

『ハムレット』と中世都市伝説

— 煉獄は存在するのか否か、それが問題である —

木 原 誠

*Hamlet and the Urban Legend: To be for Purgatory or not to be,
- that is the question*

Makoto KIHARA

要 旨

津の都市ロンドン、そのもっともアジールな場、公衆劇場から一つの名セリフが生まれた—「存在するか否か、それが問題である。」このセリフが存在の深い問いとなるのは、存在するものの正体が隠蔽されているからである。だが中世の都市伝説を知る当時の観客にとってみれば、存在 X の正体およびそれが何を意味していたかは明白（公然の秘密）であっただろう。すなわち存在 X とは煉獄であり、その存在を信じることは当時弾圧の対象にあった隠れカトリックであることを意味していた。シェイクスピアはハムレットを新教の牙城＝ウィッテンベルグ大学の学生に設定する一方、煉獄の表象、「守護聖人パトリックに誓い」を立てさせ、両義性という名の細い綱を編み、煉獄という名の踏み絵の上を渡る大道芸人となってみせる。本論は以上の仮説を検証したものである。

信仰者の生活は、一切が死とともにやむわけではないと考えた途端に一変するのである。

— ジャック・ル・ゴフ『煉獄の誕生』

序

様々な都市伝説が飛び交う〈津の都市〉ロンドン、そこに一つの名セリフが産声をあげた—“To be, or not to be, -that is the question”。『ハムレット』全体の基底をなすこの問いは、いまだ解けない謎を秘めているがゆえに観客を魅了してやまない。

ただし、今日ではこのセリフは、「生きるか死ぬか（生か死か）、それが問題である」、すなわち〈生の存在（の在り方）への問い〉であるという前提のもとで、様々な解釈が試みられているようだ。だが、先入観をもたずに素朴にこの独白を解釈すれば、「(Xが) 存在するのかしないのか、それが問題である」となり、存在 X の正体は必ずしも生者ハムレット（私＝生者である人間）に限定されているわけではないことが分かる。このセリフを含む35行に及ぶ独白の内容、そのほとんどが死後の世界を問題にしているこ

とを思えば、さらにそういうことになるだろう。そこで、本論では存在の主語をハムレットであるという前提を一旦保留し、400年前の観客の視点に立ち戻って再考を試みる。我が国で初めて『ハムレット』が上演されたとき、チョンマゲ姿のハムレットが、「アリマスアリマセン、アレハナンデスカ？」と語ったそうだが、¹このような素朴な視点こそが、「王様の裸」に気づいた少年のように、「真意を見抜く智天使ケルビム」（『ハムレット』）の無垢な眼をもつかもしいのである。

まずは零度の地点に立ち戻って、存在 X の正体は何かと愚直に問うてみたい。すると、このセリフは存在するか否か、つまり何かの存在を信じるかどうかかが問題にされており、したがって X の正体は、実は不可視の存在ではないのか、という疑問が生じてくるだろう（現に存在しているものにあえてその存在を問う必要はあるまい）。それでは一体存在 X の正体は何か。ここにいたって、不可視化の存在を予め排除しようとする私たちの思考は判断停止に追い込まれてしまう。だが、現代とは異なるパラダイム（死生観）をもつ当時の観客にとってはそうではあるまい。むしろ、彼らにとっては存在 X の正体、およびそれが何を意味していたかは明白（公然の秘密）であったように思う。存在 X の名前、それは公で語ることが許されず、密かに口承により巷で噂のある観念、「煉獄」だとみるのである。

当時、煉獄の観念は旧教を厳しく弾圧する新教と旧教とを区分する文字通り「タブー（原義は「印づけること」）」として機能していた。ロンドン橋にはエリザベス一世の命により、日々、反逆罪で処刑された者たちの生首が吊るされ、観客はそれを横目に橋を渡ってグローブ座を訪れる、そんな時代であった。²彼らにとって、カトリックかプロテスタントかという問いは、そのまま生死を分けるほどの問題であったに違いない。踏み絵としての煉獄存在への問い―「煉獄は存在するのか否か、それが問題である。」

この解釈は、隠れカトリックであった可能性が強い父の遺言、その取り扱いを巡って苦悶する作家（公式には彼はプロテスタントを表明）の心情を考慮すれば、さらに妥当性が高まってくる。上演当時のシェイクスピアは自らの死生観を改めて問わざるをえない不幸に見舞われていたからである。彼は1596年の息子ハムレットの死去に続き、『ハムレット』の初演と時を同じくする1601年、父ジョンを亡くしている。生前、父ジョンは父ハムレットのように煉獄に恐怖し、(カルロ・ポロメオの「霊的遺言書」に倣い) 遺言状のなかで、「煉獄の苦しみを軽減するために、贖罪の儀式（死者への祈り）を行ってほしい」³と遺族に密かに請願していたと推定される（ジョンは生前、煉獄の儀礼に関わる『霊的遺言書』を隠し持っていたことも指摘されている）。⁴シェイクスピアの故郷、ストラットフォード・アポン・エーボンがかつてフラタニティ（死者へのとりなしの儀式を行うことが許された市民宗教ギルド）に属する地域であったことを思えば、ますますこの問いは作家自身の心情を反映するものともなるだろう―<遺言を守り（カトリック流の）煉獄の儀式を行うか否か、それが問題である。>

もちろん、この苦しいあれかこれかの選択は、同時代の観客の心情を代弁しているがゆえに、独白は劇的効果を獲得することになる。わずか百年足らずのうちに、カトリックとプロテスタントがオセロゲームの白黒の駒のように入れ替わる王朝の推移のなかで翻弄された当時の民衆、彼らは自らの死生観をその都度、政治的に変更せざるをえず、煉獄の存在と不在、その両極の間を揺れ動く心情そのものが、当時の民衆の死生観＝パラダイムを表象するものとなったと推測されるからである。公式にはプロテスタント信者である一つの家族のなかにおいてでさえ、祖父母、父母、子供は各々異なる心情、死生観をもっていたこともありえるだろう（果たして、息子ハムレット、シェイクスピア、父ジョンは一つの死生観を共有していたらうか。）―「時の関節が脱臼してしまった。何たることだ。これを直すために私が生まれてきたとは。」（『ハムレット』）

さらにこの問いは、幽霊存在への問いと同じ意味をもっている点にも注目したい。当時のヨーロッパにおいては、幽霊の唯一の棲家は煉獄であるとされ、ゆえに煉獄を認めないプロテスタントは幽霊の存在自

体を否認しているからである（プロテスタントにとって、王の暗殺を告げる幽霊は悪魔が見せる幻覚以外のなにものでもなかった）。プロテスタントの牙城、ウィッテンブルグ大学の留学生ハムレットが父の幽霊に慄き決断を遅延するのも無理はない—「父の幽霊は存在するのか否か、それが問題である。」

かくして、独白の問いは存在 X の名前をたくみに隠蔽することで、現世とあの世の間に三重の意味を発生させ、あれかこれかの張り詰めた緊張感のなかで響きわたるひとつの声、劇的な沈黙の声となる—「煉獄/幽霊/隠れカトリックは存在するのか否か、それが問題である。」以上が本論の命題である。

以下、この命題を、上演当時の政治的状況、および心性のパラダイムともいうべき当時の死生観を考慮しながらテキストにそって検証を試みる。検証にあたっては、テキストの背後に透けて見える煉獄を巡る中世の都市伝説に注目する。検閲が厳しい当時の政治状況において、作家と民衆が抱く秘められた心情や死生観が公式文書に残ることは稀であり、口承（都市伝説）によって共有され、『ハムレット』の作家はこれを巧みに用いて作品を紡ぎ上げていったと考えられるからである。

中世の煉獄伝説が『ハムレット』に与えた影響については、ジャック・ル・ゴフが『煉獄の誕生』のなかですでに指摘しており、ステイーブン・グリーンブラットが『煉獄のなかのハムレット』においてさらに踏み込んで論じている。本論は、これらの先行研究を踏まえたうえで、さらなるテキストの闇の奥、煉獄のなかに分け入ってみたい。結果、「日没（オクシデント）」のしるし（タブー）を帯びたある地点が重要な意味をもつことに気づくことになるだろう。その地点とは、ヨーロッパの周縁、極西のアイルランド、その北西の地、ドニゴールの湖、ダーグ湖の小島に浮かぶ異界に通じる穴、「聖パトリックの煉獄の穴」のことである。かくして、『神曲』（ダンテ）から『ガルガンチュア物語』（ラプレー）の作家に続き、『ハムレット』の作家までもがこの穴から湧き出す煉獄のイメージを自らの想像力の溶鉱炉のなかに巧みに溶かし込んで作品を創作していたことが判明するだろう—<『ハムレット』、お前もか。>時折しも、イギリスがアイルランド9年戦争に敗北し、このカトリックの小国に世の関心がいやがうえにも高まっていた時期であった。

