

## オフィーリアの小唄——エリザベス朝イングランド社会の女性版怨み歌

中野 春夫

本論の対象は『ハムレット』のオフィーリアが「狂った (Distract)」という設定で歌う五曲の小唄である。この特異な設定のためにもどの小唄も何を歌ったものなのかが判然とせず、またどのようなコンテキストからその小唄が選ばれているのかも明確ではない。ところが歌詞にはところどころ意味が通じるように感じられる箇所があり、『ハムレット』批評はその断片からさまざまな人間模様やトラブルを推測してきた。解読可能もしくは類推可能とされる箇所はとくにフェミニズム批評の視点から多く指摘され、近代初期イングランド演劇における女性の狂気表象を分析するキャロル・ニーリーによれば、「この場面〔第四幕第五場〕で登場した瞬間から、オフィーリアの台詞は意味に満ちている」(Neely 47)。

ただしシェイクスピア時代の観客にとっても、これら一連の小唄の意味、ひいてはオフィーリアの狂気が劇世界で担う意味が『ハムレット』批評によって指摘されてきた通りであったとは限らない。むしろオフィーリアの小唄の元歌にあたる資料を接線にとって分析し直してみると、これまで私たちが知らなかったことがいくつも見えてくる。楽譜もメロディーも収録されていないけれども、『ハムレット』のテキストには今日の大ヒット歌謡曲BGMに相当す

る四百年前の聴覚的情報、さらにはそのBGMの歌詞によって連想される視覚的情報が埋め込まれているのである。

一．オフィーリアは誰に向かって歌っている？

『ハムレット』の第四幕第五場でオフィーリアは舞台上に二度姿を現し、最初の登場で二曲、二度目では三曲（Q1では二曲）と合計五曲の小唄を歌う。シェイクスピア時代に出版されたQ1、Q2、Fの『ハムレット』テキストではどの版でも冒頭でオフィーリアが「狂った」という情報が観客に伝えられ、それからおよそ二〇行後に（Q1では一〇行後に）オフィーリアが観客の前に姿を現す。観客・読者に知られてきたオフィーリアの小唄とはQ2とFに収録されている歌詞、すなわち文字情報としてほとんど意味不明であり、解説もなしに突然歌われ始めるものである。

Oph. Where is the beauteous majesty of Denmark?

麗しのデンマーク国王はどこらへん？

Ger. How now, Ophelia!

どうしたの、オフィーリア！

Oph. How should I your true love know

「あなたの想い人は

From another one?

どうすれば見分けられますか」

By his cockle hat and staff,

「貝殻のついた帽子と杖、

And his sandal shoon.

サンダルをはいた巡礼姿で」

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

ああ、ねえ、この唄はどういう意味？

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

邪魔しないで、じっと聞ってください。

He is dead and gone, lady.

He is dead and gone.

At his head a grass-green turf,

At his heels a stone.

*Enter King*

Ger. Nay, but, Ophelia—

Oph. Pray you, mark.

White his shroud as the mountain snow—

Ger. Alas, look here, my lord.

Oph. Larded with sweet flowers

Which bewept to the grave did not go

With true-love showers.

「その方は、奥様、亡くなりました

その方は亡くなりました

今は緑の芝生が枕、

足下に石がくくりつけられて」

クローディアス登場

やめて、でもね、オフィーリア—

お願い、じっと聞いていてね。

「雪のように純白の経帷子—

ああ、あなた、これをご覧になって

「甘い花々で脂付けされて

お墓の中に想い人の涙が

注がれ、な—んてしなかった」

*(The Tragedy of Hamlet, 4.5.22-40)*

第一スタンザの四行は明らかに誰かと誰かの対話になっている。ところが、前置きの説明がないので最初の二行「あなたの想い人 (true love) はどうすれば見分けられますか？」が意味不明の問いかけになる。少なくとも今日の私達には、この歌詞だけでは二人称の you が誰なのか分かりようがない。さらにこの問いかけに対し相手は巡礼姿の男性だと答えているが、想い人が巡礼姿であることは何を意味するのか、小唄の情報だけでは理解不能である。

同じく第二スタンザの最初の歌詞、「He is dead and gone」の he は誰を指すのだろうか？ また、その人物が「亡くなっている」ことは前のスタンザの「巡礼姿の男性」云々とどう関連しているのだろうか？ さらに言えば第二スタンザ第一行目に、韻律の上で字余りであるうえコンテキストの上でも不自然な語「*and*」がなぜ挿入されているのか、その理由も意図も理解したい。

舞台上に現れたオフィーリアが開口一番に語る台詞も意味不明である。彼女はガートルードに向かって「Where is the beauteous majesty of Denmark?」と尋ねているが、もしアーデン第三版の註釈のように「the beauteous majesty of Denmark」が王妃を意味すると解釈するのであれば、彼女は目の前にいる人物が誰なのか認識能力を失っていることになる。コッペリア・カーンのように「majesty of Denmark」をクローディアスかハムレットかどちらかの男性を指すと解釈すれば（Kahn 237）、オフィーリアは男性と女性の区別さえできなくなっていることを示す。いずれにしても観客にとってこの場のオフィーリアは致命的なほどに人間関係の認識能力を失っているように見え、実際に彼女は兄レアティーズでさえ肉親だと分らない。しかも彼女の頭の中には不思議な女性だけの世界になっているらしく、開口一番の「beauteous」という修辞と小唄中の「lady」という呼びかけは、彼女が女性しか認識できない（らしい）ことを暗示している。似たような台詞をオフィーリアは一度目の退場をする際にも語っており、彼女はクローディアスを含めた目の前の登場人物たちに「奥様方」と呼びかけている——「おやすみなさい、奥様方（*ladies*）、お休みなさい」（4.5.72）。

興味深いのは「lady」という呼びかけを除いて、上記の狂気的な特性を示す台詞がQ2とFだけに登場し、Q1には出てこないことである。さらにQ1のオフィーリアが誰からも遮られることなく小唄を歌い終えるのに対して、Q2とFのテキストではほぼすべての曲でスタンザごとにガートルードかクローディアスがオフィーリアに呼び掛け

