

『ハムレット』におけるシネクドキと自己解体

松浦 英佐子

0. 序

シェイクスピア (William Shakespeare, 1564-1616) 劇の最終場面では、一般に主人公が人間的成長を遂げた姿で描かれる。『ハムレット』 (*Hamlet*, 1602) においてもそれは例外ではない。主人公ハムレット (Hamlet) は、叔父によって父を毒殺され、母を汚され、復讐を遂げようとしながらも、なかなか行動に移すことができない。そのハムレットが、最終場面で次のように語る時、観客はハムレットの成長を感じ取るはずである。

There is special providence in the fall of a sparrow. If it be now, 'tis not to come; if it be not to come, it will be now; if it be not now, yet it will come – the readiness is all. Since no man of aught he leaves knows, what is't to leave betimes? Let be.

(5.2.192-96)

しかし、この台詞の直後、ハムレットの口からその人間性を疑わせるような科白が発せられる。それは、レアティーズ (Laertes) に対する謝罪の場面においてである。ハムレットは、母ゲートルード (Gertrude) の部屋をおとずれた際に、緞帳の裏に身を潜めていたポローニウス (Polonius) を叔父クローディアス (Claudius) と誤って殺害してしまう。最終場面の剣の試合の直前に、ハムレットはレアティーズの手を取り、彼の父を殺害したことを謝罪し和解を申し出る。しかし、ハムレットの謝罪の言葉とは不誠実と非難されても仕方がないものとなっている。

Was't Hamlet wronged Laertes? Never Hamlet.

If Hamlet from himself be tane away,

And when he's not himself does wrong Laertes,

Then Hamlet does it not, Hamlet denies it.

Who does it then? His madness. If't be so,

Hamlet is of the faction that is wronged,

His madness is poor Hamlet's enemy.

(5.2.205-11: 下線は筆者)

ここでハムレットは自己を、「ハムレット」(Hamlet)と「おのれ」(himself)と「狂気」(madness)の三つに細分化し、それぞれが別個のものであるかのように語る。そして、狂気によって「おのれ」から「ハムレット」が失われていたのであるから、レアティーズを侮辱したのは「ハム

レット」ではなく「狂気」であると詭弁を弄し、ポローニウス殺害の責任は「狂気」にあるとする。

しかし、これを聞く観客は、ハムレットの狂気が実は装われたものであると知っている。であるから、「狂気」に罪を押し付けるとは、気高い王子にあるまじき弁明であると、彼の論理に反発を感じるはずである。当然のことに、ジョンソン博士をはじめ批評家は、この言い訳めいた論法に対して非常に手厳しい (Wilson, 1935: 216-17)。アーデン版新シリーズの編者アン・トンプソン (Ann Thompson) とニール・テイラー (Neil Taylor) は、ポローニアスの死についても、オフィーリア (Ophelia) の狂気についても、このハムレットの謝罪は受け入れがたいと評する (449)。一方、ニュー・ケンブリッジ版の編者フィリップ・エドワーズ (Philip Edwards) は、ハムレットの謝罪の気持ちは真実で、不誠実なのは言葉であると、言葉と気持ちを区別する。さらに、この科白を、表向きはレアティーズへの謝罪だが、実はクローディアスに向けたものであると解釈し、ハムレットは父の敵と言葉の戦いを繰り返している最中であると論じる (247)。

上の科白が批評家たちを悩ませたのは、その不誠実さゆえであるが、この言い訳めいた科白において、ハムレットは何を伝えようとしているのか。また、「覚悟がすべてだ」と悟りの境地に達したと見えた直後にこのような科白をハムレットに語らせるとは、シェイクスピアは何を意図していたのであろうか。本稿では、このハムレットの科白が作品の中でどのような意味を持つのか、特に、ハムレットによる「ハムレット」「おのれ」「狂気」への自己解体がどのような意味を持つのか、作品に底流する解体と分裂のイメージに焦点を当てて考察していく。

さて、『ハムレット』に先立つ『ジュリアス・シーザー』 (*Julius Caesar*, 1599) には、ものごとを細分化する傾向と部分へのまなざしが存在する。特に、劇中、シーザー (Caesar) をはじめとする登場人物の身体が切り刻まれ解体される様子は、ある時はブルータス (Brutus) の空想の中で、またある時は舞台上の殺害の場面において、様々な手法で描き出される (松浦, 2016: 99-131)。この細分化の傾向は『ハムレット』にも引き継がれているが、もはや細分化・解体される対象は人の身体ではなく、ハムレットをはじめとする登場人物の心へと変化している。