1

本論が提示する命題、そこに立ちはだかる巨大な壁は、おもに近代（ロマン派）以降、ほとんど暗黙の了解事項として受け入れられてきた例の解釈といってよいだろう—「生きるか死ぬか（生か死か）、それが問題である。」だが、この解釈にはひとつの盲点があることをまずは指摘しておきたい。その盲点とは、あらゆる作品を解釈する際に前提とする私たちが属する時代、その心性のパラダイム＝死生観のことである。

フィリップ・アリエスに倣えば、現代の死生観は「死の禁忌」にその大きな特徴があるという。死を遠ざけタブー視する現代のこの死生観の「心底には」、アリエスによれば、「われわれは自分が死の運命にはない」という思い込み（願望）があるという。⁵死そのものが不在化されているわけだから、死後世界も不在化・無化されることになる。独白に対する現代の一元的解釈を成り立たせる前提にはこれがある。このことは、解釈自体をどんなに細かく分析してみたところでみえてくるものではないが、逆にこの解釈で何が排除されているのかに注目すれば容易に理解できる。ここで排除されているものは、死者の生、すなわち死後の世界だからである（「生か死か、それが問題である」における存在 X、“to be”の主語は生者ハムレットに限定されている。こうして、私たちは己の生が死の運命から逃れることを無意識に期待しているのだろう）。つまり、私たちは死後の世界、あるいは<死者の生>を排除し不在化するという歴史上稀なる死生観によって、独白を理解しようと努めていることになる。この解釈に対し抜本的なアンティ・テーゼが投げられないのも道理である。自己の瞳に自己が映らないように、自己に取り憑き自己の一部と化したパラダイムは心性の瞳に映

りえないからである。

むろん、この現代の死生観が上演当時の死生観となんら変わらないというのであれば問題はない。だが、当時の心性が現代とはまったく異なる死後世界の信仰をもっていたとしたらどうだろう。私たちは現代というとんだ時代の色眼鏡を通して『ハムレット』を観ていることにならないだろうか。「信仰者の生活が、一切が死とともにやむわけではないと考えた途端に一変」（ジャック・ル・ゴフ）するように、劇の見方も一変しないだろうか。

このことを考えてみるのに、アリエスが行った心性史の区分はきわめて有益である。彼によれば、キリスト教以前の古代ヨーロッパにおいて、支配的であった死生観は「野生の死」であるという。すなわち人々は死者の生者への復讐＝呪い（死の感染）を恐れ、遺体を市街地に置く死生観である。これに対し、キリスト教を受け入れた中世ヨーロッパを支配したパラダイムは、「飼いならされた死」である。人々は古代とは逆に遺体を市内の中心においた。人々は臨終の時、己の死を静かに受け入れ、天国に行くことが許された聖人たちにあやかっ、彼らが安置された教会の境内に埋葬されることを望んだのである。ただし、12世紀頃から新しい死生観の徴候が現れる。「己の死」である。臨終の床にある人々の前に、あの世の幻が顕現され、そこでは生前の行いによって天国か地獄に行くかが測られ、天使と悪魔の綱引きが幻視されたという。この恐怖の幻に象徴される死生観が「己の死」である（自己の死そのものに対する現代的な恐怖の観念とは異なる点に注意）。この「己の死」のパラダイムに決定的に重要な役割を果たしたもののこそ、ジャック・ル・ゴフが強調しているように12世紀に誕生をみた煉獄の概念である（『ハムレット』を解く鍵が煉獄の誕生をみた12世紀にあることは後述）。ただ近代になると、これに代わる新しい近代の死生観の兆しが現れ始める（その成熟期は19世紀）。「汝の死」と呼ばれる死生観がそれである。この死生観においては、一方で死骸趣味にみられる死に対するエロティックな感情を高ぶらせ、他方で親族の死を前にして遺族が哀悼に意を込めて大いに悲しみ、墓碑を死者の記念碑とした。だが、いずれにせよここには他者の死に対する強い感情があり、その特徴は「死の断絶感」であるという。⁶

さて、アリエスのこの区分にしたがえば、『ハムレット』上演当時に支配的であった死生観は「己の死」ということになるだろう。だが、同時にこの時期には「汝の死」の死生観の徴候も現れ始めている。つまりこの時期は、成熟期をむかえた「己の死」に対し「汝の死」が台頭し、二つの死の観念が交差する地点（クリティカル・ポイント）に当たっている。ただし、「己の死」と「汝の死」、そのいずれに傾斜していたにせよ、この時期の死生観が死後世界の存在を前提にしていたことに変わりはない。『ハムレット』の作家がいかなる死生観をもっていたかは別にして、彼は民衆の間で共有された当時の死生観を効果的に利用しながら作品を創作していたことだけは確かであろう。グローブ座の興行は民衆である観客によって成り立っていたからである。

作家が当時の死生観を念頭に『ハムレット』を創作していたこと、このことは冒頭のセリフを含む35行にわたる独白全体を再読するだけでも理解されるはずである。もっとも、冒頭のセリフに続く僅か5行だけは、ハムレットの置かれている現実の状況について語られていることは事実である。これが例の解釈を正当化する最大の根拠となるのだろう。裏を返せば、この解釈は冒頭のセリフが以下5行のみにかかっていると見なしているわけである。だが、後に詳しく分析を試みるが、独白全体は一つの構造体をなしており、したがって冒頭のセリフは独白全体のテーマを集約する問いとみななければならない。いわば冒頭は独白全体の基調となる連歌における発句の意味合いをもっているといつてよい。では何が独白全体で語られているのか。死後世界の存在についてである。

この点に関して、C. S. ルイスの『言葉の研究』は示唆的である。彼は、独白中に表れるハムレットの「良心」“conscience”に注目し、その良心の苦悶は生前の問題ではなく、死後の問題、すなわち「地獄の

恐怖以外のなにものでもない」と断言している。⁷このような彼の判断の前提には、“conscience”のラテン語源、“consciens”の意味が「共に知る」であるという知見があるだろう。フロイト的に解釈すれば、「共に知る（者）」とは「超自我」に相当するかもしれないが、当時の用法にはこの意味は含まれていない以上、このような心理学上の理論を無理に持ち込む必要はない。むしろ、対象となる具体的人物を劇のなかから探しだす方が理にかなっていると思える。では、その人物とは誰か。煉獄（テキストでは「地獄」となっているが、これは後に見る通り検閲を逃れるために用いた表現だろう）の恐怖を身をもって知る者、父の幽霊である。こうして父と息子は死後の世界の知を共有し、独白の主語である「私」は近代的パラダイムが前提とする〈個としての私〉ではなく、〈共有する者としての私〉＝複数形になる。

劇の構成から判断しても、このことは理解のいくところである。ハムレットのかの独白は、父の幽霊と遭遇したあと、すなわち知の共有が行われたあとのセリフである。遭遇の場面で父は身の毛もよだつ煉獄のあり様とクローディアスによる父の暗殺をハムレットに密告し、彼は父の無念を晴らすことを父の幽霊に誓っている。つまり、ここにおいて死者と生者は死後の世界についての知を共有するとともに、いわばその知に基づいた〈共謀者〉になっているのである。プロットにみられる知の共有から共謀者にいたるまでのこの一連の流れは劇構成にとってきわめて重要である。にもかかわらず、例の解釈はこの点をほとんど考慮していないように思われる。父と息子、死者と生者による死後世界の知の共有が無視されているからである。「生か死か」における「死」の真意を自殺と断定する解釈はさらにこの傾向が著しい。ハムレットは父の幽霊と出会うまえに最初の独白において、すでに自殺をほのめかしている。だとすれば、父の幽霊による密告と誓いのあとでの自殺の同語反復は共謀にいたる一連のプロットを無意味なものにし、結果、劇の構成を破綻させてしまう。ここに一体何の劇的效果があるというのだろうか。