つつける。小唄を遮るこれらの呼びかけは、舞台上の小唄を聞く登場人物たちに小唄の歌詞が意味の通ったものには聞こえないことを示している。

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

ああ、ねえ、この唄はどういう意味か。

(*The Tragedy of Hamlet*, 4.4.28)

Ger. Nay, but Ophelia—

やめて、ねえオフィーリア—

(*The Tragedy of Hamlet*, 4.4.34)

King. Pretty Ophelia—

可愛いオフィーリア—

(*The Tragedy of Hamlet*, 4.4.56)

オフィーリアは登場人物や観客の前で小唄を披露するけれども、彼女は誰にも理解できない小唄を歌っているのだろうか？

歴史的にある段階からオフィーリアの小唄は研究者を含め観客と読者にとって意味不明になるけれども、シェイクスピア時代の観客には舞台上から同時代の大ヒット歌謡曲というべきお馴染みの小唄のメロディーが聞こえていた。今日の私たちが「分かれても好きな人」のBGMを聞けば、雨の夜の繁華街という光景や偶然の再会をきっかけとした男女の新たな展開を連想できる。今日シェイクスピア劇の小唄は一義的に文学テキストの一部である歌詞の文字情報にすぎないけれども、シェイクスピア時代の観客には演劇上演（娯楽）に組み込まれ、連鎖的にセンチメンタルもしくはコミカルな展開を想像させる聴覚的な情報であった。

シェイクスピア劇に登場する小唄の多くがバラッドもしくはジグと呼ばれる同時代の歌謡曲を翻案したものである（Duffin 20-21: Clegg & Skeaping 10-13）。これらの小唄はシェイクスピア時代の観客であれば一度は耳にしたことがあったであろうよく知られるメロディー（tune）で歌われていた。オフィーリアの第一曲目がその典型的な例になり、この小唄には「ウォルシンガム」という元歌バラッドが存在し（Duffin 423）、そのバラッドの節回しは「シェイクスピア時代においてきわめて人気の高いメロディー（an extremely popular tune）であった」（Seng 136）。オフィーリアはこのメロディーを利用し、さらに「ウォルシンガム」の衝撃的な人間関係を翻案化して歌っている（148）。

As you came from Walsingham

あの聖なる巡礼地、

From that holy land

ウォルシンガムからお戻りなら

Met you not with my true love

その道すがら

By the way as you came?

私の愛する人に会いませんでしたか？

How should I your true love know,

どうすれば分かりましょう

That hath met many a one,

私はあの聖なる巡礼地に

As I came from the holy land,

行って帰ってきましたが

That have come, that have gone?

多くの方とお会いしましたので。

(*Walsingham*, 1-8)

今日の私たちはもちろん、クロロディアスやガートルードなど劇中の登場人物にさえ、オフィーリアの小唄の第一スタンザは誰と誰が会話しているのか分らない。一方、「ウォルシンガム」の歌詞を耳にしたことがある観客ならば、その節回しに乗せて歌われるオフィーリアの第一曲目は熟年男性の怨み辛みというテーマを潜在的に含んでいることに気付いたはずである。

ゼングの先駆的な研究書『シェイクスピア劇における歌謡曲』に収録されている小唄の数は七〇曲である。そのうちの約半分が同時代のバラッドをそのまま、もしくは翻案化して使用されており、『オセロ』の第四幕第三場で死の直前にデズデモナーナが歌う「柳の唄 (Willow)」がこの種の最もよく知られる例となる。「ウォルシンガム」もシェイクスピアによって利用されたバラッドの一つであるが、その翻案のされ方そのものが興味深い。バラッドは印刷機の普及によって一六世紀後半からブロードシートの片面に刷られ一枚一ペニーで売られる商品になっていた。識字率の関係からバラッドの主要な購買層は男性であったようであり、「柳の歌」も捨てられた男性の恋心を切なく綴る男性向けの失恋小唄である。

『ハムレット』では女性登場人物（オフィーリア）によって女性を登場人物とする小唄が歌われてはいるけれども、元歌バラッドの「ウォルシンガム」は明らかに男性受けを狙った男性登場人物の失恋怨み小唄だった。言い換えれば、オフィーリアは男性版怨み小唄を基にして女性版替え歌を作っていることになり、「Peautious」という修辞語や“lady”、“ladies”とこう不可解な呼びかけも女性版への翻案化という仕掛けを観客に気付かせる演劇的シグナルと見なせば辻褄が合う。

## 二、オフィーリアによる男性版怨歌／艶歌の作り替え

今日こそ歴史マニア以外にはほとんど知られていないが、ウォルシンガムはキングズ・リンの北東にある町であり、宗教改革前にはカンタベリーと並ぶ一大巡礼地だった。この巡礼地をタイトルとする「ウォルシンガム」は二人の男性の会話から構成されており、第一スタンザは男性巡礼者がウォルシンガムに詣でる道すがら別の巡礼者に「私の想い人」に出会ったかを尋ねる設定になっている。オフィーリアの出だしの二行「あなたの想い人はどうすれば見分けられますか」はもう一人の男性巡礼者がどのような特徴をもった女性なのか聞き返す箇所にあたる。シェイクスピア時代の観客が「ウォルシンガム」のメロディーでこの歌詞を聞けば、条件反射的に思い浮かべる光景は最愛の女性（おそらく妻）に捨てられて、各地を放浪（巡礼）して回る男性の姿である。

「ウォルシンガム」の男性が探す「私の想い人」は「天使」や「女神」に喩えられる完璧な美しさを持つ女性であり、尋ねられている別の巡礼者は途中で確かにそのような美しい女性に会ったと答える。続けてこの巡礼者が「なぜまた、そのような清らかな美しい女性があなたの元を去ったのか」と聞き返すと、捨てられた男性は自らの悲惨な現況を明らかにする。通常恋愛を主題とするバラッドであれば適齢期の男女が登場人物になるが、この小唄の男性は熟年の世代に属し、人生の晩期に「想い人」に裏切られたのである。

I have loved her all my youth

若い時分からずっと愛してきましたが、

But now am old as you see:

見ての通り私はもう年老いています、



Love liketh not the falling fruit.