『ハムレット』が執筆された当時のロンドンでは復讐劇が大流行していた。トマス・キッド (Thomas Kyd, 1558-1594) の『スペインの悲劇』 (*The Spanish Tragedy*, 初演 1587) に代表されるように、復讐劇には一定のパターンがある。それは、肉親を殺害された主人公が、さまざまな困難を乗り越えて復讐を遂げるが、自らも命を落とすというものである。主人公が乗り越えるべき困難とは、主に邪魔が入る、警護が固いといった外的要因である。しかし、『ハムレット』では、復讐を遅らせる原因として王子の内的葛藤や矛盾が前面に押し出されている点が、他の復讐劇とは一線を画している (廣田・勝山, 69-70)。¹このような特徴を持つ『ハムレット』において、人の内面や精神の解体に焦点があたるのは当然のことといえよう。

そこで、『ハムレット』において精神が解体・細分化される言語手法に目を向けると、シネクドキ (提喩 synecdoche) という修辞技法が多用されていることに気づかされる。『ジュリアス・シーザー』に描かれた身体の解体では、様々な切断・分断・解体を意味する語彙や解剖劇場の

イメージが用いられたが、『ハムレット』において試みられる精神の解体には、それに相応しい表現技法が必要となる。以下では、まず英国ルネサンス期におけるシネクドキの定義を概観し、その後、『ハムレット』におけるシネクドキの特徴を分析する。その上で、シェイクスピアが精神を解体し、細分化することで何を描き出そうとしたのか、ハムレットの自己解体の意味を考察する。

I. 英国ルネサンス期におけるシネクドキ

認知言語学者レイモンド・W・ギブズ Jr. (Raymond W. Gibbs Jr.) は、シェイクスピアを始めとする多くの詩人や作家が、情景や人物や文化的経験を描くのに、シネクドキの細部に多くを依拠していると指摘する。ギブズはシェイクスピアの例として、イアーゴ (Iago) がオセロ (Othello) に絶対的の忠誠を誓う場面の科白を挙げた (ギブズ, 14-17; Denroche, 83-85)。²

Witness, that here Iago doth give up

The execution of his wit, hands, heart,

To wrong'd Othello's service!

(*Othello* 3.3.465-67)

下線部の“wit, hands, heart”は、それぞれが「精神、身体、魂」を表す「部分と全体」の名前を取り換えた慣用的シネクドキである。

今日の認知言語学では、シネクドキ³はメトニミー (換喩: metonymy) の一形式と解釈されるが、16世紀の英国では全く別の定義が与えられていた。当時のシネクドキの定義は、紀元一世紀のクインティリアヌス (Marcus Fabius Quintilianus) の『弁論家の教育』(*Institutio Oratoria*) 第八卷第六章に基づく。クインティリアヌス (286-92) によれば、シネクドキとは、表現に変化を加えることのできる比喻で、「一つのものから複数のものを、部分から全体を、種から類を、先行するものから後続するものを、あるいはこれらすべてとは反対のことを理解する」ものである。また、そこには、言われていないことを話の文脈で理解すること、すなわち「一つの言葉が複数の言葉から理解される」ことも含まれていた。一方、メトニミーは、「ある名称の代わりに別の名称を置くこと」で、発明された物を発明者で、所有物を所有者で、また、含んでいるもので含まれているものを、結果として引き起こされるものでそれを引き起こすものを表すことと定義された。シェイクスピアがグラマー・スクールで学んだ教科書のひとつとされる『文章用語論』(*De duplici Copia verborum ac rerum*, 1512) は、エラスムス (Desiderius Erasmus Roterodamus, 1466-1536) がケンブリッジで教鞭をとった際に、クインティリアヌスの『弁論家の教育』を拡充する意図で執筆されたものである。『弁論家の教育』は、完全なテキストが15世紀に再発見され、古代ギリシア・ローマの弁論術の集大成としてそれ以降のヨーロッパのレトリックへと多大な影響を与えた (Rhodes, 223-24)。

ラファエル・ライン (Raphael Lyne, 2011: 81-85) は、英国ルネサンス期のシネクドキの定義⁴を概説するのに、エラスムスの『文章用語論』における「一つのものから複数のもの」を表すという定義から始めている。続いて、リチャード・シェリー (Richard Shelly, c1506-1555)、

トマス・ウィルソン (Thomas Wilson, 1524-1581)、ヘンリー・ピーチャム (Henry Peacham, 1546-1634) ら修辞学者の定義「部分で全体を、また全体で部分」を紹介する。また、ジョージ・パトナム (George Puttenham, 1529-1590) の定義は、クインティリアヌスに従っていることが示される。本稿では、この「部分で全体、また、全体で部分」を表すシネクドキの定義に従って、『ハムレット』の劇世界に底流する細分化の傾向にシネクドキがどのように寄与しているのか分析していく。