これに対し、独白の問いが父の幽霊の存在/不在を巡るものだと捉えるならば、知の共有は大いに意味をもつものとなり、劇的效果も十分認められるだろう。父の幽霊が存在しているかどうか、確信がもてないハムレットの心的状況を当時の観客は共有しているからである。しかもその疑念が、煉獄存在へのそれと並行しているとすれば、その効果は絶大なものとなる（後述）。もちろん、この煉獄存在への疑念の前提には死後世界への観客の強い関心があることはいまでもない（存在への疑念と不在化の混同は許されまい。強い疑念は関心の裏返しである一方、不在化は無関心によって生じるからである）。こうして、生者と死者、作家と観客とは天と地を結ぶ「第三の空間」、煉獄において人知を超えた知を共有することになるだろう—「ハムレット：この天地の間には、人間の学問などおおよもつかなことが、いくらでもあるのだ。」

2

さて、ここで改めて問われているのは、『ハムレット』における劇的效果の意義である。劇的效果などといえば、ポピュラリズムに傾斜する観点であると誤解されることがしばしばで、文学研究において軽視されがちである。だが、劇という文学ジャンルにおいては、これは内容と同等か、ときにそれ以上に重要な意味もっている。この点で喜志哲雄の以下の指摘は注目に値するものである—「『ハムレット』の作者はソポクレスよりもむしろ異化作用を重視するブレヒトに近いのであり、『ハムレット』は、いや『ハムレット』に限らずシェイクスピアの代表的な悲劇は、悲劇というよりむしろ反悲劇なのだ。」⁸シェイクスピア劇にみられる劇的效果を異化作用として捉える喜志の見解はすぐれて独創的であり、強く支持したい。ただ一点、ここで指摘されている『ハムレット』にみられる異化の特質について、本論は見解を異にする。マルキシストであるブレヒトの異化が現実社会に対する認識の刷新にあるのに対し、『ハムレット』にみられる異化は当時の死生観の認識のあり方を改めて問うことに目的があるとみるからである。つまり、ここでの異化の狙いは存在論的な認識のあり方であるとみる。その際、『ハムレット』の作家は現実

の生に対する認識を異化するのに、幽霊というあの世の概念装置を用いるのである。この方法は、ブレヒトというよりは、二人のアイランドの劇作家、W. B. イェイツとサミュエル・ベケットが用いた異化の方法により近いといえそうだ。

ここにおける三人の接近は、『ハムレット』の背後に見え隠れする表象が〈煉獄の地/アイランド〉であることに気づけば、けっして偶然ではないように思われる（後述）。さらにこの観点をとれば、ジェイムズ・ジョイスの『ユリシーズ』（「スキュレとカリュプティス」）中で展開されるステイブン・ディーダラスによる『ハムレット』論、その独特な視点さえも必然性のあるものにみえてくる—「シェイクスピアの心情は王子ハムレットではなく、父王ハムレットの亡霊に投影されていること。」⁹ むろん、三人のアイランド作家は異化するものの対象が各々異なっている。だがそれでもなお、異化の方法を用いる際に、いずれも幽霊という異界の視点を導入している点は注目すべきだろう。三人のすぐれた作家を輩出した極西の地アイランド、そこは「ヨーロッパ」の秘められた名前、「オクシデント＝日没」が封印されている場所であり、そこでは中世より生前の罪を贖うために幽霊が集まる「煉獄の地」であると伝えられていたからである。『ハムレット』の作家は、この伝承をたくみに用いて、作品に異化としての独特の劇的効果をもたらした、このことはのちに語るとおりである。

異化の根本が逆説による認識法にあるとすれば、そのもっとも強度な作用は異界の視点の導入によってもたらされるはずである。この現実世界において異界に優る逆説は存在しないと思われるからである。『ハムレット』の作家はこのことを完全に承知しているがゆえに、劇の冒頭部分で幽霊を登場させ、彼をハムレットに遭遇させ、独白のセリフを語らせ、父の復讐をできる限り遅延させたとみることができる。この意味で、喜志がいうとおり、『ハムレット』は悲劇でも復讐劇でもなく、異化を狙った「反悲劇」であるとみてよかろう。異化はその提唱者シクロフスキーによって次のように定義されているからである。

生の感覚を回復し、事物を意識せんがために、石を石らしくするために、芸術と名づけられたものが存在するのだ。知ることはなしに見ることとして事物に感覚を与えることが芸術の目的であり、日常的に見慣れた事物を奇異なものとして表現する〈非日常化〉の方法が芸術の方法であり、そして知覚過程が芸術そのものの目的であるからには、その過程をできるかぎり長びかせねばならぬ……¹⁰

みられるとおり、ここにはハムレットの行為においてしばしば問題にされる復讐の遅延、その芸術的効果が明示されている。意味内容の視点から作品を捉えようとする際の盲点を突く、認識の方法＝劇的効果としての異化のすぐれた視点がここにある。しかも、ここにはハムレットの現実認識を変えることで遅延させるものとして、なぜ父の幽霊が選択されているのか、その理由までも示唆されている。異界の住人、幽霊の出現ほどに、「日常的に見慣れた事物を奇異なものとして表現する〈非日常化〉の方法」はほかにはないし、その存在を認めることは私たちの認識のあり方、死生観そのものを一変させるからである。だからこそ、人は異界の者の出現を前にして、生に対するこれまでの認識のテーブルが覆ることを恐れ、永遠に遅延される問いを発し、慄きのうちに認識はその都度、異化、活性化されることになる—「幽霊は存在するのか否か、それが問題である。」、これは究極の異化作用である。

このように、異界の導入による異化の問いとして独白を捉えるならば、これまでみえてこなかった作家の絶妙な仕掛けが顕在化されることになるだろう。Q₂版だけにみられる以下のバーナードのセリフはその好例であるといえる。

Barnado. I think it be no other but e'en so;

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. (I. I. 108-111)¹¹

「嚴重な夜勤を命じられる差し迫った事態は何か」というマーセラスの疑問に対し、ホレイショーは「先王ハムレットがノルウェイ戦に勝利し、領地を奪った。これに対する王子ファンデンブラスの復讐に備えるためである」と応える。これを受けたバーナードのセリフが上記の引用である—「まさしくそのとおりと思う。亡き王そっくりの不吉な影が甲冑に身を固め、我々の見張りを通り過ぎていくのも納得できるというもの。王こそ、今も昔も戦争の原因なのだ。」

例の独白の問いときわめて類似する表現、“the king / That was and is the question of these wars.”「王こそ、今も昔も戦争の原因なのだ。」に目を凝らしたい。そこには観客をメタ世界へと誘い、通常の現実認識を異界の視点から異化する「シェイクスピアのたくらみ」が潜んでいるのである。

上記の引用文には、かつての王の存在（＝生者）と王の幽霊の存在（＝死者）を二重写しに見せるたくみな細工が施されている。文章構造は“so like the king”を挟んで前後の文節をつなぐことで、前後の文節・句が「王」にかかるように図られている。その狙いは、今や主語（主文）＝中心としての存在が認められず、生者の存在を修飾する（「通りすぎる」“come through”）だけの従属句＝周縁に甘んじる王の幽霊（死者）、その存在が前後の文節を「王」にかけるという構文をとることで、再び生者の中心になっていることを暗示させることである。時制もこの文章構造に並行するように、過去と現在、“was and is”が“that”（節）によって“the king”にかかるように図られている。こうして、王は時を「越え」“come through”、過去（とその記憶）と現在において生者を支配する＜呪い呪われた第三の存在者＞、＜事のコル心＞＝「原因」“the question”となるのである—「生前と死後の王の存在、それが問題/原因である。」

ここには「死者が生者を支配する」というオーギュスト・コントが掲げた逆説の命題が表れているとみることできる。ただし、コントの命題はあくまでも死者と生者の連帯を前提としていることを思えば、この逆説は、谷川健一が『魔の系譜』で説く我が国の「御霊信仰」、すなわち崇を恐れるあまり悪霊を聖化し祭り上げる逆説の信仰により近いとみるべきだろう。『ハムレット』が北欧神話に題材を求めた作家の狙いもこのあたりにあるまいか。

『中世の幽霊』の著者、J. C. シュミットによれば、北欧神話にみえる幽霊は身体をもった死者であり、彼らは生者への復讐に燃え、武装して生者を襲う殺害者であるという。¹² 生者はこの死者の復讐に怯えるのだが、この死生観はアリエスがいう前キリスト教的な「野生の死」の典型である。『ハムレット』のなかに、このような北欧の古代信仰の影をみてよいだろう。

このことは先のセリフからも確認できる。ここで「王」は「戦争の火種」＝負の遺産を残す呪われた存在（侵略者）とみなされているからである—「敵（ノルウェイ王）は命ばかりか、所有する領地までことごとく征服者（ハムレット王）に明け渡さねばならなくなったのだ。」「（あの亡霊の）行く手を遮ってやる、崇で地獄に堕ちたってかまうものか。」