愛（クピド）は落ちかけた果実も

Not the withered tree.

枯れた樹木も好みはしないもの。

(*Walsingham*, 37-40)

歌詞中の「落ちかけた果実も枯れた樹木も好まない」という表現はバラッドの読み手・聞き手にこの美しい女性が性的欲望から若い男性の許に走ったことを想像させる。『ハムレット』において見逃せないのは、主人公ハムレットも状況は異なるものの同種の恨み言、すなわち長年連れ添う女性が突如夫を裏切ることへの怒りを再三再四劇中で吐き捨てることである——「脆きもの、汝の名は女」(1.2.146)、「賢い男ならお前たち「女性」のおかげでどんな化け物【妻に浮気され角を生やす夫】にされるか分かっている」(3.1.138-39)、「おぞましい情欲、お前のおかげで熟年女の体でさええ疼くのなら、うら若い女の貞節など蠟のように溶かしてしまっ」(3.4.80-82)。

『十二夜』の第一幕第五場においてオーシーノーは愛情 (Love) に関し男性的な特性と女性的なそれを対比して表現し、ハムレットと同様に欲望に左右される気まぐれな愛情を女性的と決めつけている。オーシーノーによれば「限界のない」持続的な愛こそが男性的な愛であり、「ウォルシンガム」の熟年男性が小唄の最後で表明する自らの恋愛信条もこの系統の男性美学だった。女性が心変わりしても、自分の愛情は変わらないを示すため、この男性は巡礼で各地を放浪し、自分を捨てた「想い人」の行方を探し続けている。

Yea but love is a durable fire,

愛はいつまでも光り輝く炎、

In the mind ever burning:

心の中で永遠に燃え続ける——

Never sick, never old, never cold,

病みもせず、老いることもなく、

From itself never turning.

自らを裏切ることもない

(*Walsingham*, 40-43)

ゼングの情報によれば「ウォルシンガム」はシェイクスピア時代の複数のバラッド集に収録されており (Seng 137-41)、このことは「ウォルシンガム」の男性美学賛美が同時代の多くの男性に受け入れられていたことを示唆している。一方、シェイクスピアは『ハムレット』において「ウォルシンガム」の衝撃的な二次創作を行っていた。

「ウォルシンガム」のメロディーをしながら、オフィーリアは「ウォルシンガム」の一節を歌いだす。ただし登場人物の性別は男性から女性へと変えられ、捜索される行方不明の対象も美しい女性から巡礼姿の男性に変更されている。シェイクスピア時代の観客にとってこの設定の変更はどう見ても「ウォルシンガム」のパロディー版、「捨てた女性が逆に男性を探してみたら実際はこうだった」という元歌の返し歌としか聞こえなかったはずである。第二スタンザでわざわざ字余りの *lady* が付加されている現象はオフィーリアの頭の中がすべて女性だけの世界になっていることを示唆している。彼女は元歌「ウォルシンガム」を女性による女性のためだけの小唄に作り替え、この女性版を同時代の観客に聞かせていたのである。

オフィーリアの第一曲目は「ウォルシンガム」の男女ひっくり返しヴァージョンと解釈されることにより、意味が通るようになる。「貝殻のついた帽子と杖」は巡礼者特有の小道具であるが、第一スタンザ三〜四行目の代名詞 *his* はこの巡礼者が男性であることを示している。不気味なのは次のスタンザで断片的に言及される情報であり、熟年男性はすでに「亡くなっている」。しかもその埋葬は通常とは異なっていて、遺体は棺桶に入れられていないばかりか、

踵に石がくくりつけられているらしい。第三スタンザは葬式の光景で、墓穴の中で遺体が丸見えの状態であり、さらに参列者は誰もいなかったことを暗示している。第二スタンザと第三スタンザの情報からシェイクスピア時代の観客が想像する熟年男性の最期はバラッド「ウォルシンガム」とは正反対だったはずである。オフィーリアの替え歌では熟年男性は自ら命を絶つことにより惨めな最期を遂げる。

この時代自殺者と認定されると半ば見せしめ、半ば亡霊のたたりへの恐怖から特殊な埋葬をされることになる(MacDonald & Murphy, 47)。遺体は棺桶なしに教会墓地以外の穴にそのまま放り込まれる。また自殺者の霊はこの世をさ迷うと信じられ、墓の中から出ることのないように遺体に杭を打ち込んで地面に釘付けにされた。地域によっては足に石が括りつけられる「原始的習慣」が残っていた(Song, 134)。さらにオフィーリア版替え歌のきついろは自ら命を絶った男性の遺体が *larded* (獣脂を塗りつけてきれいに焼く) という料理用語によって豚の丸焼きまがいの描写をされることである。さらに韻律も意味も壊れるにもかかわらず、オフィーリアはわざと *not* を挿入し、熟年男性は女性だけでなく誰からもそっぽを向かれて自ら命を絶ってしまったことを暗示している。オフィーリアの第一曲目の自身は「永遠に燃え続けるとか愛し続けるなんて男の身勝手、誰からも見放されて惨めな死に方をするわ」なのである。

シェイクスピア時代の観客にこの小唄が「ウォルシンガム」のパロディー替え歌として意味が通っていたとすれば、オフィーリアは直接シェイクスピア時代の観客に向かって、観客にしか理解できない歌詞を歌っていたことになる。もしそうだとすれば私たちは『ハムレット』におけるオフィーリアの役割を根本的に考えなおさなければならぬ。今日まで見逃されてきたけれどもオフィーリアとハムレットには共通点が存在し、二人とも観客へ直接的に伝達する演劇特有の回路を持っているのである。ハムレットは独白を駆使して、デンマーク王国の諸制度(とくに結婚制度に

ついで）とデンマーク王国の女性（とくに性的放縦について）に関する憎悪に満ちた言葉を観客に直接伝える。一方、オフィーリアも父親ポローニアスをハムレットに殺害されてから小唄という直接的なコミュニケーション回路を使うようになり、エリザベス朝の男性美学と社会コードを観客だけに分る形で激しく攻撃するようになる。とりわけ興味深い事実はオフィーリアが小唄を歌う場面以降ハムレットが独白も行わなくなり、劇世界の中で直接回路は完全に消滅することである。

