

演技・逸脱・〈物語〉

——久生十蘭「ハムレット」論——

脇坂健介

「キーワード」①久生十蘭 ②「ハムレット」 ③「刺客」 ④演技 ⑤物語

はじめに

久生十蘭「ハムレット」は『新青年』一九四六年十月号に掲載された作品である。⁽¹⁾一九三八年に発表された「刺客」を「戦前戦中戦後の歴史的な転変を絡めて大幅に加筆改稿」した「ハムレット」では、演劇中に窓から転落したことで自分をシェイクスピアの戯曲『ハムレット』の主人公・ハムレットであると認識した小松頭正をめぐる事件とその顛末が戦中・戦後の状況と絡めながら描かれる。その語り方は、書簡体形式であった「刺客」とは異なり、小松の精神状態を分析するために送り込まれた祖父江光によって、作中の現在時である一九四六年の時点から回想されるといった形式が主にとられている。そして、ノーベル賞作家ルイジ・ピランデルロの『エンリコ四世』の影響も指摘される「ハムレット」は、これまで主に小松のハムレットの演技をめ

ぐる正気／狂気の線引きや、その周囲にいる人物によって引き起こされる事件の様相が考察され、時に改稿によって明確に示されることになった戦中・戦後という時代との関連性が論じられてきた。

だが、これまでの「ハムレット」論で信用しうるものとして扱われることも多い祖父江の語りには、ある種の〈怪しさ〉が張り付いているように思われる。そこで、本論では「ハムレット」における祖父江の語りに注目し、祖父江が過去の事件をそのまま語っておらず、完全に信用できる存在ではないことを「刺客」とも比較しながら明らかにしていく。そのうえで、祖父江の語りと戦後の避暑地に現れた「老人」がどのような関係にあるのかを論じ、その「老人」と祖父江の語る物語が一九四六年という時代においてどのような意味を持つのかについても究明していきたい。なお、本稿では混同をさけるために十蘭の作品「ハムレット」は鉤括弧で、シェイクスピアの戯曲『ハムレット』は二重鉤括弧で表記することとする。

1 語りの検討

「ハムレット」の冒頭は、一九四六年、避暑地に現れた謎の老人について、周囲の人間がその「靈性を帯びた深い表情」に「眼を見張る」様子が、三人称の語り手によって語られる場面から始まっている。避暑地に集った人々はこの正体不明の老人について様々な想像をめぐらす、ある日、ホテルのグリルで食事をとっていた老人にその場にいた人々が話しかけると、老人は「最近二十年間ぐらいの日本の社会事情」について「しどろもどろ」な様子を見せる。そして、それ以来、老人は決して一人にはならず、どうやら「老人に話しかけられるのを防ぐため」に一人の「青年」が「同伴」するようになる。この青年が祖父江光という人物であること

がわかると、周囲の人々は祖父江にあの老人が何者なのかと尋ねるようになる。祖父江は「あの老人の再生のお話をするのがいちばん手っとり早いようです」と応え、「非常に話下手」なので「三日ばかり猶予」をもらえればメモをとってきて話すると約束する。三日後「細かく書きこんだノート」を持ってきた祖父江は避暑地の人間たちに老人の過去を語りはじめるのである。

ここから祖父江による一人称で語られるようになる物語は、一九二五年ごろ、小松顕正とその仲間達が『ハムレット』の私演会を開こうと特訓や研究をしていたところから始まる。だが私演会当日、ハムレットを演じていた小松は五幕二場の決闘シーンの最中、窓から転落し、その怪我が原因で「精神に異常をきたし」てしまうことになる。その後、イギリスに留学した祖父江は、私演会でクローデアス王を演じていた阪井と彼の妻となった小松の元許嫁の琴子と再会し、彼らの娘・鮎子をも知るようになる。一九四四年、日本に帰国するも貧窮にあえぐ祖父江のもとに、阪井家から生活を援助しようという申し出がもたらされるが、その見返りに阪井が求めてくるのは、「性格学」の専門家である祖父江に、私演会以来、自らをハムレットと思い込んで自分の屋敷で生活している小松の精神状態を分析することであった。

屋敷に潜り込んだ祖父江は観察の結果、小松が治癒している可能性を阪井に報告する。それを聞いた阪井は、実は私演会での小松の転落は小松の財産を奪うために、事件の一年前から関係していた琴子と共犯して自分が引き起こしたものと告白する。阪井は祖父江に小松の殺害を命ずるが、祖父江は小松を「見捨てまい」と決意する。そして小松の精神状態を確かめるために屋敷に乗り込んできた阪井一家から小松を救いだそうとするが、鮎子に薬を盛られて動けなくなってしまう。しかも、祖父江が目覚めたときには、小松は阪井一家の要求を受け入れて防空壕に自ら潜りこみ、そこに阪井一家が土をかけていたのだった。ここまでを祖父江が語

り終わると、「ハムレット」は三人称の語りによる一九四六年の時点に戻り、阪井がそのときの空襲で「真二つに裂けて死んでいた」こと、そして「爆風と地動」によって防空壕からハムレットが飛び出してきたことが告げられる。このように「ハムレット」は、祖父江の一人称によって語られる過去を、三人称の現在時からの語りで挟みこむ構成になっているのである。

こうして「ハムレット」の中盤で語り手役を担う祖父江に関しては、その語りの内容も含めて様々に評価されてきた。例えば川崎賢子は、「刺客」で狂気に侵されてしまった祖父江の姿と比べて、「ハムレット」の祖父江は「理性的な語り手」であり、「ハムレット・小松の軌跡を、整序のゆきとどいた時間軸に添って、再び語ってくれる」と指摘している。⁽³⁾ その一方で、小平麻衣子は、祖父江の語りは「具体性も増し、誠実にみえるが、細部を確認すると矛盾に満ちて」おり、小松に関する一連の説明も「信じてよいのかどうかかわからない」と疑問を呈している。⁽⁴⁾ また武井孝文は、祖父江がシェイクスピアの『ハムレット』において、ハムレットの最後を見届け、その歴史の語り手となるホレーシオの役割を担っていると述べている。武井によれば作中に描きこまれている「相馬事件」という「プレテクスト」と、小松の世話をしていた「看護夫」が発狂したことを念頭におけば、小松に「忠誠」を誓う祖父江には「看護夫」と同様の「狂気」という結末が回復されてもおかしくない」という。⁽⁵⁾ こうした武井や小平の見解は、祖父江を「理性的な語り手」とする川崎の指摘と対立するものではあるが、両者は祖父江の「狂気」が物語にどう影響を及ぼしているのかについては詳細な検討を行っていない。

このような祖父江の精神状態をめぐる問題については後述するとして、ここではまず祖父江の語りについていくつかの瑕疵が指摘されていることに注目しておきたい。例えば平林文雄は、作品冒頭の三人称の語りの時点で祖

父江は「青年」と語られているにもかかわらず、祖父江の一人称の語りでは「一九二五年の春、二十六歳」であるとされており、一九四六年の時点で四七歳では「青年」とはいえないだろうと指摘する。また小松の屋敷が空襲にさらされる祖父江の語りの末尾において、屋敷に駆け込んだ「防護団」がその場にいる阪井にとっさに「阪井さん」と声をかけていることに関して、小松の屋敷に阪井が入りしていることを「防護団」が知っていたとは考えにくく、「防空壕」に阪井が土をかけているのを不審がらないのも「不自然」であると述べている⁶。平林の指摘するこれらの瑕疵は看過しようと思えば出来ないこともないのだが、実は祖父江の語りには他にもいくつか「怪しい」点があるのだ。

例えば祖父江の一人称の語りにおいて、阪井は祖父江に対し、小松を陥れた理由に触れ、自分には「ただの千円の資産もない」ことを「不合理」だと考え、「おれは遊ぶこと、贅沢がすぎなんだからいくらだって金がある」のだと明かす。そして「おれは快楽のために小松の財産をとった」のだと豪語する阪井だが、「ハムレット」冒頭の三人称の語りの時点では「華族の中でも有数な資産家」であり、「どのような趣味も特技も持たず、完全な安逸と無為のうちに生涯の幕を閉じたオプロモフ式の徹底的な遊民」だったと語られているのである。祖父江の語る強欲で悪辣な阪井の姿と、三人称の語りで描かれている「安逸と無為」に耽る阪井の姿とのずれは、祖父江の語りに「怪しさ」がつきまわっているのではないかという疑惑を浮上させかねないものだろう。

だが、祖父江の語りにつきまとう「怪しさ」はこれだけではない。祖父江の語りには、管見の限りでこれまで指摘されてこなかったが、その信憑性を決定的に揺るがす内容が含まれている。それは祖父江が犯行に際して「すると琴子さんも同腹だったんだな」と阪井に問い詰めると、阪井が「勿論そうだ。王妃の椅子は王座の

すぐとなりにあるんだから、琴子が同腹でなければあんな芸当ができない」と応えている場面である。祖父江が阪井の自白を受けて、小松の婚約者であった琴子が共犯ではないかと疑うのは自然だといえるが、ここで問題になるのは阪井が劇中での犯行について「王妃の椅子」の存在に触れた上で、琴子が共犯でなければできなかったと語っていることである。祖父江の語りによれば、阪井が小松を襲撃したのは『ハムレット』の「五幕二場」であり、「オフィーリアの兄レーヤチーズと、ハムレットの決闘、並びにデンマーク王家の絶滅」という、まさに「クライマックス」にあたる場面であった。この場面でハムレットとレーヤチーズの決闘を観戦するクロードアス王役である阪井は、隙を見て舞台の背後にまわりこみ、ハムレット演じる小松に後ろから襲いかかって殺そうとする。そのとき「王妃の椅子」に座っている人物といえバクロードアス王の妃であるガードルード以外にありえない。つまり阪井は、自分に近い「王妃の椅子」にあった者が見て見ぬふりをしなければ、自分の犯行はたちどころに発覚したことを示唆しているのである。だが、それならば琴子は決して阪井の共犯にはなりえなかったはずなのだ。なぜなら、琴子はこの私演会でオフィーリアを演じていたのであり、この場面の前にすでに死んでいるオフィーリアは、「王妃の椅子」どころか舞台上にさえいるはずがないからである。確認しておけば、祖父江の語りにおいても「ハムレットは小松顕正、クロードアス王が阪井、オフィーリアが後で阪井の細君となった小松の許嫁の西洞院琴子、わたしがハムレットの親友ホレーショ」と、まあ大体こういう配役でした」とあり、琴子がガードルードを演じていたとはされていない。つまり、阪井が玉座と「王妃の椅子」の近さに触れて、琴子が「同腹」でなければ犯行は不可能であったと語るためには、琴子がガードルードを演じていたと〈誤認〉していなければならないのである。