3

さて、亡き王に「問題」の「原因」があったとして、それでは、「問題」の解答を一体誰に求めればよいのだろうか。まずは、「原因」＝首謀者である父の幽霊に問うのが筋だろう。この点で夜回りたちがまず幽霊に問うたのも道理である—“Question it”「幽霊に問え。」だが、かりに父の幽霊が不在であるならば、＜応答＞は、ウロボロスの循環論のなかで、主客（主語と述語）を入れ替えながら、「原因」は「問題」

へ、「問題」は「原因」へと永遠の反転を繰り返し、不在に呼びかける声はこだまするばかりである。

『マルクスの亡霊たち』のジャック・デリダは『ハムレット』の問いをこのように読んでみるとみえる。¹³彼の「応答可能性（責任）」のテーゼ、「砂漠のメシアイズム」は循環しているからである。だが、父の幽霊の存在そのものを認めればどうだろう。“the king/ That was and is the question of these wars.”は“To be, or not to be, -that is the question”と相互補完されながら、事の核心を突くすぐれたメタ言語となり、不可視の存在 X の正体は、父の幽霊に具現化されるひとつの異界の観念へと変貌を遂げることになるだろう。これら三つの“question”という〈数珠玉〉は、王の幽霊という〈見えない糸〉で連結されているのだが、この死者を生かす唯一の場こそ煉獄—煉獄の消滅とともに死者は死なねばならない（死者は二度死ぬ）—にほかならないからである。

そこで、三つの“question”にみられる連結をアリアドネの糸とみなし、二つのセリフを相互補完させながら煉獄を顕在化させてみたい。

“the king/”は独白においては“To be, or not to be, -”に置き換えられる。つまり、独白の隠蔽された存在 X の正体は、「王」である父ハムレットに体現される何かであることになる。これに続く“that is the question”は“That was and is the question”へと置き換えが可能だろう。すると、ここにおける二つの文の差異は“was”ということになるが、このわずかな差異のなかに微かに現出されているものこそ、王の幽霊である。過去に存在していた“was”である死者が、〈現存在〉、“is”するためには死者は生きていなければならないからだ。どのような形態において。幽霊として、である。だが、幽霊はかつて存在していた（と信じられていたが）、今は存在が否定されている。それならばこう問わねばなるまい—「幽霊は現在、存在しているのか否か、それが問題である。」ではかりに幽霊が存在するとして、そのための前提条件とは何か。幽霊が〈現存在〉する場所としての煉獄の存在である—「煉獄は存在するのか否か、それが問題である。」

むろん、問いは答えではなく、可能性の問題である。そして可能性はたえず未来に宿る。ならば、幽霊と煉獄は過去でも現在でもなく、未来に存在しているはずである。すなわち幽霊/煉獄は“will be”として存在していることになる。ここにいたって気づくことは、数珠のなかのメタ世界で用いられているレトリックの根本が背理法に基づいているということである。またも真実は排除されたもの、逆説に宿っているのか。“was”と“is”の問いのなかで隠蔽、排除された唯一の時制、“will be”=未来形にこそ存在する煉獄の行方。

未来への問いとしての煉獄の存在、これこそ独白35行全体にわたってハムレットが問い続ける事の核心にほかならない—「死の眠りについたとしても、それからどんな夢が立ち現れるか、それを思うとためらわずにいられない。」

しかも、未来形としての独白の問いの行方は、第一幕においてすでに予兆されているのである。徴候としての幽霊の存在—「ホレイショー：時刻も同じ丑三つ刻、あの厳しい足取りで、我らの見張っている傍らを過ぎていったのだ。」「マーセラス：どう考えればよいのか見当をつかぬが、この国に何か激しい異変が起こる不吉な徴候のような気がするのだ。」「ホレイショー：栄華を極めた古代ローマにおいても、偉大なシーザーが暗殺される寸前、墓という墓は空になり、経帷子まとった亡霊の群れが訳のわからぬことを叫びながら、ローマの街を走ったそうだ。」不吉な徴候としての幽霊、呪われた死者の未来の場としての煉獄、こうして二つの観念は〈未来をともにする〉ことになる。

実際、キリスト教ヨーロッパにおいて、未来が〈現存在〉する場所は煉獄以外にありえず、そこに住む者は幽霊をおいてほかにはない。この世界に存在するのは現在だけであり、天国と地獄は時間を超越する時=永遠であるがゆえに死者は未来をもちえない。アウグスティヌスに倣えば、天国と地獄、いずれかに

属するかは生前の行いによって定められ、死者は最後の審判まで静かに待機するばかりであり、死後の魂に生成・変化は認められていないからである—「煉獄は天国と地獄に欠けている未来を表示している点で、詩において両者に勝る。」(シャトーブリアン)

だからこそ、父の幽霊と出会ったあとのハムレットは独白において、排除された時制、未来が現存する場所に向かって問いを放つのである—<未来が現存する場所、煉獄は存在するか否か、それが問題である。>

4

ハムレットは、死後の未来を、徴候としての父の幽霊をとおし「共に知る」ことになる。ではその未来とはいかなる相貌であるのか。父の幽霊は以下のように語る。

I am thy father's spirit ;
 Doom'd for a certain term to walk the night,
 And, for the day, confin'd to waste in fires
 Till the foul crimes done in my days of nature
 Are burnt and purg'd away. But that I am forbid
 To tell the secrets of my prison-house,
 I could a tale unfold whose lightest word
 Would harrow up thy soul ; freeze thy young blood ; ……

ここに表現されているものは、「地獄」ではない。地獄に堕ちた者に救済はありえず、したがって「浄化される」必要もないからである。魂の浄化が認められているのは、「煉獄」だけである。第一、地獄に堕ちた者がこの世に一瞬たりとも戻ることなどありえない。地獄は永遠の監禁所である。このゆえに、この場所が劇中では“hell”と記されているようにも、当時の観客のなかでここが実際には煉獄を指していることを承知していない者はいなかったはずである。では逆に、「地獄」を纏っただけの「煉獄」がどうして厳しい検閲を逃れることができたのだろうか。それは父の幽霊の存在が肯定も否定もされず、ただ問いとして提示されているからである。これはいわば<だまし絵>であり、すなわち幽霊を信じる者の視点からは存在しているように観え、否定する者からみれば存在していないように観えるように巧妙な仕掛けが施されているのである。幽霊をときに“spirit”(肯定)、ときに“ghost”(否定)と表現しているのもこの方法の一環といってよいだろう。もちろん、幽霊の存在を否定すれば、上記の引用文はすべて自己の妄想か、悪魔が視せる幻想であることになるため、煉獄そのものが否定され、検閲を逃れることができる。この意味で「存在するか否か、それが問題である」の独白は<踏み絵>であると同時に<だまし絵>でもあるのだ。

さらに、ここには検閲を逃れるための巧みな方法が用いられている点にも目を向けたい。「ある期間」、「夜」、「昼」というこの世の時間の導入がそれである。その効果は、一方で、この場所が永遠の時としての地獄ではなく、天と地の際の「第三の空間」、煉獄であることをしるしづけることにある。だが他方で、時の導入によって、逆に煉獄の存在自体を疑わしいものに変える働きをもっている。というのも、煉獄を公認するカトリック教義においてでさえ、煉獄の時とこの世の時が並行するとは捉えられておらず、プロテスタントにとっては、これはもはや「迷信を信じるカトリック」というレッテルを貼るための格好の材料となるからである。『ハムレット』の作家はあえて自ら墓穴を掘ってみせ、道化を演じることで、支配

者プロテスタントに優越感と笑いのエマキを用意し、もって検閲の矛先をかわすのである。そして、この用意されたエマキこそ煉獄の〈都市伝説〉である。

プロテスタントが煉獄の概念を攻撃する際、標的にするのはその概念が聖書の典拠によっていない点、口承に基づく迷信を前提にしている点である。しかしながら、「ある期間、夜はあてどなく地上をさまよい、昼は炎にとりまかれ生前この世で犯した罪の数々の焼き浄められる苦難に堪えねばならぬ定め」、もはやここまでくると、プロテスタントにとってはあえて目くじらを立てるまでもないものとなる。むしろ笑いの種、ギャグと見なしえるものとなる。プロテスタントの観客はこのシーンに墓穴に落ちたカトリック信者を重ね、この喜劇を大いに笑ったことであろう。喜劇としての『ハムレット』。その意味で、一方の視点に立てば、独白もまた一つの〈笑いの壺〉となるだろう。この〈笑いの壺の方程式〉はこうである—〈問：カトリック信者にとって、聖書に煉獄は存在するか否か、それが問題である＝(答) 聖書のどこにも煉獄は存在しない。〉→〈問：聖書に存在しない煉獄は存在するか否か、それが問題である＝(答) 煉獄は存在しない〉→〈存在しない煉獄はどこに存在するか否か、それが問題である＝(答) 都市伝説＝迷信のなかに存在する〉→〈(落ち) ゆえにカトリックにとって煉獄は存在する。〉こうして、『ハムレット』の作家は厳しい検閲を逃れることになる。