II. 解体と融合のレトリック

『ハムレット』の劇世界を特徴づけるのは分裂・解体・乖離の概念であるが、それらはクローディアスを国王として抱くデンマークの腐敗と分かちがたく結びついている。その根底にあるのは、クローディアスの兄王を殺害し、王位を篡奪し、義姉を妻とした罪である。そこから生じた亀裂や分断は、クローディアス自身も「支柱が崩れ」「四分五裂の状態にある」と表現するように、国家としてのデンマークにも暗い影を落としている。

young Fortinbras,
Holding a weak supposal of our worth,
Or thinking by our late dear brother's death
Our state to be disjoint and out of frame, (1.2.17-20)

この“disjoint”および“out of frame”という表現は、一幕五場、ハムレットが父王の亡霊に死の真相を告げられた直後の“The time is out of joint: O cursed spite, / That ever I was born to set it right” (1.5.189-90) という科白へ響きを残している。特に、「関節が外れた」(“out of joint”) という表現はデンマークの混迷と分断を明示的に示すものである。しかし、『ハムレット』の分断と解体のテーマを支えるのはこのような明示的な表現だけではない。

1. クローディアスのレトリック

一幕二場の冒頭、新国王として舞台に登場したクローディアスは、言葉巧みにデンマークに潜む分断と亀裂を隠蔽しようとする。

Though yet of Hamlet our dear brother's death
The memory be green, and that it us befitted
To bear our hearts in grief, and our whole kingdom
To be contracted in one brow of woe,
Yet so far hath discretion fought with nature
That we with wisest sorrow think on him,
Together with remembrance of ourselves.
Therefore our sometime sister, now our queen,

Th'imperial jointress to this warlike state,
Have we, as 'twere with a defeated joy,
With one auspicious and one dropping eye,
With mirth in funeral and with dirge in marriage,
In equal scale weighing delight and dole,
Taken to wife; (1.2.1-14)

このスピーチの目的は、ただ彼とガートルードとの婚姻の正当化にある。教会法において義理の兄弟姉妹との婚姻は禁止されている。にもかかわらず、クローディアスは兄の妃を妻とした。これを正当化するため、クローディアスは、対立する概念を無理やり融合させる言語戦略をとる。まず、引用5行目の「自然の情」(“nature”)と「分別」(“discretion”⁵)という対立概念は、次行で「賢明なる悲しみ」(“wisest sorrow”)として融合される。さらに、10行目の「うちひしがれた喜び」(“defeated joy”)のオクシモロン(撞着語法 oxymoron)が、「悲しみ」と「喜び」の対立概念を融合する。これは、次行以下、「目」のシネクドキ(“one auspicious and one dropping eye”)における喜びと悲しみの併置、葬儀と婚儀における悲しみと喜びの不自然な混合(“mirth in funeral”/“dirge in marriage”)、さらに頭韻で結ばれた“delight”と“dole”の融合へと展開する(Kermode, 2000: 103)。そして、これらの対立概念を融合させる過程に、ガートルードの「かつての姉」(“our sometime sister”)と「今の王妃」(“now our queen”)という本来ならば統合されるはずのない立場が巧妙に挟み込まれ、14行目の「妻」(“wife”)へと集約されていく。

クローディアスは、甥で息子でもあるハムレットとの関係も同様のやり方で融合させようとする。しかし、彼の“my cousin Hamlet, and my son” (1.2.64)という呼びかけは、ハムレットの傍白“A little more than kin, and less than kind” (1.2.65)で否定される。しかし、この場面のハムレットは、デンマークの宮廷の腐敗を感じてはいても、それに対して何ら打つ手のない状態にある。

2. シネクドキの否定

一幕二場冒頭のスピーチにおいてクローディアスが用いた言語戦略とは、分断されたものを無理やりに融合・結合させるという手法である。もちろん、“one brow of woe” (1.2.4)とか“With one auspicious and one dropping eye” (1.2.11)といったシネクドキも用いてはいるが、それは彼の言語戦略の要ではなく、悲しみと喜びを融合させる戦略の一部にすぎない。一方、ハムレットはシネクドキを積極的に用いる戦略をとる。以下の科白は、ハムレットが喪の悲しみを象徴するシネクドキ的「部分」を積み重ね、最後にそれらをまとめて否定して、見せかけと内実の乖離を指摘するものである。

Seems madam? nay it is, I know not seems.
'Tis not alone my inky cloak, good mother,