こうして、ホレーショ役で出演もしていた祖父江なら間違いないと知っていたはずの琴子の役柄を、阪井が

〈誤認〉していること。しかも、「理性的な語り手」であるはずの祖父江が阪井の〈誤認〉を訂正することもなく受け入れてしまっていること。またその結果、祖父江の語りが、一方では琴子がオフィリア役だったとしながら、他方ではガードルド役の阪井の共犯者であることを認めるといった矛盾をきたしていること。それは、これまで指摘されてきた年齢の不整合や不自然な描写といった指摘を越えて、祖父江の語りの信憑性を損なう致命傷となりえるだろう。しかも一連の場面がすべて祖父江の一人称で語られ、矛盾を来してまで阪井の〈誤認〉を受け入れてしまっていることは、むしろ祖父江の語りがある時点から、意図的に事実を歪曲する方向へ転換されたのではないかという〈怪しさ〉も浮上させるのだ。なぜなら、ガードルドを演じていたと〈誤認〉される琴子は、小松を裏切った点では、王を殺したクローデアスと再婚する『ハムレット』のガードルドと類似した存在であり、最後の空襲の場面で小松の屋敷に乗り込んだ際にはガードルドの扮装をして現れたとされているからである。つまり、この〈誤認〉はのちの時点の祖父江から見た琴子の姿を投影したものととれ、しかもその認識にもとづく〈誤認〉を阪井がしていたかのように語っていること自体が、祖父江の脚色ではないかとさえ疑われるからである。そして、先述した阪井の人物像のずれも思い返せば、阪井の人物像もまた途中から、事実と異なる方向に脚色されたものなのではないかという疑念も浮かんでくるだろう。

無論、こうした瑕疵を十蘭の責任に帰することは容易である。実際、「刺客」で阪井が犯行に及ぶ場面は「墓堀りの場」と設定されていたために「王妃の椅子」に関する言及や、それによって生じる不整合も存在しない。つまり改稿による場面的変更がこれらの不整合を招いたと考えることもできるわけだが、本論ではむしろ祖父江の語りに潜むこうした〈怪しさ〉が、更に興味深い問題を提示することに注目していきたい。そのために必要なのは、他にも〈怪しさ〉はないか注意しながら、過去の事件がどのように語られていたのかを検討

してみることである。

2 祖父江の視点―診断と配役、そして回避―

祖父江が一人称で語る過去の事件については、いくつかの興味深い指摘がなされてきた。例えば阿部真也は、阪井が「女と金のため」という明確な動機を持つことで、小松の殺害に「必然性・固有名性」が付与されるように設定されていることや、阪井一家の描写に「性格学」が導入されることで、「作中における人物の在り方が変更可能なものとして強く提示されている」ことに触れ、「ハムレット」には「人物の記号化という操作が働いて」おり、「これは本格探偵小説の形式に従う際に伴うもの」であると論じている。また川崎賢子は、阪井たち「悪役連」が「つねに役割と同致して形を変える肉体をあたえられている」ことに触れ、「悪役たちにおいて、形象と役割は同義であり、演技に分裂はな」く、「ハムレット・小松の置かれている状況は、こうした悪役たちの形象の変容によって祖父江の知るところとなる」と述べている。⁽⁸⁾ いずれも卓見であるが、注意しておきたいのは、これを語っているのがすでにその〈怪しさ〉を指摘しておいた祖父江その人であることである。

まず祖父江が自身の語りをどのように捉えていたかを明らかにしておきたい。祖父江は避暑地の人々に墓の下から再生した老人の話というのは「黒岩涙香の『白髪鬼』という小説がありました。あなたのお話も、なにかそんなふうなロマネスクな匂いがしますね」と言われた際に、「あの話にはこしらえものにつきものこのじつけや矛盾があつて、それが一種の救いになっていますが、あのひとの過去には、残念ながらそういうものは一つありませんでした」と述べ、「老人の再生のお話」は「こしらえもの」ではないということをはっき

りと告げている。ここで祖父江は「こしらえもの」ではないことを強調することで、自分の語る話がどんなに「数奇」なものであっても、「あの立派なご老人」の過去の事実そのままだと避暑地の人々に信じさせようとしていると考えられるが、このことを念頭におけば阪井たち「悪役連」の姿の描写はまた違ったものに見えるのだ。

例えば、祖父江は「性格学の研究で養われた眼」で阪井たちを見ることで、彼らの悪役性を聴衆に強く印象づける。実際、阪井の「顛頂はアッシュヤーヘンブルグの類別による典型的なアッテークン型」であり、「こういう形の頭をもっている人間は、どうしても犯罪を犯すほかに人生の行き道がないという先天的に陰惨な運命を差し示されている犯罪者のアプリオリ」だと語られる。また、琴子は「こういう耳の持主を情緒的犯罪型とい、犯罪を情緒で美化して陶酔するという非常に厄介な性格」とされ、鮎子は「流動的娼婦型という手に負えない類型をあらわしかけている」といわれている。つまり祖父江は「性格学」の観点から阪井たちを〈診断〉する者として自分を語りのなかに位置付けているのである。この〈診断〉が持つ意味は後に、小松の精神状態の判定においても象徴的に示されるだろうが、ここでは更にこうした〈診断〉が「先祖の影響」であり「人間というものは長い家族史の梗概のようなもので、いったい阪井の先祖にどういう大悪党がいたのか調べてみたい衝動を感じたほど猛烈なもの」であったと結論づけられていることに注目したい。

この点に関して先述した阿部は、これと類似した部分が三上於菟吉訳のシャロック・ホームズものにあることを述べ、しかもそれが「性格の変化を説明するものから、固定的な性格の有り様を説明するものへと転用されている」ことを指摘し、「人物のあり方が変更不可能なもの」として示されていることを明らかにしている⁽⁹⁾。こうした阿部の指摘を敷衍しておけば、外形の〈診断〉によって「犯罪者のアプリオリ」を見いだそうと

する祖父江の態度は、作中にその名が示されていないものの、イタリアの医師・ロンブローゾによって確立された犯罪人類学を想起させるだろう。ロンブローゾの理論は、それを的確に要約したものと見えるステューブン・グルードによれば、「人体測定学のデータに基づいた特殊な進化理論」であり、「犯罪者は我々の中の進化的な先祖返りである」とみなすものである。つまり「解剖学上の特徴から『生まれつきの犯罪者』を知ることができ、「事実、解剖学上の特徴は宿命的で、生まれつきの犯罪者はその遺伝的汚点から逃れられない」とするもののだが、こうした理論が祖父江の〈診断〉と近似するものであることも確かだろう。¹⁰⁾そして、いづれにせよ重要なのは、阪井一家の悪性がこうした科学的な装いをとって〈診断〉されることで、祖父江の語りにおいて阪井一家は生得的かつ変更不可能な悪役として描き出されているということである。

だが、こうした不変的な悪性を示す〈診断〉と同時に、川崎がいうように、阪井と琴子は「つねに役割と同等して形を変える肉体をあたえられている」¹¹⁾。イギリスで出会った時に「福々と肥」っていたはずの阪井は、日本で再会すると「とげとげと痩せ」ており、琴子は「不快な肥満のしかた」をしているのである。いわば阪井たちは、顔貌を中心とする不変の肉体による生得的で変更不可能な悪としての側面と、役割に応じた悪辣さを示す変化する肉体Ⅱ体型の両面を兼ね備えていることになる。この一見すると矛盾する「悪役連」の肉体は、祖父江の語りにおいてはどちらも阪井たちの悪性の表現に貢献していると思われる。だが、それは実際に阪井たちがそうした肉体を持っていたというよりも、現在の祖父江によって阪井たちが悪役として語られるからではないだろうか。つまり、祖父江の語りにおいて阪井たちは「悪役連」に〈配役〉されているからこそ、その肉体は〈診断〉を伴う祖父江の語りによって不変的な悪性を刻印され、時には「役割と同致」して変化したりするのではないか。そしてそうした偏向した眼差しは、小松に対する祖父江の視線を考察することでよりはっ

きりすると思われる。

祖父江は小松と屋敷で始めて会った際の印象を「なんとという立派な顔」「運命に忍従しているようなものしずかな眼差、高い知性を示す蒼白な広い額、寛容をあらわすゆるやかに引き結ばれた唇」などと賞賛を惜しまずに語っている。こうした祖父江の〈診断〉は、後に祖父江が感じる「精神が高められ、魂が浄められるような清々しい気持」をもたらす小松の印象にも通じていくだろうが、ここで祖父江は最も重要なはずの小松が正気かどうかという〈診断〉をあえて行っていない。あえてというのは、「刺客」では同様の容貌の描写の後で、「この男が精神異常をひき起こしたのは決して理由のないことではない」とし、「先天的にいろいろな変質兆候を持つてゐるのです」と語られているからだ。しかも「軽微な下顎骨前出があり、耳輪の上部は折れ曲がつて、明かにモーレル氏型耳を示して居るのです」と〈診断〉したうえで、事故がなくても「この人物はしよせん、精神的には健全であり得なかつたでせう」とまでいつているからである。「刺客」では更に、小松の「尿の検査」までおこなって精神状態を分析しようとするが、「ハムレット」の祖父江は一切そうした検査の結果を語ろうとしない。⁽¹²⁾つまり「ハムレット」での祖父江は小松が正気かどうかの〈診断〉を回避し、小松の「立派」な容貌と高い知性や精神性との関係を仄めかすだけなのだ。いわば祖父江の「専門」家としての〈診断〉は、阪井たちを悪役として誹謗する役割だけを担っているのである。