とはいえ、煉獄を信じる者にとっては、この問いは裏返って先述した悲劇の問いとなる。だが、双方にとって煉獄存在の鍵となるものが都市伝説であることに変わりはない。そこで、もう一度、先の父の幽霊のセリフから『ハムレット』が敷衍する都市伝説を抽出してみよう。

煉獄が都市伝説化するのには、現世とあの世を結ぶ「第三の空間」であるからにはほかならない(ラザロの喩え話で語られているように、天国と地獄には越えられない溝があり、帰還できない)。ところで、先のセリフに表現されているような「昼は煉獄の務め、夜はこの世の彷徨」が可能となるためには、二つの時間が平行して存在し、かつ煉獄に通じる入口が世界のどこかに実在していなければならない。むろん、聖書にもカトリック教義にもそのような煉獄の入口の存在は記されていない。あの世下りや異界の旅についての物語は多数あるが、神話＝フィクションとしてではなく、事実としてその存在が語られている書物もない。ただ一つの例外を除いては。その一つの例外こそ『聖パトリックの煉獄』であるといいたい。

5

ル・グフによれば、12世紀後半、煉獄の明白の出現を決するひとつのしるしが現れた。そのしるしとは「煉獄の名詞化＝空間化」のことである。

ローマ帝国から13世紀キリスト教界まで、聖アウグスティヌスから聖トマス・アクィナスまでの歴史で—どんな博学をもってせよ—煉獄なるものについて語る人、したがってまたこの名詞の出現が1150年と1200年の間であるという事実を消去する人は、この歴史の本質とは言わないまでも重大な局面をとりながしてしまう。彼は決定的な一時期とある根本的な社会変化を解明する可能性と同時に、煉獄信仰に関して、思想と心性の歴史における極めて重要な現象、つまり思考の「空間化」の過程というものを標定する機会を逸するのである。¹⁴

中世を産業革命まで続く「長い中世」と捉え、そのイマジナルの世界に重きをおくル・グフにとって、「煉獄」の概念は中世最大の心性のパラダイムである。その彼が煉獄の誕生の「標定」としたのが12世紀後半にみられる名詞としての煉獄(“purgatorium”)の誕生である。これを彼は「思考の〈空間化〉」と見なしている。ところで、煉獄の名詞化/空間化という現象が現れた12世紀、死生観にも一つの兆しが

現れた。先述のアリエスが示した「己の死」の発生である。ル・ゴフは、同時期に現れたこれら二つの発生を、長い中世における重要な転換期のしるしであるとみている。本論も彼のこの見解を支持したうえで、彼がいう煉獄の名詞化/空間化の普及に大いに貢献したひとつの書物に注目したい。煉獄の名詞化の出現と期を一にする12世紀後半に出版され、たちまち中世最大のベストセラーとなった『聖パトリックの煉獄』である。この書物は、「煉獄」を名詞“purgatorium”として表しているのみか、煉獄が存在する正確な地球上の位置まで明記している。

世界地図に具体的に明示された煉獄の位置、言い換えれば、可視化された異界の出現、これは民衆の心性世界に決定的なまでの作用を及ぼしたに違いない。むしろ、この書物がフィクションの体裁をとって書かれたものならば、そうはならないだろう。だが、この書物は煉獄の存在を証するために記されたという体裁をとっている。かくして、可視化された異界の位置を記したこの書物は、様々な言語に翻訳されると同時に口承によって伝わることで、中世最大の「都市伝説」となっていたのである。

都市伝説とは信憑性には疑いがあるものの、〈この話は事実であるらしい、かもしれない〉という前提のもとで、巷でまことしやかに語られることで伝説化する〈疑わしい真実〉のことである—〈この話は事実であるのかどうか、それが問題である。〉この問いが都市伝説を生み出す種である。明白な事実も、逆に誰もが明白に否定する虚偽も、噂の種にならないため都市伝説化されない。疑わしいからこそ、興味を引くという逆説がここにある。

とはいえ、まじめに煉獄の存在証明のために書かれた『聖パトリックの煉獄』（フィクションではない）に、先のセリフで語られたような、昼と夜を挟んで幽霊がこの世とあの世を自由に行き来するなどという記述はない。ただし、ここには煉獄の入口の実在場所が明記され、しかもその入口から煉獄に入り、異界の地下世界を経巡ったあと、帰還した者が実在すると明記されている。そうなれば、あとは先のセリフにみられる都市伝説が生まれるのはもはや時間の問題であろう。

ル・ゴフは、『聖パトリックの煉獄』を源泉とする煉獄の都市伝説がダンテ、ラブレールに続き、『ハムレット』に与えた影響について、以下のように記している。

12世紀末の誕生にとって、またダンテにとって、決定的なテキストとなった聖パトリキウスの煉獄、……ダンテはソールトレイのHの作品を熟読した。この書の名声は、伝統的に中世と呼びならわされている時代とともに消えることはなかった。ラブレールとアリオストもこの書物に言及している。シェイクスピアはこの物語をハムレットの観客にはすでに馴染みのものとして見なしている…¹⁵

「すでに馴染みなもの」とは都市伝説化と考えてよからう。ただし問題は、都市伝説は記録として残ることがないために、シェイクスピアがいかなるものを素材にしたのか、実証的に検証することが困難だという点である。そこで本論では、『聖パトリックの煉獄』を手がかりに、作品に表れた煉獄伝説から逆に素材を再現するという方法を用いることにする。もっとも、巨大な想像力の溶鉱炉をもつこの作家は、拙い都市伝説から新たな黄金の伝説を創り出す錬金術を心得ている、この点にも注意を向けなければならない。たとえば、『ハムレット』の第一幕で表れる古代ローマの都市伝説は、じつは自作の『ジュリアス・シーザー』を自己言及することで、新たな都市伝説を創造していることはよく知られている。むしろ都市伝説の生成のプロセスには、このような作家と観客との共鳴と反響があると考えた方がよからう。そういうわけで、以下に再現する煉獄の都市伝説は、それ自体、『ハムレット』に共鳴する一人の現代の観客の半ば想像の産物であると断っておく—想像の翼を借りて、当時の観客の記憶が宿るあの地点に降り立ち、そこから翻って現代の煉獄の行方を展望、いや「反復」してみるのである。

6

『ハムレット』の舞台エルシノア城には、1600年頃、都市ロンドンの民衆の間で広まった一つの都市伝説があった。城内には一本の秘密の地下通路があり、その通路は「北斗星から見て西方」にある煉獄の穴に通じているという。この穴は「聖パトリックの穴」と呼ばれ、その場所はアイルランド北西部、煉獄巡礼で賑わう修道院都市ドニゴールの湖に浮かぶ小島にあるそうだ。ゲール語で「異人の要塞」を意味するドニゴール。一方スウェーデンと海域を分ける北の要塞都市エルシノア、城下町風情漂う二つの北の都市の景観は似ている。同時に二つの都市は呪いの北方伝説をもつ点でも類似している。

一方の都市にかけられた呪いの伝説は、この地が位置する方位、その表象的意味から派生したものである。そもそもヨーロッパは、日が昇る地、東のオリエントに対し、不利な表象を負っている。ヨーロッパは日が没する西の地、没落を予兆する「オクシデント」というもう一つの名前を持つからである。ヨーロッパの精神は呪われた自己の運命を予兆するこの名前を密かに地上のある地点に封印した。その地点こそ、ヨーロッパの西の果てアイルランド、その北西部ドニゴールの湖に浮かぶ小島にある一つの穴である。その名は「聖パトリックの煉獄」。伝説によれば、かつてこの穴には龍の怪物が棲んでおり、これを退治したのが聖パトリックであるという。退治された龍の血で湖は赤く染まり、そのため湖の名は「赤い湖」、「ロッコ・ダグ」と呼ばれている。その後この小島は、生前の罪を贖う煉獄の地とされ、12世紀以降、カトリック教会により煉獄巡礼の唯一の聖地に認定された。かくしてこの地は、ハレとケガレ、贖いと呪いの両義的「印」＝「タブー」の表象を帯びるにいたったのである。