Nor customary suits of solemn black,
Nor windy suspiration of forced breath,
No, nor the fruitful river in the eye,
Nor the dejected haviour of the visage,
Together with all forms, moods, shapes of grief,
That can denote me truly. These indeed seem,
For they are actions that a man might play,
But I have that within which passes show —
These but the trappings and the suits of woe. (1.2.76-86)

「黒いマント」(“inky cloak”)、「しきたり通りの喪服」(“customary suits of solemn black”)、「天を仰いでの嘆息」(“windy suspiration of forced breath”)、「あふれる涙」(“the fruitful river in the eye”)、「憂いにゆがむ顔」(“the dejected haviour of the visage”) — これら喪の悲しみを象徴するシネクドキには、ハムレットに特徴的な、ものごとを細分化する傾向が顕著である。しかし、これらの外見のシネクドキは、「人間が演じて見せるしぐさ」にすぎないと、最終的にことごとく否定される。

ハムレットが悲しみの外見を否定し「見せかけを越えるものがある」と主張するのに対して、クローディアスは悲しみの内実を否定することで応酬する。クローディアスは、ハムレットの悲しみをシネクドキで解体し、それをひとつひとつ否定の形容詞 (unmanly / incorrect / unfortified / impatient / unschooled) で修飾して否定していく。

'tis unmanly grief,
It shows a will most incorrect to heaven,
A heart unfortified, a mind impatient,
An understanding simple and unschooled. (1.2.94-97)

ロザリー・L・コリー (Rosalie L. Colie, 1974: 233-34) も指摘するが、ハムレットとクローディアスは言葉によって結ばれている。この場面でも両者はともに、シネクドキによつてものごとを細分化し、それを否定することで、相手の主張や心情を否定するという非常に似通った言語戦法をとっている。

3. 「部分」と「全体」の乖離

解体され細分化された視点を用いるのは、ハムレットとクローディアスだけではない。『ハムレット』の登場人物たちは、皆それぞれに「部分」への強い執着を示し、「部分」を注視することで、物事の全体像をとらえ、その背後に潜む真実を見出そうと努める。この認識構造は、シネクドキの定義に重なるものである。

そこで問題となるのが、『ハムレット』における「部分」と「全体」との関係である。「全体

にかえて部分を用いる」とは、シネクドキとして言語化された「部分」はそれが表す「全体」へと再統合されることを意味する。しかし、『ハムレット』において必ずしもそうなるとは限らない。ハムレットがシネクドキ的「部分」として表現した喪の外見が「全体」である悲しみの本質を体現しないと主張したように、シネクドキ的「部分」が「全体」へと再統合されないことも多い。ライン (58-62) は、『ハムレット』におけるシネクドキの特徴として、このような「部分」が「部分」のみで「全体」に再統合されない事例に注目した。彼はそれを「不発の認知的シネクドキ」(misfiring cognitive synecdoche) と呼び、その効果を以下のように論じる。

In the play [synecdoche] serves most of all to explore disconnection, as things fail to add up. This has a heuristic dimension: synecdoche as a means by which characters try to posit unity and connectedness, and repeated synecdoche represents the failure of that process, where understanding is thwarted at a series of turns. (Lyne, 58)

つまり、シネクドキは統一と結合を仮定する手段となるはずであるのに、『ハムレット』においてはシネクドキが繰り返されるたびに統合と結合の過程が破綻する様を顕わにするのである。この典型例としてラインは以下のオフィーリアの科白を挙げる。三幕一場の「尼寺へ行け」の場面の直後、オフィーリアが失われたハムレットの姿を嘆き悲しむ場面である。

Oh what a noble mind is here o'erthrown!
The courtier's, soldier's, scholar's, eye, tongue, sword,
Th'expectancy and rose of the fair state,
The glass of fashion and the mould of form,
Th'observed of all observers, quite, quite down, (3.1.144-48)

ここでオフィーリアは“a noble mind”を始めとする「部分で全体」を表す一連のシネクドキやメタファー（隠喩：metaphor）を用いて、かつて宮廷の鑑であったハムレット像を再構築しようと試みる。特に、引用2行目後半のシネクドキは、本来ならば、行の前半と対応して「宮廷人のまなざし、武人の剣、文人の言葉」を意味するように“eye, sword, tongue”の順となるはずである。が、上では“eye, tongue, sword”と乱れ、「武人の言葉、文人の剣」という奇妙な組み合わせを生み出している。理想のハムレット像が失われたとき、シネクドキ的「部分」が統合されるべき「全体」も失われてしまったのである (Lyne, 58-59)。