もちろん、こうした祖父江の〈診断〉の違いは「刺客」と「ハムレット」における設定の違いに多くが起因する。「刺客」での祖父江は手紙に自分のことを「賤民の子」と記し、「権門富豪の家庭に入りたいといふ長い間の念願」のために、「阪井の家族に対してどれほど阿諛追従につとめたか」が語られ、阪井の命令に忠実にならざるをえない理由を説明している。一方、「ハムレット」では「たゞ当面のひどい貧乏からぬけだしたい」

気持ちから阪井の援助を受けるが、その援助に「刺客」ほどの強い執着を見せることはない。むしろ「小松頭正は端正な容貌と明晰な頭脳をもった秀抜な青年で、われわれ同年代一般の憧憬的人物だったのです」と、以前から面識があった小松に対する「女性的な愛情」すらほのめかしているのである。そして、こうした設定の改変に伴い、「ハムレット」の祖父江は阪井たちに対して批判的な存在として自分を位置づける一方で、小松への同情をはっきりとしめすことで、小松が一体化した「ハムレットの心からの信頼と愛情」を受ける存在としても自分を描き出しているのである。

こうしてみると祖父江は、あたかも私演会で上演された『ハムレット』になぞらえるように、語りのなかで阪井たちを悪役に〈配役〉し、さらに身体を〈診断〉することで、悪役にふさわしい悪性が運命づけられているたかのように語っているようにみえてくる。現に、こうした〈配役〉の過程において阪井は「安逸と無為」を好む「徹底的な遊民」から、小松の財産を横領せんとする快樂主義者へと悪辣に脚色され、シェイクスピアの名高い悲劇の中でハムレットの父を謀殺するクローデラスに対応するように描かれる。またオフィーリヤを演じていたはずの琴子が、『ハムレット』の中でクローデラスと共謀して夫を裏切るガードルードを演じていたと〈誤認〉されたまま語られるのも、現実には婚約者であった小松を裏切ったことを反映するかのようである。こうしてみると、「性格学」に基づく主に顔貌の不変性から導かれる悪性も、体型の変化として表現される役割の悪辣さの性質の変化も、ともに『ハムレット』の悪役としての性格を誇張するためになされた語りの操作だといえるのだ。

いずれにしても、こうして『ハムレット』の役柄と対応する図式化が行われているとすれば、祖父江の語りは単に〈怪しさ〉をもつだけにとどまらず、虚構性すらはらんでいる可能性も否定できない。そもそも「こし

「ええもの」ではないことを強調する祖父江だが、その語りには『白髮鬼』のように一晩で小松が白髪になってしまったという「こしらえもの」のようなエピソードが登場しており、また三日間の準備期間をとってつくりあげられた「ノート」は、時系列が整理されたといえは聞こえはよいが、祖父江による過去の事実の再構成がなされていることを示唆しているのである。その点では、琴子をオフィーリア役だと語っておきながら、琴子＝ガートルードという阪井の〈誤認〉を受け入れることで生じる矛盾もまた、こうした再構成において発生した不備と考えることもできるのだ。

では、祖父江の一人称による「ノート」にこうした虚構性がみられるのだとすれば、祖父江の語りはどのように避暑地の謎の老人へとつながっていくのか。その点を整理するために祖父江の語りにおいて小松がいかなる存在として描かれていたかを、更に詳細に検討しておきたい。

3 模倣と狂気

「ハムレット」では語りの構造だけではなく、その語りのなかで描かれているハムレットになりきった小松の狂気／正気の線引きと演技が、より一層複雑な問題を提起している。なぜなら、小松の精神状態と演技は密接に関係すると同時に、いくつかの段階に分けて構成されていると考えることができるからである。

例えば阪井は私演会で窓から転落した小松について、「意識はとりもどした」が「過去の記憶は、全部消失してハムレットの記憶しか残って」おらず、「追想喪失症と精神乖離症の合併とでもいう」ものをおこしてしまい、「あれ以来小松は落台の邸で三十年もハムレットになりきったまゝ」なのだという。そんな小松を解放

するか否かを判定してほしいと祖父江に依頼する阪井は、実は小松がすでに正気に戻っているのではないかと疑ってもしいるのだが、「ハムレット」でまず最初に示されているのは、小松が狂気に侵されることで自分の過去を全て忘れ、自身が演じたハムレットの記憶だけを持っているのだということである。

屋敷で小松の世話をする執事の北村と看護婦の繕村は、小松と会うときだけは髪を身につけ「下手な田舎芝居」を続けているが、あたかも「エリザベス朝」の世界を再現したかのような生活のなかで、祖父江はローゼンクランツとして小松のそばで観察を続けることになる。そこで祖父江は「小松が精神病の雑多な症状群を連絡もなく模倣していることに気がつく」のだ。「小松の症状」は「興奮はあるが躁陽病に來るべき爽快、意志奔逸症を欠き、また緊張病のような不自然行為や衝動症状を持たず、殊更指南力を欠くような真似をするので、かえって真の疾病でないことをさとらせる」ものである。また、阪井への手紙で報告されるように、「妄覚病の真似をしますが意識は非常に清明で、その上全部の症状を真似することができません。また大意即答症のような真似をしますが、緊張病者のような奇抜な答えでなく、感情と意志の障碍はすこしも認められない」のだという。祖父江は小松が「発狂して精神病院に入院した看護夫」の「狂態を仔細に観察し、そのまゝ上手に模倣しているのではないか」とも疑うが、そうだとすると小松はハムレットになりきると同時に「精神病の雑多な症状群」をも演じて、狂気を装ってものになる。しかし祖父江は「現代の精神病学はS・M(佯狂)」というものの存在を疑い、気狂いの真似をするようなものはすでに病的性格者だとするのが定説になっているので、模倣だと思っていることも案外本物かもしれないと考え、狂気の模倣をする小松が本当に狂気に陥っている可能性を捨てきれない。

だが、その後小松が見せる現代人の仕草に加え、放心状態の小松に年齢の確認したところ、四十二歳と正確

な実年齢を答えたことで、祖父江は十年以前に小松が正気にかえていたと思い直すようになる。そして実際に小松が刻んだと思われる古代エジプトで「大脳」を意味するという記号と「0/2/34」という数字を発見することで一九三四年二月頃に小松は快癒していたと推測するに至る。そこで祖父江は、状況を把握した小松が阪井と争うことは無理だと判断し、「自分が気狂いであるかぎり、生活と生命の心配はない」のだから「気狂いの真似をしながら生涯を終えることにしよう」と考えたのだと思うようになり、「そのときの小松の悲嘆と苦悶のさまが眼に見えるようでした」と語っている。この箇所からも小松に対する同情を隠そうともしない態度が垣間見えるが、ここで確認しておきたいのは小松が行う演技と狂気の関係である。

祖父江は、小松が「看護夫の狂態」を狂気モデルにしていたと考えるが、この「看護夫」は小松と外部との連絡が制限されている以上、「ひどく感傷的になって、患者が不当監禁を受けているような妄想をおこし」、最後には「伝染性精神病」になって「脳病院へ入って」しまったかつての「前任者」のことだろう。この「前任者」がいつまで小松を看病していたかは具体的には不明だが、「隣組へふれまわったり」とあることから戦時中のある時期までは小松の世話をしていたと考えられる。だとすれば、「前任者」は一九三四年には正気に戻りつつあったはずの小松の様子を見て「不当監禁」を訴えていたことになり、その点において「前任者」は正しい判断をしていたということになるだろう。だが小松自身が身の安全のために快癒を訴えなかったために、北村たちはその「前任者」の判断を信じなかったようである。「感傷的」になりおそらく次第に精神状態が悪化していったと思われる「前任者」だが、その様子を「そのまゝ上手に模倣」することで小松の狂気はより信憑性を増し、一方で「前任者」はますます「妄想」を疑われることになるのである。正気だと思っていた小松が日に日に狂気じみた行動をとっていくという、「前任者」にとっては悪夢じみている環境によって、「前

「任者」の精神状態はますます悪化したのだろうが、小松は更にそれを模倣することで狂気の演技の質を上げていったことになるのだ。

このように解釈できる祖父江の判断をとりあえず受け入れてみるなら、小松と「前任者」の間にはこうした模倣と狂気の関係を想定することができる。しかも小松は、北村たちに快癒してはいないと思わせるために、「看護夫」の狂気を模倣して狂人を演じ、しかもハムレットを演じることで狂気に陥っていた過去の自分をも演じていたことになる。そのうえその演技には、精神病院に入院していたときに見た様々な患者の記憶を蘇えらせて、「精神病の雑多な症状群」を演じて狂人になりすますことも加わっていた可能性もある。

つまり、こうした三重とも四重ともいえる多重的な演技が小松の狂気の装いを支えているわけだが、さらにここに輪をかけるのが、小松の演じているハムレットもまた劇中で狂気を演じていることなのだ。現にシェイクスピアの『ハムレット』におけるこのデンマークの王子は、クローディアス王の目をごまかすために狂気を演じているのである。つまり祖父江の語りの中の小松は、「看護夫」の狂気をはじめとする多様な狂気の症状を模倣して狂人を演じつつ、更に狂気を演じるハムレットを演じることで過去の自分をも演じつつけるという、複雑きわまりない演技をおこなっているのである。¹³⁾