現在、この地はアイルランドと英国領北アイルランドの国境線上にある。カトリック・アイルランドとプロテスタント・イングランドの間に引き裂かれたこの地は悲劇に見舞われた。カトリックであることの表象、煉獄を死守するアイルランド。一方イングランドは、煉獄などカトリックが免罪符制度確立のためにでっち上げたあの世の装置にすぎないとし、悪の巣窟であるこの地の破壊を目論んだ。境界線がわずかに北に移動したときの悲劇は、歴史が雄弁に語るとおりである。この地は精神史においては<西の38度線>である、と人はいふ。

エルシノアの都市にも両義性の印がある。海域国境線に位置するこの都市は、航路通行税によって、莫大な富と権力をデンマークにもたらした。あの世の通行税、煉獄の免罪符によってローマ教会に莫大な富と権力をもたらしたドニゴールのこの世版である。伝説によれば、この地はもともとノルウェイの地であった。ある墓掘り職人の伝えるところでは、この地がデンマーク領になったのは、一人の王子が生まれた日であったそうだ。息子が誕生した日に、王が戦に勝利し、この地を奪い取ったからだ、と。ある番兵の話によれば、以来この地は戦に敗れた者たちの死者の呪いがかけられ、王は死んだ。王がノルウェイ王を殺した時の甲冑を着て現れるのはそのためだ。これはシーザー王暗殺の時の呪いの徴ではないか。ならば生前のみか死後の王の存在、それが問題“the king that was and is the question”である、とのこと。誕生日を呪われた王子はこの世の勝利とあの世の呪いの狭間で苦しみ叫び声をあげたそうだ—「この世とあの世を繋ぐ時の関節が脱臼してしまった。あゝ呪われた我が身、三途の川にかかる橋を直すために生まれてきたとは。」その後王子は運命の定めるまま三途の橋の人柱、領土はノルウェイに返還されたそうだ。王子の愛する恋人も三途の川に流されていったそうだ。それもこれも二つの都市を結ぶ秘密の地下通路のためだ。王子の父の幽霊がこの通路を夜な夜な城内に現れ、ついには幽霊界の禁を破って息子に昼のお勤め、煉獄の炎に焼かれる己の姿を見せてしまったからだ、と。通路さえなければ王の幽霊はあの世とこの世の二重生活などできなかつた。王子にあの世の秘密を漏らすことなどなかつただろうというのである。その<動く証拠>が鶏であるとも。デンマークからアイルランドへ輸出された鶏は、昼の間は幽閉の煉獄の地におり、夜になると望郷の念に駆られ通路を三途の川を渡り、夜明けを告げては幽霊

どもを引き連れ幽閉の巣 confine に戻るからだ、と。アイルランドの農夫たちが鶏の巣を丁寧に編むのはそのためであるという。ぞんざいに扱われた鶏は故郷のデンマーク（デーン）に戻ってしまい、二度とアイルランドの地を踏むことはないのだそうだ。¹⁶ これは煉獄の穴が地底で結ばれていることの根拠になるという。

以上が、『ハムレット』の素材、あるいは『ハムレット』の上演によって新たに生成された煉獄の都市伝説とその行方についての私見である。

7

この章以下、上述したテキストの分析、創作した煉獄の都市伝説を踏まえて、『ハムレット』を再読した場合、どのような解釈が可能となるか、思い切って戯画化しながら記しておきたい。戯画化することによって、問題の所存が明確になると考えるからである。

存在への深い問いを秘めた根源的遊戯、演劇といえ、それはなんととっても「いないいないばあ〜」である。手をバイザーに見立て、顔を隠したり開いたりしながら、存在と非在のあわいを巧みに演出する始原的 play、魅了されない幼児はまずいないからである。「いないいないなのか、ばあ〜なのか」「存在するのかしないのか」、「大人の父」である幼児にとってそれが問題である。この根源的な問いを発することを忘れる者は、もはやニーチェがいう「超人」、幼児と呼ぶに値しない。ハムレットのかの独白に不滅の輝きを与えているものの核心にもこの根源的な遊戯が潜んでいる。ただ一点違いもある。遊戯を行っている者が生者ではなく死者、すなわち父親は幽霊だったのである。ここに生を死によって異化する大人のためのもう一つの“peekaboo play”が発生したとみるべきだろう。

劇の冒頭からすでにお遊戯は始まっている。〈いないいない〉はずの幽霊は、日常という名の生の惰眠を貪る生者たちの前に、兜のバイザーを開け広げ、突然、ばあ〜とばかりに登場する。そして次には「神出鬼没」、地下に潜り、土でできた「もぐら」のバイザーを用いて、生者に誓いを立てさせようとする。

みられるとおり、ここにおけるお遊戯の主体は生者ではなく死者である。通常、「いないいないばあ〜」の演者は大人である両親、つまり主体は権力を握る両親の方にある。しかしこのお遊戯は逆である。死人に口なしの周縁者、マイナーである死者がメジャーである生者を支配しているからだ。この世の非対称性としての権力の秩序が反転する瞬間である。『マルクスの亡霊たち』のデリダに倣って、この反転の原理を「幽霊のバイザー効果」と呼びたい。¹⁷ 父の幽霊は甲冑のバイザーによって幽霊の方からは見えるが、生者からは幽霊の正体は隠されているからである。「デンマークという牢獄」、エルシノア城という名の監獄においては、「身体を硬直させて」、バイザー越しの監視の目に怯える者は、権力者の方である。そこでは生者は「ひさしを取られ、白日のもとに曝されて」いるからである。肝心要のクローディアス王がお遊戯に参加していない、と不満を漏らす向きもあろう。ご安心。「自然に向かって掲げられた鏡」、父の幽霊がハムレットに伝えた「劇中劇」に怯える王の姿が目撃されている。つまり劇中劇の原作者は父の幽霊であり、ハムレットは幽霊のメデイエーターである。劇中劇という〈橋がかりの夢〉のなかで自己を開示する者は幽霊であり、幽霊こそ主人公といえそうだ。西洋の複式夢幻能としての劇中劇。“ontology”から“hantologie”、「存在論」から「憑依論」=〈化ケ学〉への華麗なる変身がここにある。

多くの演出家が様々な脇役の視点から、次々と新劇『ハムレット』を試み成功を収めている。ただ、幽霊の視点からの『ハムレット』の抜本的問い直しはないようだ。〈私はすでに死んでいる〉という父の幽霊の視点はベケット劇に決定的な影を落としているというのに。あるいはこれまたアイルランドの作家、ジェイムズ・ジョイスが『ユリシーズ』の中で、スティーブンに「シェイクスピア自身の視点は父である幽霊にある」と熱く語らせているというのにである。拙論者なりに原因を考えてみる。ステパノ（「ス

ティーブーン)の衣鉢を継ぎ、投石の刑覚悟で結果を発表したい。原因は、ハムレットの独白を「生きるか死ぬか、それが問題である」と解す、いかにも近代的な思考、その背後にある生者中心主義の死生観、これである。〈死人に存在を与えてはならぬ〉というわけであろう。何という首尾一貫した死者に対する生者による帝国支配、これでは幽霊は〈永遠に沈黙する他者〉、到底浮かばれまい。しかし果たしてそうだろうか。この点で、妖精先進国の詩人、イエイツのハムレット像はまさに地獄に仏である。彼は、「ハムレットは太った」「陽気者」で、「獅子を前にしても瞬き一つしない」人だとみているからである。なぜハムレットは太った陽気者であるのか。それは、彼が生きていることにも死ぬことにも何の執着心も持たないからである。自我だけを肥大化させ、身も心もやせ細った(「蠅を食らって細った」)己の生の姿をハムレットに投影するのもいい加減にしろといわんばかりである。ではなぜハムレットは獅子を前にしても瞬き一つしないのか。ハムレットは死者の「仮面」を被り、死者を己に憑依させているからである。お化けにライオンも槍も剣も怖くないというわけである。

