Elaine. "Representing Ophelia : women, madness, and the responsibilities of feminist criticism". *Shakespeare and the Questions of Theory*. London : Methuen, 1985. 77-94. Print.
- Smith, Bruce. *The Acoustic World of Early Modern England*. Chicago : U of Chicago P, 1999. Print.
- . "Shakespeare's Residuals : The Circulation of Ballads in Cultural Memory." *Shakespeare and Elizabethan Popular Culture*. Ed. Stuart Gillespie and Neil Rhodes. Padstow : Cengage, 2006. Print.
- Sternfeld, F. W. *Music in Shakespearean Tragedy*. London : Routledge and Kegan Paul. 1963. Print.
- Waller, Gary. *The Virgin Mary in Late Medieval and Early Modern English Literature and Popular Culture*. New York : Cambridge UP, 2011. Print.
- 井出新「旅芸人一座の『ハムレット』」『ハムレット』青山誠子編, 東京 : ミネルヴァ書房, 2006.
- 遠藤知巳「情念と身体 : 17 世紀西欧の記号空間」『関西学院大学社会学部紀要』84 号 (2000) : 27-37.
- レガット, アレキサンダー 「英国近代初期の狂気と『ハムレット』『リア王』における狂気」本橋哲也訳 『シェイクスピア批評の現在』青山誠子, 川地美子編, 東京 : 研究社, 1993

“Let her come in”
—— Ophelia’s Ballad Performances and Political Crisis in *Hamlet* ——

Yuko KITANO

Graduate School of Human and Environmental Studies,
Kyoto University, Kyoto 606-8501 Japan

Abstract Readings of Ophelia have often focused on gender, sexuality or the representation of madness gendered as feminine. However, as Bialo notes, such readings tend to ignore class ; in addition, critics often fail to convincingly situate Ophelia’s mad scene in the structure of *Hamlet*, where the instability of the Danish throne is repeatedly depicted. The aim of this paper is, therefore, to clarify the dramatic function of Ophelia’s ballad performances in Act 4, scene 5, on the basis of an argument by Bruce Smith, who discusses the function of ballad performances in Shakespeare’s plays as a whole. This paper will show that Ophelia’s ballad singings are performed in the midst of a political crisis in which the populace has demanded that the king be replaced by Laertes because of the royal family’s attempt to cover-up the murder of Laertes’ father. By examining this scene, this paper will show that mad Ophelia’s ballad performances contain protests of the populace, which were not allowed to be expressed directly on stage in Early Modern England.