それでは、こうした多層的な演技の仮面を一枚一枚剥がしていけば、祖父江は正気の小松に出会えるだろうか。それと思しき場面は、祖父江が屋敷で小松から「のうホレーショー」と呼びかけられ、「おぬしはホレーショーにちがいないよ。よほど以前、演劇を演じた折、おぬしをホレーショーと呼んだおぼえがある」と語る場面である。この小松の発言は小松が役と演者を明確に区別し、かつての私演会で祖父江がホレーショーを演じていたことを記憶していたことを明らかにするものである。そしてそれを「じぶんの正気を自白しているよ

うなもの」だと感じる祖父江は「これはわたしにたいするハムレットの心からの信頼と愛情の表現だと感じ」、小松を「どんなことがあっても見捨てまい」と誓うことになる。「錯乱の演技を続けているという前提のもとに、間接的に正気を、もらす」⁽¹⁴⁾ことで小松の快癒がほめかされるわけだが、このことは阪井一家が屋敷に小松の精神状態を確かめに来た際に、鮎子がオフィーリアの像になりすまして、現在の状況を嘆くような小松のつぶやきを聞き出すことで白日のものとなる。そして薬を盛られ、身動きがとれない祖父江が見るのは『ハムレット』の台詞ではなく、普通に阪井と会話する小松の姿であり、「道化した服をぬいで」背広を着て、防空壕へと向かう光景である。この光景が語りの末尾におかれていることで小松が本当に快癒しており、そのうえで身の安全のために狂気の演技をしていたことが一層明らかになったかみえる。だが、果たしてこの防空壕の場面はどこまでが実際に起きたことなのだろうか。

4 再生と摂理

小松を助けようと「謁見室の入り口」まで向かった祖父江は、そこで鮎子から飲まされた薬によって側廊に倒れこんでしまい、「眼も見え、耳も聞えるのですが、全身が痺れたようになって身動きすることも声をだすことも出来」ない状態に陥る。そして「丸太のようにぶざまに寝ころんだまゝ、漠然と天井をながめ」ながら阪井一家と小松の会話を聞くことになる。そこで祖父江の耳に届くのは、殺されるのではなく自分から死んでくれと頼まれた小松が阪井の指示通り防空壕に潜り込む経緯である。阪井が「小松君、君はもう死んだかね」と尋ねると、「あゝおれはもう死んだよ」と小松は返事をして、それを合図に阪井一家は防空壕に土を投げこ

みはじめるのだ。「薄月の光を浴びながら影のように動いている三人の姿はまさにこの世のものとは思われませんでした」と語る祖父江だが、しかしこの光景は、ハムレットの演技から解放されたはずの小松と正気の阪井一家の間でおこなわれるにはあまりに芝居がかったものである。そもそも「死んだかね」「もう死んだよ」という無意味にしか見えない儀式的なやりとり自体があまりに芝居めいているのだ。

果たして、この光景は作中で現実⁽¹⁴⁾に起こったことなのか。芦津かおりはこの箇所について「原作のなかの墓のモチーフを巧みに利用している」と指摘している。「ハムレット」結末部に、原作の墓のモチーフが共鳴していることは明らかである」という芦津は、五幕一場「墓堀の場面」において、ハムレットがオフィーリアの埋葬された墓に飛び込み、王家の名乗りを上げて墓を飛び出す場面に注目する。そして、「オフィーリアの墓に『出入り』する体験が主人公に転機をもたらし、彼を本来の姿へと甦らせるわけだが、久生作品においても小松ハムレットは、墓から投げ返されるこの瞬間に、阪井クロードィアスからもそれまで強いられていた役柄からも自由になり、自分自身としての姿を取り戻すことになる」と論じ、「象徴的な場としての墓のイメージを、久生は原作から巧みに採り入れている」のだと結論づけている。⁽¹⁵⁾つまり、阪井一家と小松の「この世のものとは思われ」ない光景は、『ハムレット』の場面になぞらえたものとしてみることもできるというのだ。

先述したように「刺客」での阪井の犯行がこの「墓堀りの場」でおこなわれていたことを思い返せば、「ハムレット」でも「墓堀りの場」を象徴的な場面として再利用している可能性は否定できない。そして、この場面が「墓堀りの場」の引用であるとするならば、小松と阪井の間でおこなわれたあの芝居じみたやりとりも、二人が『ハムレット』を踏まえておこなったか、あるいは語り手の祖父江が『ハムレット』になぞらえて脚色したことになるだろう。⁽¹⁶⁾最後に墓⁽¹⁷⁾防空壕から放り出される小松は、まさに「地獄がハムレットを投げかえし

てよこした」と祖父江が語るように、シェイクスピアのハムレットと二重化して「再生」することになる。しかもそうして「再生」したハムレットこそが、いま軽井沢に滞在する謎の老人なのである。

しかし、そうしてみると、芦津が「自分自身としての姿」を小松が取り戻すと述べていることは疑わしくなる。なぜなら、小松はハムレットと二重化したまま「再生」し、軽井沢で暮らす今も、「十六世紀の欧羅巴人」の仕草が「家常的でびったり」くるといわれているからだ。またそれ以上に、祖父江が語る重層化した小松の演技を信じる限りは、もはや小松の「自分自身としての姿」とはどの時点のどんな役の演技を指すのか判断が困難であるからだ。この点に関しては、むしろ「狂気を演じるハムレットを演じること、ハムレットを演じる狂気の小松を演じること。ハムレット・小松の演技を、死と再生が横断すると、それらの『道化た』演技の諸相をはぎとろうと試みた正気の『小松』と、演じられるもの『ハムレット』とは、すりかえられてしまう」と論じる川崎賢子の論の方が、重層性が踏まえられている点でも説得的だろう。そう指摘したうえで川崎は、老人の姿を墓場の「『地獄の番卒』」の手で、演技するものと演技されるものとの配置を交換され、「演技するもの・小松の実体がうしなわれて、演技されるもの・ハムレットだけが残された、というべきか」と述べ、「あるいは、ここでは、ハムレットが、小松顕正という役割を演じようと苦闘している、というべきか」と続けている。つまり「再生」後の演技は「ハムレット・小松の演技の裏返し」であり、小松がハムレットを演じるのではなく、ハムレットが小松を演じるようになるというのである。⁽¹⁷⁾

だが、そうだとすると、小松を演じるハムレットは、果たしてかつて小松が演じていたハムレットと同一なのであろうか。確かに小松は、私演会でも阪井に幽閉された屋敷の中でも『ハムレット』の主人公を演じていた。だが、小松が演じるハムレットには、シェイクスピアの『ハムレット』を参照する限りいつかは終わりが

来なければならない。なぜなら、『ハムレット』ではクローデスを倒し、自らも命を失うことでハムレットの物語は幕を閉じ、その死を見届けたホレーショがその物語を語り継ぐようになっていくからである。ところが、祖父江の語る「老人の再生の物語」では、クローデスのように小松の命を奪おうとする阪井は死に、もはやハムレットの命を狙うものはどこにもいなくなる。ガードルード（琴子）やオフィーリア（鮎子）も姿を消し、ハムレットはホレーショ（祖父江）の世話を受けつつも生きつづけるが、年齢を重ねていくその姿は『ハムレット』から大きく逸脱したものだといえるのではないか。

つまり、仮にハムレットが小松を演じるといった「裏返し」が起きているのだとしても、その小松を演じるハムレットは過去に小松が『ハムレット』を参照して演じていたハムレットそのままではありえないのだ。一九四六年の軽井沢に現れるハムレットが、『ハムレット』の主人公であり続けようとしても、もはや『ハムレット』のなかに存在しない生を生きなければならない。しかもそれは、逆に小松がハムレットを演じる場合でも同じであり、小松が演ずべきその後のハムレットにはやはりシナリオが存在しない。

では、小松は自分自身に戻ればいいのかといえ、これにも問題がある。なぜなら避暑地に現れる小松は、「頭脳のみだれも思考の障害」も一見ないようだが、「最近二十年間ぐらいの日本の社会事情」を問われると「当惑」して「しどろもどろ」になってしまい、「満州事変も上海事変もまるで知らず」、「太平洋戦にいたっては、そんなことがあったそうだ」という「薄弱な認識」しか残されていないようだと言われているからだ。どうやらほぼ記憶喪失といえそうなほど過去について曖昧にしか語れない小松は、自身が過去の世相をどのように生きて来たかというシナリオを参照し、その延長線上に現在や未来の自身の生を位置付けることすらできないのだ。川崎がいうようにハムレットが小松を演じる場合であれ、小松がハムレットを演じる場合であれ、シ

エクスピアの『ハムレット』には未来が描かれていないために参照すべき未来のシナリオが欠けている。また、小松が小松自身に戻る場合においても、そこには参照すべき過去や現在が欠けているのだ。もちろん避暑地の小松は、今もハムレットが演じているか、ハムレットを演じているかのどちらかのはずだが、その曖昧模糊とした日常の振舞いすべてが『ハムレット』からの逸脱になっているともいえるのである。