### 三、「聖ヴァレンタインデイ」婚姻契約拒絶小唄

ほとんど理解不能と思われるオフィーリアの小唄の中でも比較的分かりやすいものがあり、それがシェイクスピア劇で最もよく知られる小唄の一つ、「聖ヴァレンタインデイ」である。ただ分かりやすいと言っても男女関係のトランスの内容が分かりやすいだけで、その猥雑な歌詞をなぜオフィーリアが口ずさむのかは解釈が大きく分かれる。レベッカ・ウェストの解釈によればオフィーリアは必ずしも従順な良い子ではなく、「聖ヴァレンタインデイ」の小唄は彼女がハムレットと肉体関係を持っていたことを暗示している（West 18-19）。一方、アーデン第二版の編者であるハロルド・ジェンキンスによれば愛を拒絶したのは疑いなくハムレットであり、この小唄はむしろオフィーリアの満たされなかった潜在的欲望を表現していることになる（Jenkins 531）。いずれにしても二〇世紀以降の『ハムレット』批評は「聖ヴァレンタインデイ」の小唄をおもにオフィーリアとハムレットの謎めいた関係の手掛かりという観点から解釈してきた。ただしシェイクスピア時代の社会的コンテクストからとらえ直してみると、歌詞そのものはハムレットとの関係云々以前に、エリザベス朝イングランド社会の女性にとって理不尽としか言いようがない婚姻制

度の一面を表現したものであることが分かる。

この小唄の第一スタンザは「乙女 (maid)」の語りになり、観客は彼女がヴァレンタインデイの前夜に大好きな男性へのサプライズ求愛を思いついたことを告げられる。同時代では未婚者はヴァレンタインデイに最初に出会う異性と結ばれるという民間信仰が広く信じられており、「乙女」は朝早く好きな男性の家の窓辺に立って、一番に自分を見つけてもらおうとする<sup>(1)</sup>。

Tomorrow is Saint Valentine's day,

All in the morning betime

And I a maid at your window,

To be your Valentine.

「明日は聖ヴァレンタインの祝日、

朝早く起きましよう、

乙女の私はあなたの窓辺に行くの、

あなたの恋人になるために」

Then up he rose, and donned his clothes,

And dupped the chamber door:

Let in the maid, that out a maid

Never departed more.

その朝、男は乙女に気づき服を着て

寝室の扉を開けたとき。

乙女を中へ入れたけれど、

出した時は乙女でなくなった。

(*The Tragedy of Hamlet*, 4.4.47-54)

第二スタンザでは語りが一人称の現在から三人称の過去形へと変わり、男性が「乙女」を見つけてそのまま部屋に導

きかれる様子を映像作品のように視覚的に映し出す。今日の私たちにはお互いがまったく言葉を交わさなくても愛情を確認できる純愛の場面のように思えるが、シェイクスピア時代の観客には絶対にそうは見えない。シェイクスピア時代の慣習では求婚の意思表示をするのは男性であるのが通常で、逆に女性からの求愛は無謀極まりない行動になるからである（中野 110-12）。

「聖ヴァレンタインデー」の小唄で興味深いのは、オフィーリアがこの小唄に彼女自身の創作を加えていることを意図的に明らかにすることである。四六行目の「誓い（an oath）もなしに乙女ともおさらば、終わりはこうするわ」というオフィーリアの解説はこの唄に元歌が実際に存在しているか、もしくは劇世界で架空の元歌が存在すると設定されているかのどちらかを前提とした表現である。かりに元歌バラッドが存在したとすると、元歌でも「乙女」は法的には有効でない結婚の口約束を交わしており、彼女は聖ヴァレンタインデーの日にめでたく夫婦になろうと思つて男性の家へ訪れる。違いは元歌が男性の愛情と良心のおかげでハッピーエンドに終わるらしいのに対し、オフィーリア版の男性は性的関係を結んだ直後に気が変わってとんでもない結末になることである。

King Pretty Ophelia.

オフィーリア！

Oph. Indeed, I, without an oath, I'll make an end on't. 誓いもなしに乙女ともおさらば、終わりはこうするわ。

By Gis and by Saint Charity,

「キリスト様と聖人様の名にかけて、

Alack, and fie for shame!

ひやう、恥ずかしくなごー」

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

「その場になつたらやるのが

By cock, they are to blame.

若い男性、俺のせいじゃない」

Quoth she, 'Before you tumbled me,

「私にまたがる前に

You promised me to wed,'

夫婦になると約束したじゃない」

'So would I ha' done, by yonder sun,

「お天道様に誓つてそのつもりだった

An thou hadst not come to my bed,'

お前から寝に来なければな」

King How long hath she been thus?

いつからこうなつたのだ？

(*The Tragedy of Hamlet*, 4.4.55-65)

シェイクスピア時代のイングランド社会では婚姻契約を結ばずに性的関係に入ることは、教会法の未婚者淫行罪 (fornication) に該当する違反行為になる (Constitutions 112)。「乙女」は男性の部屋に入る前に誰かを証人呼んで、男性に「あなたを妻にします」と結婚の誓いをさせ正式に婚姻契約を結ばなければならなかったのである (Swinburne 4)。

ヴァレンタインデイとかクリスマスには今日でも何かしらのサプライズ演出が期待されるが、オフィーリアは「乙女」の純情な演出と愛情がシェイクスピア時代の社会ルールによって悪用されてしまう小唄を作っている。おそらくこの唄にも元歌が存在していたと推定されるけれど、残念ながらテキストは残ってはいない。ただし元歌候補と思わ

れるバラッドの題名が一五九一年五月一六日付けで出版登録記録に存在している。

xyjth Maij [1591] Abell Jefes/ Entred unto him under the h[ande of Master Cawode, a ballad entituled, A pleasant songe of Twoo stammering lovers which plainly dothe unto your sighte bewraye their pleasant meetinge on Saint Valentines daie vj<sup>i</sup> (Arber, Vol. II, 518)