ただ幽霊にとって怖いものが一つだけある。それは生前に犯した己の罪を贖う煉獄の苦しみである。父の幽霊はこう語っている―「夜はある期間、あてどなく地上をさまよい、昼は炎にとりまかれ生前この世で犯した罪の数々の焼き淨められる苦難に堪えねばならぬ定め。その恐ろしい責め苦の模様は語れぬ。語ればその一言でお前の魂は震えおのき若き血潮も凍りつこう。」そして実際、ハムレットの魂は震え慄くのである。彼のこの心境を何より雄弁に語ったセリフ、それが To be, or not to be 以下35行に及ぶ長い独白である。そこで彼は、生きるべきか死ぬべきか、そんなことは死後に訪れる悪夢の問題に比べれば取るに足らぬ問題であると告白している。しかも死後の悪夢の核心には煉獄の問題がある。したがって“To be, or not to be: -that is the question”の真意は「煉獄は存在するのかもしれないのか、それが問題である」に帰結するだろう。イエイツが最晩年の詩“Man and the Echo”において、ハムレットの独白をエコーさせ自問自答するのも同じ理由によるだろう。ここで独白のセリフを確認しておく。

To be, or not to be, -that is the question ; —
 Whether'tis nobler in the mind to suffer
 The slings and arrows of outrageous fortune,
 Or to take arms against a sea of troubles,
 And by opposing end them ? — To die, — to sleep,
 No more ; and by a sleep to say we end
 The heart-ache and the thousand natural shocks
 That flesh is heir to, — 'tis a consummation
 Devoutly to be wish'd. To die, — to sleep ; —
 To sleep ! Perchance to dream : —ay, there's the rub ;
 For in that sleep of death what dream may come,
 When we have shuffled off this mortal coil,
 Must give us pause : there's the respect
 That makes calamity of so long life ;
 For who would bear the whips and scorns of time,
 The oppressor's wrong, the proud man's contumely,
 The pangs of despis'd love, the law's delay,
 The insolence of office, and the spurns

That patient merit of the unworthy takes,
 When he himself might his quietus make
 With a bare bodkin? who would fardels bear,
 To grunt and sweat under a weary life,
 But that the dread of something after death, —
 The undiscover'd country, from whose bourn
 No traveller returns, — puzzle the will,
 And makes us rather bear those ills we have
 Than fly to others that we know not of?
 Thus conscience does make cowards of us all;
 And thus the native hue of resolution
 Is sicklied o'er with the pale cast of thought;
 And enterprises of great pith and moment,
 With this regard, their currents turn awry,
 And lose the name of action. — Soft you now!
 The fair Ophelia. — Nymph, in thy orisons
 Be all my sins remember'd.

まず気づくことは、生前の問題と死後の問題との間にある約7倍の圧倒的物量差。生前の問題はわずか5行で、そこからオフィーリアの存在に気づくまでの33行目までのセリフは延々と死後の不安が語られている点である。生前と死後の問題におけるこの甚だしい非対称性は、あの世の世界がこの世を制していることを告げている。もちろん内容もこのことを裏づけている。5行目までに語られているこの世での選択肢は二つ、要するにクローディアス王を生かすか殺すか、いずれが「高貴」であるかの問題である。ここでは自己の生死の問題は不問にされ、むしろいずれの選択を取ろうとも生きねばならないことを前提に語られている。しかものちに語られる死後の問題についての独白は、死後の苦悩が存在しないのであれば、彼は悩むことなく王殺しの選択を取ることを暗示させている。死後の恐怖のために自殺する選択肢さえないとも嘆く。ちなみに、後に王を殺す機会に恵まれたとき、ハムレットを躊躇させたのも王の懺悔に絡む死後の問題である。したがってハムレットの生前の生き方を最終的に支配しているのは死後の恐怖と不安である。この世に対するあの世の圧勝。To die 以下、9行目までは死後の世界を永遠の眠りとみる近代的思考に立った場合の見解である。To die の解釈を自殺の暗示と解す向きもあるが、— To die と to sleep が同格に置かれている点、9行目にこれがもう一度繰り返されている文章構造から判断して、To die 以下は死後の世界がテーマ、9行目まではその中でも死と眠りがテーマであるとみるのが自然である。9行目以下は近代人ハムレットの死生観を粉碎する死後訪れる悪夢の問題がテーマである。この悪夢は父の幽霊による煉獄開示を待って初めて生じたわけだから、悪夢の背後に煉獄のテーマがあることは明白である。歴史的にみても、死後の悪夢は煉獄概念の成立を待たねばならない。最後の審判の日まで死者は静かに眠ることが義務づけられており、煉獄以外の場所で悪夢を見ることは許されていないからである。かくしてわずか4行の永遠の眠り説部隊を23行の煉獄精鋭軍団が取り囲み、もはや勝敗は明らかと思われたその瞬間、ハムレットはオフィーリアの存在に気づき話題を変える。しかしいまだ煉獄のヴィジョンの残像を引きずっていることは、最後に語った「美しきオフィーリア—ニンフよ、汝の祈りのなかに、我がすべての咎が思い出されますように」という不可思議なセリフから分かる。ここには「死者のための取りな

しの祈り」と呼ばれる煉獄の祈りの振りがあからだ。

もっとも振りとはパロディであり、ルネサンス期のパロディとは、ミハエル・バフチンによれば、中世秩序の反転を企む「カーニバル的民衆の笑い」を秘めている。そうだとすればこの独白は、煉獄の勝利のオセロの色が最後の一手で反転するアナモルフォーズかもしれない。煉獄の勝利宣言はまだ早い。勝利のディナーは謎解きの後でということにしよう。実際、ここでのセリフには、だまし絵独特の怪しげな匂いが漂っている。たとえばここでの fair は『マクベス』の魔女たちによれば foul、「綺麗は汚い、汚いは綺麗」、白黒反転可能である。remember'd も forgiven へとすぐにも反転可能である。オフィーリアをカーニバルの豊穡なる性の象徴、ニンフに喩えている点も怪しい。ニンフが恋人ならば、ハムレットはサテュロスといったところだろう。それならば最後のセリフは、「オフィーリアよ、汝の祈りのなかに二人の人ならぬ秘事を思い出し給え」とも読める。朱雀成子が指摘しているように、狂気したオフィーリアのセリフには、聖女・処女神話を解体する、二人の濡れ場が暗示されている点も考慮したいところである。¹⁸ そうであれば、なおさらこのセリフに窺われる仲良しこよしはなんだか怪しくなってくる。

さらに、ここでのセリフが独白中のものであることも看過できまい。悲劇の独白の声、その起源はこの世の個人的声ではなく、彼岸に棲む者たちの様々な叫び声にあるからだ。すなわち *tragedia* の原義が暗示しているように、悲劇の起源は、山羊の角を被ったサテュロスに扮するコロスの合唱隊による多重の声にあるからだ。独白はコロスが消滅する前は、此岸の観客に向かってではなく、彼岸のコロスに向かって叫ぶ、あるいはコロス自体が合唱していたのはそのためである。つまり独白の声は、彼岸から呻き叫ぶ様々な声とカーニバルに狂乱する民衆の複合声音、「ポリフォニー」であるといえそうだ。バフチンがいうルネサンス期にみられる「民衆の広場の言葉と笑い」、「パリの叫び」の源泉もここに求められよう。¹⁹ しかもバフチンは、中世の秩序の象徴、文字言語を転覆させる広場の言語、その一つの源泉を、「西方」にある「聖パトリックの穴」から湧き出す煉獄伝説にあると指摘している。サテュロスと化したハムレットの最後の独白もこの煉獄の穴の源泉から汲み出されたものとみるべきだろう。

このように読めば、35行にわたる独白は煉獄を基軸に展開し、その基軸の反転をもって終わるという特殊な構造もっていることが理解されよう。つまり、独白全体が煉獄を基軸に回っているわけである。生きるか死ぬかなど全く問題にされていない—「煉獄は存在するのかわからないのか、それが問題である。」

煉獄の存在を認めることは、幽霊の存在を認めることにほかならない。ヨーロッパにおいては、煉獄が存在しなければ幽霊の居場所はどこにもないからである。中世最大の神学者アウグスティヌスは、はっきりと幽霊の存在を否定している。死後すべての人間は神が定めた場所で一時待機し、最後の審判の日に、天国か地獄に振り分けられるのみであるというのである。待機の期間中、世俗の幽霊がこの世に出没することは許されない。世俗の死者たちにこの世へのパスポートが与えられたのは、第三の空間、煉獄の誕生を待ってからのことである。これはアナール学派の重鎮たちによって歴史的に裏づけられている。

自らの身体を国の身体に見立てるハムレットにとって、父の幽霊が存在するか否か、悪魔が見せる ghost か真の spirit かの問題は、国の存亡に関わる問題である。幽霊が真の spirit ならば、密告は〈国体〉に毒が漏れたことを告げているからである。「幽霊に問え」「Question it」と促されたホレイショもこの点を暗示的に以下のように語っている—“so like the king/ That was and is the question” もちろん幽霊の存在を信じるためには煉獄を信じる必要がある。このように劇のプロットからみても、独白冒頭のセリフは煉獄存在への問いであると解釈する方が自然であり、そう解釈した方がはるかに劇の緊張感も増すのである。