こうして『ハムレット』からの秘かな逸脱を繰返す「老人の再生の物語」を語る祖父江が最後に口に出すのは「撰理」という言葉である。川崎は演技だけを残して小松を「再生」させる「演技の牢獄のようなそのしくみを、祖父江は『撰理』と呼ぶ」とし「『撰理』が備えているのは、人間の手を離れた全体性であり、人間性とは無縁なオブジェが保つ自己同一の魔性」なのであり、「ハムレット」は「撰理」という仕掛けによって人間のコントロールできない「運命の舞台」をつくりあげると解釈する。⁽¹⁹⁾ また武井は「むしろ、二人は〈神の撰理〉によって〈狂気〉を宿命づけられていたという言い方が正しいかもしれない」と述べている。⁽²⁰⁾ さらに阿部は「ハムレット」において「人間の生死にまつわる因果が〈撰理〉」によって「支配」されており「齎された結果の意味については人間の理解は及ばないとされている」ために、本格探偵小説がもたらすはずの「必然で固有な死」「特権的な死」が「偶然で非個人的なもの」へと転落し、その結果、「ハムレット」は本格探偵小説からのずれだけでなく、戦後批判にまで達していると論じている。⁽²¹⁾

いずれの論も「撰理」を人間には制御も理解も不能な力だと捉えており、場合によっては「運命」や「宿命」という作中人物には左右できない物語があることも示唆しているようである。だが、穿った見方をすれば、老人の「数奇な物語」を「こしらえもの」ではなく真実であると伝えたいときには、人智を超えた「撰理」という異論を許さない絶対性は語り手である祖父江にとって好都合だといえる。また、〈診断〉によって先天的

な悪役として阪井たちを定めて、図式化する祖父江の語りとも親和的であるとさえいえるだろう。⁽²²⁾

そもそも祖父江の語りは、避暑地の人々の「靈性を帯びた深い表情」を持つ老人が「いったいどういう高い精神生活を送ったひとなのだろう」という疑問から始まり、「不分明」なために「超人的な存在」となった老人に対する「いったいなにも」なのかという彼らの問いに答えるために用意されたものであった。つまり全ては「撰理」によるものだという神秘的な結論は、老人の「靈性」自体の特権化すると同時に、それが真実であると周囲の人々を説得する効果を持ち得るといえる。そして「靈性」を持つ老人と、それを「撰理」によって説明する祖父江の存在は、作品の発表時期でもある作中時間の一九四六年に起きたことを参照することで、より大きな問題へと開かれることになるだろう。それは人間宣言をした昭和天皇とこの老人のかかわりである。

5 一九四六年の〈物語〉

「ハムレット」が発表された一九四六年、その一月一日には昭和天皇による詔書が新聞各紙を飾っている。現在では人間宣言と呼ばれることも多いこの詔書は、当時の『朝日新聞』によると天皇が「現御神にあらず」と自身の神格を否定し、「君民信頼と敬愛に結ぶ」ことを伝えたものであるとされていた。また『読売報知』も詔書の全文を掲載したうえで「天皇と国民の紐帯 神話と伝説に非ず」と報じている。確かに、『朝日新聞』に掲載された詔書には、天皇と国民の間の「紐帯」は「神話ト伝説トニ依リテ生ゼルモノニ非ズ」とされ、天皇を現人神とすることに加え、「日本国民ヲ以テ他ノ民族ニ優越セル民族」としたり「世界ヲ支配スベキ運命ヲ有スルトノ架空ナル觀念」を持つことを明確に否定している。

だが、この詔書がGHQの原案からいかに「換骨奪胎」されたかを検証した松尾尊発は、詔書が五箇条の御誓文から始められており、そのことによって「明治天皇が創始したとされる日本的民主政治、すなわち天皇治下の政党政治の路線上に新日本の建設」を呼びかけるものに変質したと指摘する。つまり、「天皇は自らの神格を否定する」と同時に、「天皇制の枠内の民本主義に、戦後の民主化を限定することを国民に呼びかけた」というのだ。そして、この意味において詔書は『天皇の人間宣言』である以上に、新たな『人間の天皇宣言』であった⁽²³⁾という。またジョン・ダワーも、五箇条の御誓文によって「明治国家が独裁的で神権政治かつ帝国主義的であったという事実」が「曖昧」にされ、戦後に新たに始まる「諸制度に日本固有の（十九世紀半ばの）古めかしい外観」が与えられたと述べている。詔書は民主主義の「源泉」を五箇条の御誓文に見出すことで『民主主義』を先導するのはあたかも天皇であると宣言するものになり、天皇の神格否定が曖昧に片付けられた顛末を「天皇裕仁は巧みにも天から途中まで降りてきただけであった」とダワーは表現している⁽²⁴⁾。つまり、一九四六年一月一日の詔書は「戦前の思想は否定」するが、天皇の「神格化否定」というGHQの当初の目的は不徹底⁽²⁵⁾なままにとどめ、「天皇制下における民主主義の展開と秩序維持という側面にシフト」させるものであった。

だが、中途半端とはいえ神格を否定した天皇はどのようにすれば「新日本」において「國民ト共ニ在リ、常ニ利害ヲ同ジ」にして「信頼ト敬愛」に基づいた「紐帯」を結ぶことができるのだろうか。実際、敗戦直後から昭和天皇の退位や戦争責任の追求を行おうとする声はあり、しかもそれは決して小さいものではなかった。ここで敗戦後の天皇退位論の全てを検討することはできないが、例えば小熊英二はそうした言説について「敗戦直後における天皇の戦争責任追及」は、「天皇を中心とする戦前のナショナリズムに代わる、新たなナシヨ

ナリズムの模索」であったと整理している。そして「社会的・心理的なシステムとしての『天皇制』」を廃止して「新たなナショナリズムとモラルを再建」するためには「天皇が何らかのかたちで、戦争責任を明らかにすることが求められていた」という。⁽²⁶⁾ 例えば、小熊も言及している当時の東大総長・南原繁は、一九四六年四月二十九日に天皇が「国民に対し道徳的、精神的な責任」を強く感じ、自覚していることは「我が国至高の道徳の表明」であり「我々が国民の中心として皇室を尊崇してきた所以」であると述べ、「象徴としての天皇」が「率先して国民の規範たり、理想たるべき精神的、道徳的の神聖なる御責任」を持つことは当然として、天皇の退位に言及する講演を行っている。⁽²⁷⁾ ここで南原は、天皇が国民からの「尊崇」を受け続けるためには、「国民の規範」として「責任」を取る必要があると述べているといえるだろう。また河西秀哉は南原の講演にも触れたうえで、敗戦直後の退位論は、実現こそしなかったが「天皇の道徳的側面がより表出されたほか、民衆と天皇との新たな関係性が模索されつつあった結果」であったと指摘している。⁽²⁸⁾

一方、退位論が盛り上がりを見せるのとはほぼ同じ時期には、天皇の存在を「再定義」する試みも行われていた。米谷匡史は「神話的な起源をもつとされ、無根拠に君臨してきた『万世一系』の皇統は、主権者となった『日本国民』の総意によって、新たに根拠づけられねばならなかった」と述べたうえで、「天皇制存廃の危機のなかで、民主化の趨勢に呼应しながら、日本側から積極的に、天皇制の再定義」が進み、「日本の国民主義的な知識人たちによっても積極的にささえられていたこと」を指摘している。⁽²⁹⁾

例えば、米谷が議論の俎上にあげている津田左右吉は、南原の講演にもほど近い一九四六年四月号の『世界』に「建国の事情と万世一系思想」を寄稿し、そこで今後の天皇のあり方について論じている。⁽³⁰⁾ 津田は、最近「天皇制に関する論議」が起き、「皇室のこの永久性に対する疑惑が国民の一部に生じた」のは「軍部及

びそれに付随した官僚」が国民の「敬愛」や「憲法上の規定」を利用し、さらにそれを「国史を曲解」することで補強して、「軍部の恣なしわざを天皇の命によつたもののように見せかけようとしたところに、主なる由来がある」のだと述べる。そして、軍部が「政治は天皇の親政であるべきことを主張」して、「国民がその生命をも財産をもすてるのはすべて天皇のおんためである」と「宣伝」したため、「宣伝」を見やぶることのできない人々の間」では敗戦も「天皇の故である」という考えが生まれたとする。しかし、実は「むかしからの歴史的事実として天皇の親政といふことが殆ど無かつた」のであり、「皇室は高いところから民衆を見おろして、また権力を以て、それを厭服しようとしてられたことは、長い歴史の上に於て一度も無かつた」。そのように強調した上で津田は、「皇室の存在意義」とは「国民的結合の中心であり国民的精神の生きた象徴であられること」にあると語り、現代においては「皇室は国民の皇室であり、天皇は『われらの天皇』であられる。『われらの天皇』はわれらが愛さねばならぬ」と主張するのだ。つまり、皇室を現代の国家に「適応する地位に置」いて「その永久性を確実にするのは、国民みづからの愛の力」であり、国民が皇室を「愛するところに民主主義の徹底したすがたがある」というのである。

米谷はこの津田論文を「民主化に対応しながら、非政治化された形で存続を試みている天皇制を、『不親政』の伝統を再発見Ⅱ創造し、『国民の内部』へと埋めこむことで、積極的に擁護」し「正当化」するものだと論じている。そして津田をはじめとする当時の知識人は、こうした「伝統」を「再発見Ⅱ創造」することで、「民主主義と両立する形で再定義された象徴天皇制」という、「日・米合作によってうみだされた戦後日本の秩序」の「中核」を支えることになったという。³¹ こうして、日米両政府の思惑によって「天皇の戦争責任が不問に付され」て、小熊が「新たなナショナルリズム」と呼ぶ戦後日本の「独自のナショナル・アイデンティティ」

の創設は失敗に終わることになる。⁽³²⁾つまり津田の言説に代表される「伝統」の「再発見・創造」は、詔書における五箇条の御誓文とも共鳴して、歴史的な連続性を背景とした「日・米合作」による天皇の再定義と正当化を成功に導いた一要因だったといえるだろう。