このような「全体」へ再統合されないシネクドキ的「部分」は、『ハムレット』における分断・解体・乖離のテーマを構築する重要な要素となっている。破綻したシネクドキが内包する「部分」と「全体」の乖離は、見せかけと内実の乖離と重なり、『ハムレット』の劇世界を動かす原動力となる。それは、一幕二場において悲しみの見せかけを否定したハムレットでさえ、後には他者を欺くために積極的に狂気を装うことを選ぶことから明らかである。

4. 演技における心と言葉の乖離

この見せかけと内実の乖離とは、演劇⁶の本質を表すものである。演技は見せかけであり、役者の内的心情は外面に現れる演技に一致する必要はないのである。次の科白には、ハムレットが役者の迫真の演技に言葉と心の乖離を見出した様子が描かれている。

Is it not monstrous that this player here,
But in a fiction, in a dream of passion,
Could force his soul so to his own conceit
That from her working all his visage wanned,
Tears in his eyes, distraction in's aspect,
A broken voice, and his whole function suiting
With forms to his conceit? And all for nothing? (2.2.503-09)

役者の演技は「顔」、「目」、「ほほ」、「声」、「全身の動き」と細分化して列挙される。しかし、これらの一連のシネクドキは、決して「全体」である役者の「魂」とは一致しない。演技に心は不要であるから、シネクドキ的「部分」が「全体」である魂に置きかわる必要はないのである。ここに描かれた魂を偽る様は、言うまでもなくデンマークがおかれた欺瞞的状况に重なるものである。⁷

5. 外見と内実の乖離

皮肉なことに、外見や見せかけを否定するハムレットが、復讐のためには誰よりも見せかけに頼らざるをえない。クローディアスの罪の確証を得るために、ハムレットはホレーシオ(Horatio)に“Observe my uncle” (3.2.70)と依頼し、自らも“For I mine eyes will rivet to his face” (3.2.75)とその外見の観察に注力する。同様に、母に亡き父王のすばらしさを訴える際に彼が訴えるのは、その外見のすばらしさである。

See what a grace was seated on this brow;
Hyperion's curls, the front of Jove himself,
An eye like Mars, to threaten and command;
A station like the herald Mercury,
New-lighted on a heaven-kissing hill;
A combination and a form indeed,
Where every god did seem to set his seal
To give the world assurance of a man.
This was your husband. (3.4.55-63)

しかし、ハムレットが外見の神々しさに執着すればするほど、それが先王のひととなりについ

て何も伝えるものではないことがあからさまになる。一幕二場でハムレット自身が喪の外見を否定したように、積み重ねられたシネクドキは、外見によって判断する虚しさを強調するのである。

ついに、シェイクスピアは、ハムレット自身にこのようなシネクドキの用法を否定させる。それは、五幕二場、オズリック (Osric) がレアティーズを事細かに賞賛する様を、ハムレットが「商品目録のごとく一つ一つ並べ」たてたとあって、からかう場面である。

[OSRIC] here is newly come to court Laertes; believe me an absolute gentleman, full of most excellent differences, of very soft society and great showing. Indeed, to speak feelingly of him, he is the card or calendar of gentry, for you shall find in him the continent of what part a gentleman would see.

HAMLET Sir, his definement suffers no perdition in you, though I know to divide him inventorially would dozy th'arithmetical of memory, and yet but yaw neither in respect of his quick sail. (5.2.100-08)

この喜劇的なやり取りにおいて、ハムレットは人を細分化したとしても、それがその人の何をも示すものではないと述べる。

III. 狂気とシネクドキ

本論冒頭で触れたレアティーズへの不誠実な謝罪の場面はこの直後である。ハムレットは、細分化の戦略を否定した直後に再度、自身を「ハムレット」と「おのれ」と「狂気」に細分化し、ポローニアス殺害の罪を「狂気」に負わせる細分化の戦略へと後戻りする。なぜハムレットは、解体と細分化を否定しながら、それに固執するのであろうか。彼をものごとの細分化に向かわせた要因は、デンマークの宮廷に渦巻く見せかけと内実の乖離、言葉と意味の乖離であるとともに、ものごとを細分化することで、乖離の背後に潜むものは何か見極めようとする強い欲求である。

1. 解剖の隠喩とシェイクスピア

ルネサンス期のヨーロッパにおいて、ものごとを正確に見ることは、解剖学の勃興と深い関連を持つ。近代解剖学の父ヴェサリウス (Andreas Vesalius, 1514-1564) は、解剖において直接自分の目で見るのが真実への道であると強調した (マンドレシ, 2010: 375)。解剖学において人体の内部器官を直接観察する手法は、やがて、人の精神の内部を探求する新たな方法として他の分野にも波及していく。⁸ シェイクスピアも、リア王 (King Lear) に“let them anatomise Regan; see what breeds about her heart” (*King Lear* 3.6.33-34)⁹ と語らせ、人の心の奥底に潜むもの——ここでは娘のうちに潜む悪の姿を暴き出そうとする強い欲求を描いている。むろん、この欲求はハムレットにも共有されている。例えば、彼が母の部屋を訪れる場面の“I will speak daggers to her” (3.2.357) という科白は、刃物に喩えた言葉で母の心を解剖せんとするハムレツ