『ハムレット』劇において、煉獄の存在証明と幽霊の存在証明が同じ意味であることを暗示するくだりがある。バーナードのセリフである。最初に幽霊を目撃したと語った際に彼が指差した方位に注意したい

—「昨夜のことだ。北斗星が西に見える、それあの星が今も光っている、ちょうどおなじ場所に来たときだった」「亡霊が現れる」このセリフは東方の三博士マギーのパロディとみることができる。バーナードは幽霊の最初の登場、いわば幽霊の生誕を星の導きに予見しているからである。星はアンティ・ベツレヘムの方角、北西を指し示している。その場所に何があるのか。煉獄である。そこに幽霊が出現したのだから、星は幽霊と煉獄の存在証明は同じことだと告げていることになる。

それではアンティ・ベツレヘムの地点はどこか。ハムレットが父の幽霊に誓う際の独特の誓いの表現に注目したい—“By Saint Patrick”「北斗星の西方」と「聖パトリックの名にかけて」、二つの暗号が交差する地点、中世都市伝説を知り尽くした公衆劇場の観客にとって、語るも野暮な記号である。ヨーロッパの西の果てアイルランド、その北西部ドニゴールの湖に浮かぶ小島にある穴、「聖パトリックの煉獄」である。T. S. エリオットには申し訳ないが、この記号に『ハムレット』における「客観的相関物」をみたい。

『ハムレット』にはもう一つ煉獄に対する暗号がある。不自然なほどに四度繰り返される暗号、ハムレットの留学先である「ウィッテンブルグ大学」である。これが先の二つの暗号が意味するものと鮮やかな対照をなすとき、そこに一つの不気味な踏み絵が現出される。ウィッテンブルグ大学が初出するのは、クローディアス王の以下のセリフである—「ウィッテンブルグ大学に戻るつもりらしいが、私の望みに全く逆らうものだ。」この点に関して、蒲池美鶴が興味深い指摘を行っている。ここで用いられている「逆らう」“retrograde”という聞き慣れない言葉は、地動説へのコペルニクスの転換を指す専門用語で、「惑星が見かけのうえで逆行する」という意味である。ある時期起こる惑星の見かけ上の逆行現象は天動説では説明に苦慮するが、地動説では容易に説明可能だからである。それを主張したのがコペルニクスだと。そこから蒲池はウィッテンブルグ大学と retrograde を繋ぐ一人の人物の名を挙げる。当時コペルニクス説研究の中心だったウィッテンブルグ大学に滞在し、その説に影響を受けて宇宙無限説を唱え、1600年火刑に処せられたジョルダノ・ブルーノである。²⁰

ただし、ウィッテンブルグ大学にはブルーノが「ゲルマニアのアテネ」と呼んだもう独りの巨人がいたことを思い出したいところである。16世紀の半ばこの大学の神学教授を務めた宗教改革の父マルティン・ルターである。彼によってウィッテンブルグ大学はプロテスタントの牙城となった。そしてその彼が最終的に否定したものが煉獄である（当初、彼は煉獄の存在を肯定している）。彼にとって煉獄は、カトリックに富と権力を分配する免罪符制度確立のためのあの世の装置にほかならなかったからである。以後、プロテスタントはこぞって煉獄の存在を否定し、同時に幽霊もプロテスタント世界から追放される。1584年出版のR・スコット著 *The Discoverie of Witchcraft* における煉獄・幽霊完全否定説。1595年出版のジェームズ一世による *Daemonologie* はその象徴であろう。カトリックとプロテスタントの煉獄大論争の幕開けである。天空におけるコペルニクスの転換がああ世でも起こったわけである。

『ハムレット』が上演された時期の英国は、カトリック教徒に激しい弾圧を加えたエリザベス一世の治世下にあった。しかもこの時期は、アイルランド9年戦争の最中である。女王に寵愛され、後に処刑されたエセックス伯ロバート・デヴルーが1599年、アイルランドに出陣した際の市民の熱狂ぶりは『ヘンリー5世』に描かれているとおりでである。ハムレットの独白の背景には、このような壮絶な精神史・政治史のドラマがある。独白という小さな塗り絵に目を凝らせば、表のだまし絵、背後の透かし絵を通し、煉獄という名の踏み絵が密かに描かれていることに気づき戦慄を覚える。煉獄は存在するかしらないか、その問いはそのままカトリックとプロテスタントの分水嶺となり、それがのちにアイルランドと英国領北アイルランドとの境界線、confine になったからだ。

宇宙、地上、地下世界が一つになって、展開・転換を始めた歴史のクリティカル・ポイント、“The time is out of joint”の基軸に煉獄がある。ガリレオ・ガリレイの衣鉢を継いで「それでも煉獄は回っている

る」と主張すべきであろう。今は亡きハムレットも幽閉された鶏と共に地球の西方の片隅で煉獄を叫んでいるに違いない—「煉獄は存在するのかもしれないのか、いまやそれが問題である。」

註

1. 青山誠子編著『ハムレット』（ミネルヴァ書房、2006）125頁、参照。
2. 石井美樹子著『シェイクスピアのフォークロア』（中央公論、1993）58-70頁、参照。
3. Stephen Greenblatt, *Hamlet in Purgatory*, (Princeton: Princeton University Press, 2001), pp. 249-50. なお、父ジョンの遺言書の原文は以下のもの—“I John Shakspeare do in like manner pray, and beseech all my dear friends, Parents, and kinsfolks, by the bowels of our Savior Jesus Christ, that since it is uncertain what lot will befall me, for fear notwithstanding lest by reason of my sin, I be to pass, and stay a long while in Purgatory, they will vouchsafe to assist and succor me with their holy prayers, and satisfactory works, especially with the holy Sacrifice of the Mass, as being the most effectual means to deliver souls from their torments and pains; from the which, if I shall by God's gracious goodness, and by their virtuous works be delivered, I will not be ungrateful unto them, for so great a benefit.”(*Hamlet in Purgatory*, pp. 249-50.)
4. *Hamlet in Purgatory*, pp. 249-250参照。
5. フィリップ・アリエス著、伊藤晃・成瀬駒男訳『死と歴史』（みすず書房、1983）86頁。
6. 『死と歴史』1-87頁、参照。
7. C. S. Lewis, *Studies in Words* (London: Cambridge University Press, 1960), p. 203.
8. 喜志哲雄著『シェイクスピアのたくらみ』（岩波書店、2008）107頁。
9. むろん、スティーブズと作家を同一視する必要はない。ただし、逆に全く無関係とすることも、ここで展開されるメタ言語を不問に付す解釈である。ルネ・ジラルドは『羨望の炎』のなかで、「欲望の三角形」という彼一流の理論から、ここでのスティーブズの『ハムレット』論を作家自身の見方と見なすべきだとしている。ジョイスのここでの目的の一つは、当時の凡庸な文学研究者たちの権威主義的解釈に一石を投じる、つまりは異化するためであるからである。ルネ・ジラルド、小林昌夫・田口孝夫訳『羨望の炎』（法政大学出版会、1990）480-510頁、参照。
10. V. シクロフスキー著、水野忠夫訳『散文の理論』（せりか書房、1970）15-16頁。
11. *The New Shakespeare Hamlet* (London: Cambridge University Press, 1968), p. 7. (以下、ここからの引用は文中に記す)
12. ジャン・クロード・シュミット、小林宜子訳『中世の幽霊』（みすず書房、2010年）17-18頁、参照。なお、この著書で北欧サガの典型的例として、『トールダル・サガ』を挙げていることは注目すべきだろう。
13. ジャック・デリダ、増田一夫訳『マルクスの亡霊たち』（藤原書店、2007）参照。
14. ジャック・ル・ゴッフ、渡辺香根夫・内田洋訳『煉獄の誕生』（法政大学出版局、1988）7頁。
15. ル・ゴッフ、51、298頁。
16. 榎木伸明著『アイルランドモノ語り』（みすず書房、2013）5-26頁、参照。
17. デリダ、29頁。
18. 青山誠子、84-95頁、参照。
19. ミハイール・バフチン、川端香男里訳『フランソワ・ラブレーの作品と中世・ルネッサンスの民衆文化』（せりか書房、1973年）参照。
20. 青山誠子、23-34頁、参照。