だが一度は「新たな関係性が模索」された状況において、退位もせず、戦争責任も回避した天皇と国民の「紐帯」は歴史的な連続性のみで築くことができるのだろうか。このことを考える際には、戦前からの連続性ではなく、戦後におきた変化に注目すべきであろう。この点について、高橋紘が敗戦によって天皇の立ち位置が急激に変化することにとまどう国民に対して、マスコミが「先兵」として「天皇は一貫して平和主義者」であり「質素な暮らし」をしているといった「象徴天皇、人間天皇」の「解説」の役割を担ったと述べていることは注目に値する。⁽³³⁾

こうしたマスコミの役割を考察する際に度々言及されるものとして、一月一日の詔書と同時に掲載された背広姿の天皇と三女・孝宮のツーショット写真がある。この写真について高橋は、「人間」の証明として背広姿で自分の娘と散歩している写真」であるといい、同日の朝日新聞に掲載された昭和天皇の性格などを語った高松宮のインタビューもあげつつ「この日の新聞は、肉親までを動員して『人間天皇』の船出を応援した観があった」と述べている。⁽³⁴⁾また、河西秀哉もこの写真は『人間宣言』の意義を視覚的に印象づけるための写真」であり、「天皇の家庭的な像からの『人間』性を強調するためのものであったと指摘している。⁽³⁵⁾加えて、河西は一月一日の記事で戦前には考えられなかった天皇と新聞記者が直接言葉を交わすという「拝謁」が行われていることにも注目している。この時の天皇の印象について同日の『朝日新聞』は、『おだやかな学者』か、あるひは『やさしい紳士』と映った」と述べているのだ。さらに「女性的なやさしさのなかにどことなくそな

はった気品に接してゐるとこの人がいま『天皇』といはれ世界世論の批判の嵐の中に立たれてゐる人物とはどうしても考へられない」と記し、「私たち国民がもつとはやくこのやうにして陛下にお会ひできたのであつたら」、「このやうな不幸を未然に防ぎ得たのではなからうか」とすら語っているのである。

河西によれば、この「拝謁」は『人間宣言』と同時に発表されることで相乗的な効果を持ち、新しい天皇像を伝えるのに十分なものとなつた」という。そして、そもそも「人間宣言」という言葉自体が一九四六年六月に刊行された皇室記者・藤樫準二による『陛下の人間宣言』がきっかけで広まつたと指摘し、これに続く形で「他紙の記者たちもこぞって天皇の『人間』性を表出させる著作・文章・記事を執筆」したことで「マスコミには『人間天皇』像が溢れ」ていくのだと述べている。⁽³⁶⁾

更に付け加えれば、一九四六年には天皇が全国各地を訪問する巡幸も始まっている。坂本孝治郎は巡幸について、「天皇側近」宮内省」は、「マッカーサー元帥のお墨つき」をうけて「以前の〈神格者天皇〉ないし〈大元帥陛下〉としての軍事的・政治的な行幸とは対称的に、社会的舞台へ〈人間天皇〉として装い新たに平服の天皇を登場させ、国民と身近に接触させる戦後巡幸」を企画し、準備に入っていくと説明している。⁽³⁷⁾ また、ダワーは巡幸が「大衆との意思疎通を重んじる天皇制」の始まりをしるす「行為であり、「天皇の新たなイメージを作り上げるうえで大いに役に立った」ものとしてと位置付けている。そのうえで、「威厳を捨て去り」国民に話しかける天皇の姿は「天皇と国民を融合させ、人々の天皇崇拜を世俗化」することになつたと指摘する。しかも、落ち着きのない天皇の姿に「人々はこれほどまでに世間から隔離され、傷つきやすい魂に、同情の念を募らせて」いき、「他人を当惑させるほどのぎこちなさは、天皇が比類なく純粹で無垢な人間であるというイメージを強めた」というのだ。⁽³⁸⁾

以上、概観してきた一九四六年の天皇にまつわる言説は、退位論や戦争責任の追及に対して、政治的には天皇の存在を民主主義と歴史的に関連づけて担保する一方で、国民との新たな「紐帯」を求めて人間天皇のイメージが、マスコミや巡幸を通じて拡散されていったものと見ることができよう。つまり、五箇条の御誓文や天皇不親政の歴史の再発見¹¹創造により、民主的な天皇制の歴史的連続性を確保する一方で、「国民の規範」として「道徳的な側面」も兼ね備えた「純粹で無垢」な「気品」ある存在として、「国民ト共ニ在」る人間天皇の姿が演出されていたといえるのではないだろうか。

ところで、このように現人神から人間天皇へとイメージを変えながらも、存在自体は新たな政治形態と旧来の日本をつなぐことで守り抜こうする天皇の複雑な様相を、「ハムレット」における避暑地の老人に重ねようとする試みはこれまでもあった。確かに作中において「なんとなくびったりしない」服を身につけ、自分についても、戦争についてもぎこちない応答を繰返す一方で「靈性」を帯びた「超人的な存在」として周囲の人々に認識される老人の姿は、背広を着て、ぎこちなく国民とふれあいながらも「気品」を失はず、「純粹で無垢」なままに見えた天皇を想起させなくもない。では、老人と一九四六年以降の昭和天皇を重ねることで何が明らかになるのだろうか。

例えばこの点に関して武井孝文は、「〈小松／天皇〉が〈阪井家／軍部〉に〈ハムレット王／現人神〉の演技を強要されるという長年の関係は、〈アメリカの爆弾〉によって断ち切られると読める」と指摘している。³⁹この武井の論は、登場人物と現実の人物を単純に重ねたものであるが、この構図自体が一九四六年以降の天皇にまつわる言説に多くを負っていることは指摘する必要があるだろう。現にこうした構図は、戦前の天皇の姿は「軍部」による「宣伝」でゆがめられているという先の津田左右吉の説とも共鳴するかもしれない。また、一

九四六年には「軍部」が「陛下の平和愛好の一科学者としての人間的な御生活」の「相手役」であった潜水夫との関係を割くなど、天皇の研究に「横槍」を入れていたことを告発する記事が確認できる⁽⁴⁰⁾。この記事では、「天皇陛下が戦時中にいかに軍閥の妨害」をかわして活動していたかが記されているが、こうした天皇と軍部の敵対関係という構図自体が、「人間的」な天皇が「平和愛好」を求めているという言説を補強するものであったことはいうまでもない。なにしろ河西秀哉が述べているように「戦前から天皇が生物学を研究していたことに言及がなされる中で、戦前から天皇は平和を愛好し、『人間』的な生活を送っていた」ことが伝えられるからである⁽⁴¹⁾。つまり阪井家を見立て、「小松／天皇」に「現人神」の演技を「強要」していたとする視線自体が、一九四六年頃に立ち上げられる人間天皇のイメージと親和的なのだ。

一方、川崎は「ハムレット」で描かれた「演技と再生の地平の外延」として、昭和天皇の「人間宣言」と熊沢天皇の出現があると述べる⁽⁴²⁾。川崎によれば、「両者のパフォーマンスは、表裏一体をなして現れ」てもいるが、しかし「ともに、戦前の存在形態を仮象または演技とし、戦後のそれを真または実体とする点で、発想の質を共有」している。つまり両者はともに「戦前の存在形態」を「仮象または演技」とし、「戦後」の姿を「真または実体」としたことになる。それは昭和天皇の場合であれば、「それまでの二十年余、神たることを演技し続けた人間、であったことを公的に認め」たことを意味しているだろう。つまり、昭和天皇の「人間宣言」を戦前に神を演じていたことを暴露する行為として捉え、戦後の「人間的」な姿をこそ「真または実体」とする一連の「パフォーマンス」が「ハムレット」における小松の「演技と再生」に対応しているといえるのである。

こうした川崎の指摘は、これまで整理してきた一九四六年の昭和天皇の人間宣言を、ほぼ正確に捉えている

と云ってよいだろう。まさに人間宣言は、曖昧さを残しつつも戦前の神格性を「演技」として否定し、今後、明らかにされる戦後の天皇の姿こそが「実体」なのだとアピールしようと試みるものに他ならなかったからだ。しかも川崎は、おそらくこうした「実体」もまた「パフォーマンス」であり「演技」性を帯びていることをも示唆していると思われる。こうして川崎は、ハムレットを演じることを止めようとしたが、ハムレットからは逃れられないまま「再生」してしまい、「演技の牢獄」に閉じ込められた小松の姿を、戦後の天皇の「パフォーマンス」に重ねてみせるのである。ハムレットを演じる小松はもはや「仮象」として否定されるが、ハムレットが演じる小松はいまや「実体」として演技をつづけているというわけだ。このような川崎の論は、「ハムレット」における小松の演技と現実の天皇の演技の共鳴を描き出す刺激的なものだといえる。だが、ここで問題にしたいのは、それが「仮象」化される演技と、「実体」としての演技に限定されすぎてはいないのかという点である。例えば、それは川崎が引いているもう一つの「パフォーマンス」である熊沢天皇の存在によっても明らかにすることができるだろう。

熊沢天皇こと熊沢寛通は、一九四六年に自身を南朝の末裔と称して皇位継承を訴えた人物である。熊沢天皇について当時の『読売報知』には「我こそ正統の天皇」と宣言して、マッカーサーに「陳情書」を送った旨が報じられている。⁽⁴⁾「陳情書」の内容は記事によると熊沢が「自分こそ正統の皇位継承者たる南朝の後裔」であり、「新日本は正しい皇族の復辟によつてのみ起ち上がることが出来るのだ」と伝えるものであったようだ。また熊沢天皇は、自分たち一門は「代々皇位の継承者であることを要求して来た」が、「その多くの家族たちは暗殺や虐殺」され、自分も戦前戦中には「憲兵や特高警察の激しい追跡の手を逃れ」てきたという。こうした熊沢の言動を踏まえたくて川崎は、戦前には名古屋で「世を忍ぶ仮の姿」という「演技」で生き延び、戦