トの意識を暗示するものである (Sugg, 2016: 808-09)。

このような解剖のイメージが科白に組み込まれる時代背景として、リチャード・サッグ (Richard Sugg) は、解剖される身体がシェイクスピアの時代の大衆の心象風景の一部であった可能性を指摘する。さらに、サッグは、シェイクスピアが 1589 年と 1592 年にロンドンで行われた人体解剖説示を見学した可能性をも示唆する (Sugg, 2016: 804)。

2. 狂気の解剖

しかし、先にも述べたが『ハムレット』においてより重要なのは、人体解剖以上に精神の解剖である。人体解剖が皮膚の下に隠された器官を暴き出すように、心の解剖は外見の下に隠れた心の真実を暴き出すのである。特に、細分化のレトリックは心を解剖する手段のひとつとして、ハムレットやオフィーリアの狂気を解体するのに用いられる。例えば、クローディアスは狂気のオフィーリアを「おのれ」と「理性」が分離した状態と描く。

poor Ophelia

Divided from herself and her fair judgement,

Without the which we are pictures, or mere beasts; (4.5.83-85)

狂気が分離・分断を内包するとき、狂気をもたらしたオフィーリアの死も解体の対象となる。彼女が教会墓地へ埋葬される理由を話題にしなが、墓掘りはオフィーリアの死の過程を三分割して見せる。

It must be *se offendendo*, it cannot be else. For here lies the point: if I drown myself wittingly, it argues an act, and an act hath three branches – it is to act, to do, to perform. Argal, she drowned herself wittingly. (5.1.8-11)

もともと、これは単なる同義語 (act / do / perform) の反復で、実際には何も分割されていない。このような言葉の遊びにも見せかけと内実の乖離が潜んでいるのである。さて、この三分割は、1554年にカンタベリーで入水したジェイムズ・ヘイルズ卿 (Sir James Hales) の未亡人が没収財産の回復を求めた裁判¹⁰のパロディであると言われる。裁判では、卿の自殺は「着想、決意、完遂」に三分割され、卿の溺死は生者の行いが引き起こしたものであるから、罰せられるべきは死者ではなく、生者であるという珍妙な議論が繰り広げられたと言われる (Edwards, 225; 大場, 384)。

レアティーズへの謝罪の場面でハムレットの自己解体が行われるのは、このような狂気につながる細分化が繰り返された後である。

And you must needs have heard, how I am punished

With a sore distraction. What I have done,

That might your nature, honour and exception
Roughly awake, I here proclaim was madness.
Was't Hamlet wronged Laertes? Never Hamlet.
If Hamlet from himself be tane away,
And when he's not himself does wrong Laertes,
Then Hamlet does it not, Hamlet denies it.
Who does it then? His madness. If't be so,
Hamlet is of the faction that is wronged,
His madness is poor Hamlet's enemy.

(5.2.201-11)

『ハムレット』において狂気¹¹とは、ラインの言う「不発のシネクドキ」の状態を象徴する。すなわち、人間の精神が細分化された結果、それぞれの「部分」が「全体」に再統合されない状態を指す。一方、細分化の対極にある結合・統合の概念は、一幕二場にクローディアスが行ったような不自然な無理強いされたもの、デンマークの腐敗を隠蔽するものを象徴する。隠蔽された腐敗を正すには、無理やり結合された部分を解体・分解してその病根を特定しなければならない。その意味で、上のハムレットの科白は、表向きはレアティーズへの謝罪であるが、そこに語られた不自然な自己解体は、クローディアスの行った不自然な融合・統合に対する異議申し立てに他ならない。

この科白を叔父に向けられたものと解釈するなら、ハムレットが言う“His madness”とは、表面的にはハムレット自身の狂気を指すが、実はデンマークを蝕むクローディアスの狂気を指示すると解釈できる。『ハムレット』には、外見と内実の乖離だけではなく、言葉と意味の乖離も遍在する。この言葉と意味の乖離こそが、『ハムレット』の劇世界を突き動かすものである (Garber, 2005: 483)。それゆえ、ハムレットが言葉と意味の乖離を十分意識¹²して、それをクローディアスへの攻撃に利用したとするなら、“His madness”とは、デンマークを蝕む狂気、すなわち、近親相姦の兄殺しのデンマーク王を指すと解釈できる。その解釈に従えば、“Hamlet's enemy”とはクローディアスその人であり、この科白は叔父に対する明白な宣戦布告となる。一幕五場において関節の外れた世の中を「正すべくおれはこの世に生を受けたのだ」(1.5.190)と述べたハムレットは、デンマークの狂気である王を殺害することでその目的を果たすのである。