「一五九一年」五月一六日 登録者エイベル・ジェフィーズ、認可者G・ケイウッド、「聖ヴァレンタインデーに愉快な出会いをはたす吃りの恋人二人の楽しい唄」と題するバラッド、登記料六ペンス

「吃りの (stammering)」という形容詞はオフィーリアの小唄における無言の性的関係の合意と重なり合ひ、「誓いもなしに」という変更がなせられたのかを理屈の上で説明できる。元歌は吃音の男性が同じく吃音の女性の許へ求婚に出かけ、聞き手には訳が分からない抱腹絶倒の会話を経てみごと結婚にこぎつける喜劇バラッドだったと推測されるが、そうだとすればオフィーリアの替え歌はそのパロディー・ヴァージョンだったことになる。いずれにせよオフィーリアは第一曲目の「ウォルシンガム」替え歌に続いて、この小唄でも観客への直接回路を通じて同時代の男性美学と社会的慣習・制度を手厳しく批判していたのである。

#### 四. Q1のオフィーリア

シェイクスピア時代に出版された『ハムレット』テキストはQ1（一六〇三年）、Q2（一六〇四年）、F（一六一



三年)の三種類が存在し、そのうちQ1は全体の行数がQ2とFのおよそ半分という点で異質なテキストである。小唄の場面の行数も同じアーデン第三版と比較すると、Q2が二二一行、Fは二二四行であるのに対し、Q1は一二九行と圧倒的に短い。Q1で歌われる曲数もQ2やFと比べて一曲少なく、Fのオフィーリアが二度目の登場をするまでに八九行の合間があるのに対してQ1のオフィーリアは二九行後には舞台に戻ってくる。またテキストのレベルでQ1だけに視覚的な狂気的特質が付与され、Q1のオフィーリア(Ophelia)は「リュートを弾き、髪を垂らして歌いながら (playing on a lute, and her hair down, singing)」舞台上に登場する。

小唄の場面に関しQ1テキストでとりわけ目立つ特徴は、オフィーリアの狂気の原因が観客に対して繰り返し示されることである。観客はこの場面の初めてガートルードから「父親コランピスの死の悲しみがオフィーリアの心臓を突き刺し、憐れな乙女の心は壊れてしまった」(336-8)ことを知らされる。さらにクロードィアス(Q1では「国王」)は父親の死がレアティーズを激怒させ、民衆とともに暴動を起こしかけていることを告げる(139-13)。Q1のオフィーリアはその直後に登場し、一切前置きの台詞を語ることなく「ウォルシングラム」の替え歌を歌いだす。Q1ではQ2(F)の第二スタンザと第三スタンザの順番こそ入れ替えられているものの、ある男性が変則的な埋葬をされ「亡くなっている (dead and gone)」という全体の歌詞には違いは見られない。ただしQ1の観客が想像する墓の中で眠る男性は「ウォルシングラム」の熟年男性ではなく、彼女の父親であっただろう。Q1では「父親コランピスの死の悲しみ」という狂気の原因が歌の直前に告げられているからである。

かりにQ1の観客が第一曲目の内容が理解できなかったとしても、曲の直後にはコランピス(ポローニアス)の変則的な埋葬の光景を想像したはずである。オフィーリア自身が小唄の後に父親としか考えられない人物の埋葬に言及し、さらに第二曲目で墓に眠っている高齢者男性の視覚的な特徴を描写するからである。Q1のオフィーリアが歌う

第二曲目は「聖ヴァレンタインデー」ではなく、QとFの最後に歌われる「あの人は帰ってこないの？」なのである。

Ofelia Well, God yield you, it grieves me to see how they laid him in the cold ground—I could not choose but weep.

元気よ。ありがとう。あの人が冷たい地面に入れられたのは悲しいわ。涙がこぼれてきちゃう。

[Singing] ‘And will he not come again?’

「あの人はもう戻ってこないの？」

And will he not come again?’

あの人はもう戻ってこないの？」

‘No, no, he’s gone

「行ってしまった、もう戻ってこない」

And we cast away moan,

捨てられた私たちはただ悲しむだけ。

And he never will come again.

あの人は二度と戻ってこないのだから。

His beard as white as snow,

お髭は雪のように真っ白

All flaxen was his poll.

髪も亜麻のように銀色

He is dead, he is gone

死んでしまった、戻っては来ない

And we cast away moan,

捨てられた私たちはただ悲しむだけ

God ha’ mercy on his soul.’

神様、どうぞあの人に憐れみを」

(*The Tragical History of Hamlet, The First Quarto*, 13.28–40)

ディアン・ウィリアムズが指摘するように、Q1のオフィーリアが歌う一連の小唄は「論理的に構成され」ており、「父親の追悼というテーマを展開している」(Williams 128)。またQ1のオフィーリアはクローディアスやガートルードの言っていることが理解できるようであり、またクローディアスたちもQ2やFとは異なりスタンザの合間ごとに小唄を遮ることはない。さらに言えば、野草花(ワイルドフラワー)を配るさいのオフィーリアの解説もQ2およびFと比べてはるかに説明的で筋が通っている。

「リュートを弾き、髪を垂らして歌う」というQ1の聴覚的であり同時に視覚的でもあるト書きの指示内容はQ2とFからでは見えてこないオフィーリアの狂気表象に関する重要な特質を示唆してくれる。ティアン・ウィリアムズの指摘によれば、シェイクスピア劇においてリュートを弾けることは高い身分の女性の証であり、オフィーリアが「リュートを弾いて」登場するのに何の不自然さはない(Williams 120-22)。異様なのは髪を整えることなく人前に出てきて、挨拶も何もなくバラッドを歌いだすことである。

シェイクスピア時代の観客には日常的に小唄を聞く機会があり、「バラッド売り」が個々の家を回るか、あるいは「広場のマーケットなどロンドンの至るところで」大勢の客の前で小唄を披露しながら、一枚一ペニーの印刷バラッド販売にはげんでいた(Greene 189)。彼らは店舗を構えず移動して商いをする点で明らかに商人の一形態であり、一五七二年以降「鑄掛屋(tinkers)」や「大衆役者(common players)」、「大道芸人(jugglers)」と同じく浮浪取締法の対象となる犯罪者だった(中野 2 94-95)。Q1のオフィーリアの狂気はシェイクスピア時代の典型的な社会的転落が視覚的に表象されたものであり、彼女は「デンマーク王国」の支配階級の子女からエリザベス朝社会の浮浪者へと変身して登場するのである。

『冬物語』に登場する行商人のオートリカスもレースや髪飾りなどの装飾品とともに「印刷されたバラッド」を商品にしていた。「道化」が商売袋の中に目ざとくバラッドを見つけると、オートリカスはお芝居ならではの荒唐無稽なバラッドを紹介する。

Clown    What hast here? Ballads?