後にマッカーサーに「資格認定を訴え、外国人記者団を観客」として真の姿を訴える熊沢を、昭和天皇とは「表裏一体」の「パフォーマンス」であると論じているのであろう。⁽⁴⁴⁾そして戦後に天皇という「実体」を立ち上げた熊沢天皇と、軍部に強いられた現人神が「仮象」の演技で、人間天皇こそが「実体」としての演技だとされる昭和天皇は、「仮象」と「実体」の関係において表裏をなすことになる。

だが、それは確かだとしても、熊沢天皇の「パフォーマンス」には熊沢個人の演技だけでなく、それを支える南朝の皇位継承者という〈物語〉が必要であった。この点について坪井秀人は、熊沢天皇が持ち上げられたのは「戦時期の皇国史観と国体思想を支えた南朝正統論」の「余波」があったためだと述べている。そして、その背景には「戦時期の時間と戦後の時間とを無意識のうちにつなげようとする民衆の欲望」が存在していたと指摘し、熊沢天皇の存在は「天皇の神格放棄以後の（可能態としての）白紙還元状況を受け」たものであり、「戦後空間において何が本物^{トウモノ}なのか^{トク}が誰にもわからなくなっている状況を炙りだしている」とも論じている。⁽⁴⁵⁾

つまり、敗戦による天皇君臨の正当性の「白紙還元状況」という事態に際して、熊沢天皇は南朝の血統という戦前戦中の〈物語〉を引き合いに出すことで、戦後における「実体」性を主張したともいえるのだ。そしてこうした熊沢天皇の動向を念頭におけば、昭和天皇の側も五箇条の御誓文や天皇の不親政といった歴史的連続性を担保する〈物語〉に加え、人間天皇という新たな〈物語〉を立ち上げることで戦後における「実体」性を獲得していくとみることもできるだろう。つまり、熊沢天皇は南朝の血統という過去の〈物語〉を現在の足場として、戦時期と戦後をつなげようとする「民衆の欲望」に応えることで、そして昭和天皇は過去との歴史的連続性と人間天皇という現在の〈物語〉に支えられることで、戦後における自らの「実体」性を確立しようとしたのである。重要なのは戦後の「実体」が演技だということよりも、むしろこうした演技としての「実体」

を「実体」として通用させるためには、メディアが拡散し、国民が共有するような〈物語〉が必要とされるということなのである。⁽⁴⁶⁾

だが、こうして昭和天皇と熊沢天皇の戦後における「実体」性を支える〈物語〉を確認することで露わになるのは、小松―ハムレットが演ずべき〈物語〉の徹底した欠落ぶりだろう。先述したように、現在の小松をハムレットが演じるという「裏返し」が起きていたとしても、『ハムレット』にはそのような続きのシナリオはないのだから、ハムレットは自分を主人公とする戯曲を参照して小松を演じることはできない。逆に、ハムレットを小松が演じているのだとしても同様であり、戯曲『ハムレット』には続きがない以上、やはり小松は戯曲のなかの登場人物であるハムレットを演じようがない。つまり、どちらがどちらを演じていようが、彼らの手元には戦後という未来を演じるための〈物語〉が決定的に欠落しているのである。しかも、それなら小松が小松自身を演じるしかないのかといえ、それも困難であることも既に指摘しておいた通りである。小松は少なくとも「最近二十年間ぐらいの日本社会事情」についても「しどろもどろ」になるほど過去の記憶が曖昧になっており、自らの過去を参照して現在に至る自分を作り上げることも出来ないからである。つまり、小松―ハムレットには〈物語〉の欠落がつきまといているのだ。小松―ハムレットは、死と再生の儀式を経て戦後を生きる点になる点では昭和天皇や熊沢天皇を思わせはするが、彼らを支えていたような〈物語〉をもちあわせていないのである。

祖父江が「あのあやしげな老人はいつたいなにものだ」という問いに答えるためには「老人の再生のお話をするのがいちばん手っとり早い」と述べているように、祖父江が語る〈物語〉は現在の「あやしげな」小松の姿を真実味のあるものにする〈物語〉なのだ。最初から提示されていた。だが、その〈物語〉が多くくの〈怪し

さ〉を抱えており、また虚構性すら孕んでいる可能性があることは既に指摘してきた。いわば、祖父江の〈物語〉は小松を支えるには十分なものとはいえず、むしろいつ破綻してもおかしくないものなのだ。

もちろん先述したように「摂理」という祖父江の結論は、こうした破綻を引き起こす異論を封殺すると同時に、「霊性」を利用しながら、小松を神秘的な存在として意味づけて人々を説得する効果を持っていたともいえる。実際、祖父江の話を聞き終わったJ伯爵は「このお話にはたぶん宗教的な味がありますね。『黙示録』の現代訳といったような」と述べており、この神秘的な〈物語〉は一見、受け入れられているようにもみえる。だがこのJ伯爵の感想は、現実を起こったとは信じがたい祖父江の〈物語〉に対する困惑を、「宗教的な味」という形で婉曲的に伝えているのだとみることもできるのではないだろうか。つまりJ伯爵は、祖父江の〈物語〉を「黙示録」に喩えるほどには神秘的で現実離れしたものとして受けとっているのではないか。皮肉にも〈物語〉に対する疑念を防ぎ、相手を説得するために用いられていた「摂理」という超自然の論理は、現実の薄さへと反転して、新たな疑念を呼び起こしかねない畏⁽⁴⁷⁾としても機能する可能性があるのだ。

おわりに

これまでの研究では疑問視される一方で、一定の信頼性もおかれることがあった祖父江の語りには、やはり〈怪しさ〉がつきまといっている。しかも、祖父江が語る〈物語〉は、小松を悲劇の主人公として賞揚すると同時に、自分がいかに小松を語るのにふさわしい人物であるかを示唆するものでもあった。例えば金と鮎子のために小松を殺せと阪井に命じられた際に祖父江は、はっきりと拒否を示したと語っている。祖父江は、かつて

の阪井のように小松を裏切ったりはせず、金も恋人も捨てて小松を守ろうと立ち上がったと語っているのだ。

「刺客」とは異なるこうした語りからも、「ハムレット」の祖父江が自身を小松の忠臣として描き出そうとする傾向がうかがえる。また、「ハムレット」の祖父江が正気である保障もない。むしろ「刺客」とは異なり、正気／狂気の判断をする枠が失われている以上、「ハムレット」の祖父江の精神状態は作中では判定不能だと考えるべきであろう。極論すれば、避暑地の老人が本当に小松なのかどうかも祖父江の語りしか情報がない以上、実は確定できないのである。つまり、すべての〈物語〉を引きはがした先にいるのは、挙動不審の老人と彼の〈怪しげ〉な来歴を語る胡乱な語り手というコンビなのかもしれないのである。

加えて祖父江の語りは、単に〈怪しい〉だけではなく、その語りを聞くJ伯爵のような周囲の人々にとっては、「靈性」を帯びて現実離れた〈物語〉として受け取られていた可能性もある。そしてハムレットが小松を演じるにしろ、小松がハムレットを演じるにしろ、その「演技」を支える未来の〈物語〉が欠如していることが、祖父江の語りを検証することで浮かび上がってくるのである。こうして、〈物語〉の欠如は三人称の語りの部分とも共鳴して小松が自身を演じる際には、参照すべき過去がないことすらも露わになってしまうだろう。つまり「ハムレット」という作品は、祖父江を中心にして、戦後を生きたために必要な〈物語〉の欠如を露呈しながら、それを埋め合わせるための「靈性」を示す〈物語〉もまた、極めていかがわしいものであることを告げているのだ。

では、このような「ハムレット」の構図を一九四六年の日本社会に逆照射するとどうなるのか。そこで浮き彫りになるのは、昭和天皇と熊沢天皇が戦後に行った「演技」と「実体」の交代と君臨の正統化が、その「実体」性と正統化を支える〈物語〉を必要としており、しかもその〈物語〉自体がいかがわしいまでの〈怪し

さ〉を持っていたということなのだ。小松を「靈性」さえ利用して擁護するいかにも〈怪しい〉祖父江の語りに加え、小松の過去と現在と未来から〈物語〉を欠落させる「ハムレット」が露わにしてしまうもの。それは、五箇条の御誓文や天皇の不親政という過去を戦後民主主義と人間天皇という未来に接続する〈物語〉が孕む〈怪しさ〉だろう。あるいは、南朝の正統な血統という過去をふりかざして、戦後という未来に向けて自身の正統性を主張する熊沢天皇の〈物語〉のいかかわしさだろう。当時のメディアにおける〈物語〉の反復がいくらかそれをもっともらしく見せようと、「ハムレット」が逆照射してしまうのはこのような〈怪しさ〉なのだ。

無論、こうした〈怪しさ〉の露呈は熊沢天皇の〈物語〉のいかかわしさによってもまた引き起こされる可能性はある。だが、昭和天皇と熊沢天皇がおかれた状況によく似た設定を作り出したうえで、〈物語〉を語ること自体の〈怪しさ〉だけでなく、その欠如も示唆する「ハムレット」の多重的な仕掛けの方が、遙かに徹底的な形で昭和天皇の〈物語〉の〈怪しさ〉を、そのパロディたる熊沢天皇のそれとともに露わにしているといえるのだ。⁽⁴⁸⁾ こうして「ハムレット」の〈怪しさ〉が明らかになることで、戦後日本を支える〈物語〉が時に虚構を孕んで創造―捏造されていく過程もまた明らかになるのである。そして、それは一九四六年の「日・米合作によってうみだされた戦後日本の秩序」を自然化する〈物語〉を揺らがすだけでなく、その〈物語〉が隠蔽するはずの「秩序」に潜む〈怪しさ〉を照らしだしているのである。