IV. 結び

一幕二場の国王としてのスピーチで、クローディアスは喜びと悲しみの不自然な結合の中にガートルードとの近親相姦的結婚を隠蔽しようとした。そのクローディアスとガートルードの不自然な関係は、最終場面においてハムレットが復讐を遂げようとするまさにその時に、再度言及される。

Here, thou incestuous, murderous, damned Dane,
Drink off this potion. Is thy union here?

Follow my mother.

(5.2.304-06)

この“union”とは、一義的には王がハムレットを毒殺するためワインにいれた大粒の毒真珠であるが、同時にクローディアスとガートルードの不自然な関係を指すことは言うまでもない。

『ハムレット』において、結合・融合の概念は常にクローディアスの罪と共にある。叔父との戦いにおいて、ハムレットは無理やり結合されたものを解体し細分化する。一幕二場では、ハムレットは見せかけと内実の乖離を当てこすることしかできないが、父王の亡霊に死の真相を告げられた後は、狂気を装い、見せかけと内実の乖離、言葉と心の乖離を利用しながら復讐へと進んでいく。そして、最終場面では、装われた狂気に紛れて、自らの狂気を解体するとみせかけて、デンマークの狂気を解体し、言葉と意味の乖離の中にクローディアスの罪を糾弾するのである。

シネクドキはこのような解体の戦略を言語的かつ認識論的に支えるレトリックである。しかし、乖離と解体が蔓延する世界ではシネクドキさえも解体の対象となる。シネクドキの「部分」は統合されるべき「全体」を失い、個々に解体されたままである。『ハムレット』では、解体のレトリックさえも解体されることなしには内実に到達できないのである。

註

本文中の引用は、Philip Edwards ed. *Hamlet, Prince of Denmark*, Updated Edition (Cambridge: Cambridge University Press, 2003)および小田島雄志訳『ハムレット』(白水社, 1983)による。

- 1 勝山貴之は、ハムレットの内面の葛藤を語る独白の意義を、型にはまった復讐劇から抜け出し「近代への扉を開いた瞬間」であったと評する(廣田・勝山, 70)。
- 2 この箇所の引用と訳語は『比喩と認知』に従っている。
- 3 今日のシネクドキの定義は、ルネサンス期のものとは異なる。1950年代ノーマン・ヤコブソン(Norman Jakobson)のシネクドキをメトニミーの下位類とした定義は1980年代以降の認知言語学へと引き継がれ、ジョージ・レイコフとマーク・ジョンソン(George Lakoff & Mark Johnson)やレイモンド・W・ギブズ Jr.らは、シネクドキを部分と全体の名前を取り換えるメトニミーの一種と定義した(Bierwiazzonek, 22-23; ギブズ, 14)。一方で、シネクドキとメトニミーを厳密に区別すべきと主張する学者もいる。瀬戸賢一は、シネクドキは包含関係、メトニミーは隣接関係にあるとする。メトニミーの隣接関係は現実世界のもので、隣接する存在を変えることはできない。一方、シネクドキの包含関係は頭の中に構成されたカテゴリー認知能力を基盤とするため、必要に応じてカテゴリーの組み替えが可能であるとする(瀬戸, 1995: 203-06; Littlemore, 23-24)。
- 4 シネクドキの定義として、ピーター・マック(Peter Mack)は、ウィッテンベルク大学で教鞭をとったフィリップ・メランヒトン(Philipp Melanchthon, 1497-1560)の「全体にかえて部分を用いること」(“the use of the part instead of the whole”)を紹介している。「剣」の