Mopsa    Pray now, buy some. I love a ballad in print alive, for then we are sure they are true.

Auto.    Here's one to a very doleful tune, how a usurer's wife was brought to bed of twenty money-bags at

a burden and how she longed to eat adder's heads and toads carbonadoed.

道化    何を売っているんだ、バラッドか？

モプサ    買って、お願い。印刷のバラッドって大好き、それ本当ってことだもの。

オートリカス    とっても暗い節回しに合わせるやつはどうですか。高利貸しのおかみさんが一度に金袋を二十も産

んで、燻した蝮の頭とかカエルの丸焼きを食いたがったって小唄です。

*(The Winter's Tale, 4.4. 264-69)*

オートリカスが売りつけようとするバラッドは高利貸しの強欲（金銭欲、性欲）を滑稽に皮肉るものであり、同時代の観客にとってこのやり取りがおかしいのはその馬鹿馬鹿しい歌詞が「とっても暗い節回し」に合わせ、最新のニュースとして歌われることである。オフィーリアの小唄にもよく似た現象が起きている。

Q1のテキストはオフィーリアが基本的に父親の死で心の病を患っていることを示している。彼女の狂気は「髪を

垂らしながら歌う」という視覚的情報によって表されているが、同時に節回しと歌詞の状況がグロテスクに食い違うという聴覚的情報からも表象されている。父親の死を悼むのであれば哀歌（エレジー）系統の小唄が選ばれるのが通常であるにもかかわらず、オフィーリアは第一曲目で失恋怨み系小唄の節回しとその歌詞を口ずさんでしまう。観客にすれば、オフィーリアがもはや父親への愛情と「想い人」への恋慕との区別をつけられないように感じられたであろう。

元歌は判明していないが、第二曲目の「あの人は帰ってこないの？」も同様である。第一スタンザの歌詞は夫（もしくは婚約者）が出奔したか自殺したかで妻と子供（あるいは妊娠中の恋人）を「見捨てる」という衝撃的な状況を暗示している。ところが第二スタンザは一転して高齢男性の特質をフォーカスしながらの遺体描写に移り、観客にオフィーリアが遺体の埋葬を目撃していたことを想像させる。明らかに墓に眠っているのは父親コランピスの遺体であるが、その墓には棺はないらしい。Q1のオフィーリアは父親の痛ましい死を愛情関係のもつれ小唄でグロテスクに表現してしまうのである。

Q1テキストはオフィーリアが再び舞台上に登場する際に「以前と同じようにオフィーリア登場 (*Enter Ophelia as before*)」というト書きをつけている。このト書きはオフィーリアが二度目の登場でもリユートを持って登場すべきことを指示しているが、逆に言えば一度目の時に持っていないものは今度も持っていないことも意味する。間違いないQ1のオフィーリアは野草花をもって舞台上には出てこなかった。

Ophelia Well, God-a-mercy, I ha' been gathering of flowers. Here, here is rue for you-you may call it herb-a-grace o'Sundays. Here's some for me too. You must wear your rue with a difference. There's a daisy.

Here, love, there's rosemary for you for remembrance-I pray, love, remember.

ありがとう、私、今までお花を摘んでいたのよ。あなたには後悔のヘンルーダ、休息日の恩寵草と呼んでもいいわよ。これは私も欲しい。後悔は恩寵と一緒につけなきゃね。雛菊もあるわ。あなた、愛しのあなたに  
は思い出のローズマリーをあげるわーお願い、忘れちゃだめよ。

*(The Tragical History of Hamlet, The First Quarto, 13,75-80)*

Q1のオフィーリアが再登場するまでの合間はわずかに二九行なので、いくらお芝居といっても「今までお花を摘んでいたのよ」を真に受ける観客はいなかったはずである。かりにお芝居の約束事と割り切って信じて、Q1のオフィーリアはリュートに加えて何種類もの野草花を抱える余裕はおそらくない。しかも読者には念押しするかのようなト書き、「以前と同じようにオフィーリア登場」という指示がつけられている。Q1で言及される野草花、さらには渡す相手の人間までもがオフィーリアの妄想の産物なのである。

Q1のオフィーリアの妄想に具体的な人物は登場してこない。登場するのは父親の遺体と人生がめちゃくちゃにされる「パン屋の娘」、そして女性の許を去っていく「素敵なロビン」、「王様の娘」を騙す「嘘つきの執事」、結婚をちらつかせて操を奪う「聖ヴァレンタインディ」の男性である。野草花の妄想の後、オフィーリアの頭の中では父親の遺体の光景に続いて、連鎖的にその娘に降りかかってくる不幸が浮かび上がってくるらしい。

Ofelia Alas, they say the owl was a baker's daughter. We see what we are but cannot tell what we shall be.

[Sings] For bonny sweet Robin is all my joy—

Learthes Thoughts and afflictions, torments worse than hell!

Ofelia Nay, love, I pray you make no words of this now, I pray now you shall sing 'a-down' and you 'a-down-a.' 'Tis o'the king's daughter and false steward,...