註

(1) 「ハムレット」は『新青年』に掲載後、日本文芸家協会編『現代小説 第一輯』（大元社、一九四七年二月号）に

再録され、更に『探偵実話 特別増刊・現代探偵小説名作全集』（一九五四年四月）にも掲載されている。なお、再録に際しての改稿について、川崎賢子は「意味上の大きな異同は見られない」と述べている。（「解題」、『定本久生十蘭全集6』国書刊行会、二〇一〇年）

- (2) 「解題」（執筆：川崎賢子、『定本久生十蘭全集2』所収、国書刊行会、二〇一〇年）
- (3) 川崎賢子「久生十蘭論―ハムレットの系譜」（『早稲田文学』第八次）八十二号、一九八三年三月）
- (4) 小平麻衣子「ハムレット」（小倉孝誠編『ワードマップ世界文学へのいざない』所収、新曜社、二〇一〇年）
- (5) 武井孝文「久生十蘭と戦後―「ハムレット」と「だいこん」を中心に―」（『文芸研究』六号、二〇〇九年）
- (6) 平林文雄「小栗虫太郎「オフィリヤ殺し」と久生十蘭「ハムレット」―シェイクスピア「ハムレット」の創作を通しての受容の一面」（『文芸研究』一三四集、日本文芸研究会、一九九三年九月）
- (7) 阿部真也「久生十蘭『刺客』『ハムレット』論―変格探偵小説と戦後―」（『国語と国文学』九十五卷十二号、二〇一八年二月）。ただし、阿部はこうした「本格探偵小説の形式」は作品末尾の「撰理」によって「徹底的に相対化される」と述べている。なお「撰理」については後述する。
- (8) 川崎前掲論文
- (9) 阿部前掲論文
- (10) スティーヴン・J・グールド『人間の測りまちがい 差別の科学史上』（鈴木善次・森脇靖子訳、河出書房新社〔河出文庫〕、二〇〇八年）。
- (11) 川崎前掲論文
- (12) 「ハムレット」でも、祖父江は執事の北村から「検温は二回、隔日に検尿、気質状態を病床日誌に書く」という仕事があることを告げられているので、「尿検査」が行われている可能性はあるが、その結果が語られることはない。
- (13) なお関曠野はハムレットの佯狂について「ハムレットの狂気は本物か否か」という問いは、「本来解答不可能な虚偽の問題として斥けられなければならない」と述べ、「あらゆる個人の自己同一性を特定しそれを身分証明書や履歴書に仕立て上げないと気がすまない、近代の官僚制化した役割遂行社会の在り方が、言語と文学の領域に投影されたものにすぎない」と断じている。（『ハムレットの方へ』北斗出版、一九八三年）。

また「ハムレット」において小松の世話をする糺村は祖父江に対し「ハムレットの性格をどうおかんがえになりますの」と問いかける。糺村は「自分は気狂いでないと抗言する病識欠如はよく気狂いにみられる兆候」であることを述べ、『ハムレット』は「気狂いを主人公にして、正気な人間を大勢まわりでうろうろさせる」「ふざけた趣向」であり「気狂いの妄想でまわりの人間がつきつきに犠牲になって行く、「狂気の悲劇」とでもいうようなものなのね」と批判している。ここで糺村はハムレットの狂気を指摘することで、正気と狂気の線引きの曖昧さをほめかしており、これは「ハムレット」にも潜む同様の問題を露呈しているといえるだろう。

(14) 草森紳一「佯狂への道」『早稲田文学』第八次』九十一号、一九八三年二月

(15) 芦津かおり『股倉からみる『ハムレット』』（京都大学学術出版会、二〇二〇年）

(16) ただし、眼しか動かないように語られ、「丸太のようにぶざまに寝ころん」で「漠然と天井を眺めていた」という祖父江が、庭で行われた一連の出来事をどこまで観察することができたのかという点については疑問が残る。

(17) 川崎前掲論文

(18) 作品末尾では、阪井の死に様だけが語られており、琴子・鮎子がどうなったのかについては言及がない。常識的に考えれば、阪井同様に空襲で死亡したのだろうが、まるで物語から退場したかのように彼らは姿を消すのである。

(19) 川崎前掲論文

(20) 武井前掲論文

(21) 阿部前掲論文

(22) 草森前掲論文「ハムレット」において、一部変更や省略などはあるが基本的に坪内逍遙訳『ハムレット』が台詞等に「利用」されていることを指摘している。ここで注目したいのは坪内逍遙訳『ハムレット』が「雀一匹落つるにも天の配剤」と訳した箇所を河合祥一郎が「雀一羽落ちるのにも神の摂理がある」と訳していることである。河合は、ハムレットは五幕二場で「自分の能力を超えたところにある運命の力の存在に気づいた」のだと指摘し、「自然の摂理」は変えることはできないが「人事を尽くし、その結果、天が復讐を果たしたのである」と『ハムレット』を論じている。こうした河合の論を参照すれば「摂理」という言葉、あるいはそこに込められた意味が「ハムレット」と共鳴していた可能性を見いだすこともできるだろう。つまり、祖父江が語る「摂理」は『ハムレット』の影響圏内にあ

- ると見ることもできるのである。(河合祥一郎『謎ときハムレット』筑摩書房、二〇一六年)
- (23) 松尾尊允『戦後日本への出発』(岩波書店、二〇〇二年)
- (24) ジョン・ダワー『敗北を抱きしめて 下』(三浦陽一・高杉忠明・田代泰子訳、岩波書店、二〇〇四年)
- (25) 河西秀哉『天皇制と民主主義の昭和史』(人文書院、二〇一八年)
- (26) 小熊英二『民主と愛国』(岩波書店、二〇〇二年)
- (27) 『朝日新聞』一九四六年四月三十日付
- (28) 河西秀哉『象徴天皇』の戦後史』(講談社、二〇一〇年)
- (29) 米谷匡史「津田左右吉・和辻哲郎の天皇論 象徴天皇制論」(網野善彦ほか編『岩波講座天皇と王権を考える第一巻 人類社会の中の天皇と王権』所収、岩波書店、二〇〇二年)
- (30) 津田左右吉「建国の事情と万世一系の思想」(『世界』四号、岩波書店、一九四六年四月)
- (31) 米谷前掲論文
- (32) 小熊前掲書
- (33) 高橋紘「人間天皇演出者の系譜」(『法学セミナー増刊天皇制の現在』所収、日本評論社、一九八六年)
- (34) 高橋前掲論文
- (35) 河西注二十八前掲書
- (36) 河西注二十八前掲書
- (37) 坂本孝治郎『象徴天皇制へのパフォーマンス』(山川出版社、一九八九年)
- (38) ジョン・ダワー前掲書
- (39) 武井前掲論文
- (40) 『朝日新聞』一九四六年八月十四日付
- (41) 河西注二十五前掲書
- (42) 川崎前掲論文
- (43) 『読売報知』一九四六年一月一九日付

(44) 川崎前掲論文

(45) 坪井秀人「戦後空間を生きのびる〈変態〉——阿部定と熊沢天皇」（竹内瑞穂＋「メタモ研究会」編『〈変態〉二十面相』所収、六花出版、二〇一六年）

(46) なお十蘭は「黄昏日記」（一九四九年）において、自分のことを「南朝正系の只一人のミコ（皇太子）」だと述べて「新天皇の位だつておしあがることができる」と語る人物を登場させており、熊沢天皇などの戦後の皇位をめぐる混乱に対しては一定の関心を持っていたと思われる。

(47) 〈物語〉が小松を支えるのに不十分であることを自覚しているかのように、祖父江は小松が周囲の人々に話しかけられて「しどろもどろ」になってしまった以降、常にそばに寄り添って「話しかけられるのを防ぐ」ようになる。こうした態度は単なる保護というよりも、小松が「しどろもどろ」な様子を見せることで〈物語〉と乖離してしまうことを恐れた祖父江による防御策とみることもできるかもしれない。

(48) そもそも、シェイクスピアの『ハムレット』が、暗殺による王位篡奪を暴露する物語であったことを加味すれば、それを換骨奪胎した「ハムレット」には、更に王（≡天皇）の権威の正統性をいかがわしいものとする視点すら見いだせるかもしれない。

付記 「ハムレット」本文の引用は全て『定本久生十蘭全集6』（国書刊行会、二〇一〇年）より、「刺客」の引用は全て『定本久生十蘭全集2』（国書刊行会、二〇〇九年）よりおこなった。また引用に際して旧字は適宜新字に改め、ルビは省略した。

Acting, Deviance, and Narrative: A study of Hisao Juran's "Hamlet"

WAKISAKA, Kensuke

66

This paper focuses on the latent strangeness in Hisao Juran's "Hamlet," published in 1946. "Hamlet" is a revised version of "Shikaku," which was first published in 1936, but changed its content and form later. Both "Shikaku" and "Hamlet" are about Komatsu, who thinks he is Prince Hamlet, the hero of Shakespeare's play "Hamlet," and a character named Sohue, who observes him. However, while "Shikaku" is told in letters written by Sohue, who watches Komatsu, "Hamlet" is told in the form of Sohue himself telling the story. Additionally, in "Hamlet," Sohue is portrayed as a trustworthy character, whereas in "Shikaku," Sohue's insanity is revealed in his last letter. Therefore, although Sohue seems to be a logical narrator in "Hamlet," an analysis of the story reveals that he is so enamored with Komatsu that his bias makes him describe the other characters as villains. It is also possible that he compares the events that happened to Komatsu to Shakespeare's "Hamlet," which does not make him an impartial narrator. This kind of unreliable narration by Sohue resonated with the Japanese society at the time of publication. For example, Komatsu's appearance recalled the major change in the social position of the emperor that occurred in 1946. In other words, "Hamlet," a text full of mystery, resonates with the confusion of performance and reality occurring in Japan in 1946, and simultaneously brings into relief the secret that awaits there.

(日本語日本文学専攻 博士後期課程三年)