オフィーリア あーあ、フクロウはパン屋の娘だったそうよ。これからどうなるかは誰にもわからないわ。

「歌う」 素敵な愛しいロビン、あなたがすべて—

レアティーズ 悲しみと悩みが地獄よりも苦しめている！

オフィーリア だめよ、あなた、それはもう言っではいけないわ、あなたは「ダダダダンダン」「あなたは「ダダダンダン」って歌わなくちゃ。王の娘と嘘つきの執事の唄よ…

(*The Tragical History of Hamlet, The First Quarto, 1385-91*)

Q1のオフィーリアの妄想は父親に先立たれた「娘」がたどりがねない社会転落を表している。「娘」は父親がいなくなれば「この先どうなるか分からない」不安と恐怖と戦っていかなければならない。「素敵な愛しいロビン」に捨てられるかもしれないし、「嘘つきの執事」に騙されるかもしれない、その終着点は「淫行女 (whore)」、すなわち婚姻関係を結ぶことなく性的関係を持ってしまった結果、社会関係から放逐されることなのである。

## 五. オフィーリア、再度の登場

小唄の場面に関する限り、Q 1とQ 2（F）の顕著な違いは小唄の曲数と順番、そしてポロニアス（コランピス）の埋葬に関する情報である。Q 1ではコランピスの埋葬に言及する台詞はどの登場人物からも一切語られない。ところがQ 2とFでは、オフィーリアが一度舞台を退場してから再登場するまでの合間にポロニアスの埋葬に関する重要な情報がクローディアスによってもたらされる。

Claudius

first, her father slain;

Next, your son gone, and he most violent author

Of his own just remove; the people muddied,

Thick and unwholesome in thoughts and whispers

For good Polonius' death, and we have done but greenly

In huggler-mugger to inter; poor Ophelia

Divided from herself and her fair judgment,

Without the which we are pictures or mere beasts;

まずあの娘の父親が殺された。

次にお前の息子が出ていった、殺人を犯したのがやつ、



追放も自業自得ではないか、ところが人民は騒いでいる、

善良なポローニアスの死についてあれこれと憶測し

困ったうわさを流している。俺もうかつだった

埋葬を大慌ててこっそりやってしまった。かわいそうに、

オフィーリア、理性も判断力も失ってしまい、

ああなつては人間も人形か獣と変わりがない。

*(The Tragedy of Hamlet, 4.4.55-65)*

Q1ではコランピスの埋葬の様子はオフィーリアの小唄から憶測するしかないが、Q2とFではクロードディアスの口からその埋葬の変則さをはっきり言及されている。クロードディアスは元老にふさわしい礼を尽くした埋葬式をおこなわず、「うかつにも大慌ててこっそり埋葬して(greenly / In hugger-bugger)」してしまったのである。

Q2とFのテクストはオフィーリアの二度目の登場に際してQ1の「以前と同じように」という視覚的なト書きを与えていない。むしろオフィーリアの狂気を一目見て気付く兄レアティーズの台詞から推測すると、再び舞台上に現れるQ2とFのオフィーリアは退場前とは違って「狂っている」ことが一目瞭然であるコスチュームを身に着けているか、もしくは野草花など意味不明な小道具を手に行っている可能性が高い。さらに歌われる小唄の歌詞も退場の前と後では異なり、Q2とFのオフィーリアは二度目に登場する際にQ1では歌われない奇妙な歌詞を口ずさむ。

Oph. They bore him bare-faced on the bier

オフィーリアの小唄(中野)

Hey non nonny, nonny, hey nonny,

And on his grave rains many a tear—

Fare you well, my dove.

Laer. Hadst thou thy wits and didst persuade revenge

It could not move thus.

Oph. You must sing 'a-down a-down', an you call him 'a-down-a'. O how the wheel becomes it. It is the false

Steward that stole his master's daughter.

オフィーリア

運び台の上でお顔は丸見えでした。

ランランラン、ランランラン

お墓にはたくさんの涙が注がれて—

さようなら、愛しい人。

レアティーズ

お前がまっとうな頭で復讐を求めても、

これほどには動かされない。

オフィーリア

駄目よ、あなたは「ダダダダダン」、あなたは「ダダダンダン」って歌わなくちゃ。お囃子は

この曲に合うわね。主人の娘を盗んだのは嘘つきの執事だって。

(*The Tragedy of Hamlet*, 4.4.171-79)

上記の歌詞は「ウォルシingham」替え歌と同じく、オフィーリアの脳裏に焼き付く埋葬の光景を描写している。その

光景が通常の埋葬式のそれではないことも共通する。通常であれば遺体は棺の中に入れられ「運び台 (bier)」で運ばれるが、この小唄の男性は棺に入れられていないか、あるいは棺の蓋が開けられたまま遺体が丸見えの状態で墓穴まで移されたらしい。一方、「ウォルシングム」替え歌とは異なり、この小唄では大勢の人間が参列していて「お墓にたくさんさんの涙が注がれた」。またこちらの男性には正式の「墓」が設けられており、明らかにこの人物は自殺した熟年男性とは別人である。Q2とFの場合、この小唄が新たに付加されるために退場の合間で父親の変則的な埋葬が言及されているのかもしれない。いずれにしてもQ2とFのオフィーリアは、二度目の登場の際には父親の死の悲しみで狂気に陥った哀れな娘として登場するが、観客には彼女がその悲しみを適切に表現できないところが痛ましかつたに違いない。

Q2とFのオフィーリアが二度目に登場する際には父親の死を悲しむQ1とよく似た小唄を歌うようになる。違いはQ1の小唄においては悲しみが怨み系バラッドの節回しで歌われる一方、Q2とFでは喜劇や笑劇の明るい軽快なメロディーが使われることである。上記の小唄のうち二行目のお囃子“Hey non nonny, nonny, hey nonny”は『から騒ぎ』の小唄の歌詞“Converting all your sounds of woe / Into Hey nonny, nonny” (2.3.67-68) によれば疑いなく喜びを表す喜劇的な性質のものだった。このお囃子はFにのみ登場しQ2にはでてこないが、Q2のテクストもFと同様にオフィーリアの認識能力が悲劇と喜劇、悲しみと喜びを区別できないことを示している。オフィーリアは周囲の人間にそれぞれ“a-down a-down”、あるいは“a-down-a”というリフレインを割り当てているが、このリフレインを聞けば同時代の観客はオフィーリア本人が喜劇的な小唄を歌っているつもりであることを瞬時に理解できたはずである。

ハムレットがイングランドに旅立っていくとオフィーリアが小唄を歌いだし、オフィーリアが水死すると入れ替わ

るかにようにハムレットが舞台上に戻ってくる。イングランド王国から戻ってくる前後でハムレットが別人のように変化する現象は多くの研究者によって指摘されているが、Q2とFのオフィーリアも一時的に退場する前後で別人のように変化する。バラッドをパロディー化することで同時代の男性美学と社会的慣習・制度を手厳しく批判していた女性が再び登場すると、究極の狂気を表象するようになるのである。シェイクスピア時代の観客にとってオフィーリアの最期は自殺ではなかったであろう。オフィーリアはもはや死や悲しみを認識できず、自ら死を選ぶという行為すら実行不可能になっているからである。

〔本論文はJSSPS科研費・基盤研究C「一六世紀イングランド文学における浮浪者の表象研究」（研究代表者・中野春夫／課題番号二六三七〇二九〇）の助成を受けた成果である。また本論文の前半部はシェイクスピア祭・没後四百年記念大会の講演「シェイクスピア劇の小唄―艶歌、怨歌、哀歌」（二〇一六年四月二三日、慶応大学、日本シェイクスピア協会・日本英文学会共催）の一部を発展させたものである〕

『ハムレット』を含め本文中におけるシェイクスピア劇の引用はQ1を除きすべてRSC全集版（二〇〇七年）に基づく—*The RSC Shakespeare: William Shakespeare Complete Works*, Eds. Jonathan Bate and Eric Rasmussen. Basingstoke: Macmillan, 2007. Q1からの引用はマーテン第三版による—*The Arden Shakespeare: Hamlet: The Texts of 1603 and 1623*, Third Series, ed. Ann Thompson and Neil Taylor. London: Cengage Learning, 2006. 註(1)「聖ヴァレンタインデー」の解釈については千葉大学教授篠崎実氏から貴重なご教示を受けた。この場を借りてあつくお礼申し上げたい。

引用文献

- Arber, Edward. *A Transcript of the Registers of the Company of Stationers of London, 1554–1640*. 5 vols. 1875–94. London: Stationers Company, 1950.
- Clegg, Roger & Lucie Skeaping. *Singing Simplin and Bawdy Jigs, Musical Comedy on the Shakespearean Stage: Scripts, Musical and Context*. Exeter: University of Exeter Press, 2014.
- Constitutions and Canons Ecclesiastical 1604: Latin and English*. Ed. J. V. Bullard. London: The Faith Press, 1934.
- Duffin, Ross W. *Shakespeare's Songbook*. New York: W. W. Norton, 2004.
- Greene, Robert. *The Third and Last Part of Cony-Catching*. 1592. *The Elizabethan Underworld*. Ed. A. V. Judges. London: George Routledge & Sons, 1930, pp. 179–205.
- Griffiths, Paul. “Chapter Nineen: Tudor Troubles—Problems of Youth in Elizabethan England.” *The Elizabethan World*. Eds. Susan Doran and Norman Jones. London: Routledge, 2013, pp. 316–34.
- Kahn, Coppelia, “Ophelia Then, Now, Hereafter.” *The Afterlives of Ophelia*. Eds. Kaara L. Peterson and Deanne Williams. New York: Palgrave Macmillan, 2012, pp. 231–243.
- Kiefer, Carol Salomon. “The Myth and Madness of Ophelia.” *The Myth and Madness of Ophelia*. Ed. Carol Salomon Kiefer. Amherst: Mead Art Museum, 2002, pp. 11–39.
- Jenkins, Harold, ed. *The Arden Edition of the Works of William Shakespeare: Hamlet*. London: Methuen, 1982.
- Long, John H. *Shakespeare's Use of Music: A Study of the Music and Its Performance in the Original Production of the Histories and Tragedies*. Gainsville: University of Florida Press, 1971.
- MacDonald, Michael & Terence R. Murphy. *Sleepless Souls: Suicide in Early Modern England*. Oxford: Clarendon Press, 1990.
- Neely, Carol Thomas. *Distracted Subjects: Madness and Gender in Shakespeare and Early Modern Culture*. Ithaca: Cornell University press, 2004.
- Peterson, Kaara L. and Deanne Williams. “Introduction: The Afterlives of Ophelia.” *The Afterlives of Ophelia*. Eds. Kaara

- L. Peterson and Deanne Williams. New York: Palgrave Macmillan, 2012, pp. 1-10.
- Rieger, Gabriel A. *Sex and Satiric Tragedy in Early Modern England: Penetrating Wit*. Farnham: Ashgate, 2009.
- Seng, Peter J. *The Vocal Songs in the Plays of Shakespeare*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1967.
- Showalter, Elaine. "Representing Ophelia: Women, Madness, and the Responsibilities of Feminist Criticism." *Shakespeare and the Question of Theory*. Eds. Patricia Parker and Geoffrey Hartman. New York: Methuen, 1985, pp. 77-94.
- Sternfeld, F. W. *Music in Shakespearean Tragedy*. London: Routledge, 1963.
- Swinburne, Henry. *A Treatise of Spousals, or Matrimonial Contracts*. 1686. New Jersey: The Lawbook Exchange, 2002.
- The Tragic History of Hamlet, The First Quarto*. William Shakespeare, *The Arden Shakespeare Third Series: Hamlet, The Texts of 1603 and 1623*. Eds. Ann Thomson and Neil Taylor. London: Cengage Learning, 2006.
- West, Rebecca. *The Court and the Castle: Some Treatments of a Recurrent Theme*. New Haven: Yale University Press, 1957.
- Williams, Deanne. "Enter Ofeia Playing a Lute." *The Afterlives of Ophelia*. Eds. Kaara L. Peterson and Deanne Williams. New York: Palgrave Macmillan, 2012, pp. 119-36.
- Wilson, Christopher R. & Michaela Calore, *Contium Shakespeare Dictionary Series: Music in Shakespeare—A Dictionary*. London: Continuum, 2005.
- 中野春夫 1, 『恋のメランコリー・シェイクスピア喜劇世界のシミュレーション』, 研究社, 2008年。
- 中野春夫 2, 「伝説の浮浪者土コック・ローレル——十六世紀イギリス社会における浮浪者像の生成」『学習院大学文学部研究年報』第六〇号, 二〇一三年, 八二—一〇二頁。