- 代わりに「刃」を、「戦い」の代わりに「剣」を用いる例が挙げられている (217)。
- 5 *OED*によれば、“discretion”の語源は「認識する」の意味とともに「分離・解体する」をも意味する。16世紀終わりからはその意味でも使用されている (*OED*, s.v. discretion I. 1)。
- 6 一幕二場でも喪の悲しみの見せかけは演劇の言葉で語られている (Garber, 2005: 479-80)。
- 7 国王としてのクローディアスは借り物の役割を演じているに過ぎないし、ポローニアスは王を演じたがために殺害される (Colie, 219)。
- 8 文芸作品における「解剖」という語の流行を、サッグは「文芸解剖」(literary anatomies)と名付け、当時の英国の「解剖」(anatomie)という語を含む書物のタイトル一覧を示した (Sugg, 2007: 213-16)。また、ヘルベルト・グラーブ (Herbert Grabes) も、人体解剖が広まるにつれ「解剖」という語がいかに速やかに日常生活に入ってきたかを指摘した。彼は、鏡の隠喩が解剖の隠喩によって次第に駆逐された理由を、単なる反射にすぎない鏡像に対して、解剖とは詳細に客観的に順を追って物事を表現する新しい方法であったためと説明する (Grabes, 1982: 230-34)。
- 9 『リア王』からの引用は Jay L. Halio ed. *The Tragedy of King Lear*, Updated Edition (Cambridge: Cambridge University Press, 2003) による。
- 10 この裁判の経過については Sokol & Sokol (2000)の self-slaughter の項に詳しい。
- 11 そもそも、狂気 (distraction) という語には「解体」の意味が内包されている。この語のラテン語の語源 (distractiō-em) は「ばらばらにする」を意味し、*OED*はこの意味の初例を1581年とする (*OED*, s.v. distraction, †1.a. A drawing or being drawn asunder; pulling asunder; forcible disruption, division, or severance)。さらに17世紀初頭には、「狂気」の意味が、シェイクスピアを初例として加えられた (4. Violent perturbation or disturbance of mind or feelings, approaching to temporary madness. 1606 Shakes. *Ant. & Cl.* iv. i. 9; †5. Mental derangement; craziness, madness, insanity. *Obs.* c1600 Shakes. *Sonn.* cxix)。
- 12 ハムレットの科白にも“My tongue and soul in this be hypocrites” (3.2.358)とある。

引用文献

- Bierwiazzonek, Bogusław. *Metonymy in Language, Thought and Brain*. Sheffield: Equinox, 2013.
- Colie, Rosalie L. *Shakespeare's Living Art*. Princeton: Princeton University Press, 1974.
- Denroche, Charles. *Metonymy and Language: A New Theory of Linguistic Processing*. New York: Routledge, 2015.
- Garber, Marjorie. *Shakespeare after All*. New York: Anchor Books, 2005.
- ギブズ Jr、レイモンド・W. 『比喩と認知——心と言葉の認知科学——』 研究社、2008.
- Grabes, Herbert. *The Mutable Glass: Mirror-Imagery in Titles and Texts of the Middle Ages and the English Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.
- 廣田収・勝山貴之 『源氏物語とシェイクスピア——文学の批評と研究と——』 新典社、2017.
- Kermode, Frank. *Shakespeare's Language*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2000.

- Littlemore, Jeannette. *Metonymy: Hidden Shortcuts in Language, Thought and Communication*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- Lyne, Raphael. *Shakespeare, Rhetoric and Cognition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- Mack, Peter. *A History of Renaissance Rhetoric 1380-1620*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- 松浦美佐子 「『ジュリアス・シーザー』における解体と部分へのまなざし」 熊谷次紘・松浦雄二編著『シェイクスピアの作品研究——戯曲、詩と音楽』 英宝社、2016.
- マンドレシ、ラファエル 「解剖と解剖学」 G・ヴィガレロ編 『身体の歴史 I 16-18世紀 ルネサンスから啓蒙時代まで』 藤原書店、2010.
- 大場健治 『対訳・注解 研究社シェイクスピア選集8 ハムレット』 研究社、2004.
- クインティリアヌス、マルクス・ファビウス 『弁論家の教育3』 京都大学出版局、2013.
- Rhodes, Neil. “Rhetoric,” in Bruce R. Smith ed., *The Cambridge Guide to the Worlds of Shakespeare: Shakespeare’s World, 1500-1660*. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2016.
- 瀬戸賢一 『メタファー思考』 講談社、1995.
- Shakespeare, William. *Hamlet, Prince of Denmark*, Updated Edition. Ed. Philip Edwards. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Shakespeare, William. *Hamlet*. Eds. Ann Thompson and Neil Taylor. London: Thomson Learning, 2006.
- Shakespeare, William. *The Tragedy of King Lear*, Updated Edition. Ed. Jay L. Halio. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Simpson, John A and E S C Weiner, prepared. *The Oxford English Dictionary*, Second Edition on CD-ROM Version 4.0, Oxford: Clarendon Press, 1989, 2009.
- Sokol, B. J. & Mary Sokol. *Shakespeare’s Legal Language*. London: The Athlone Press, 2000.
- Sugg, Richard. *Murder after Death: Literature and Anatomy in Early Modern England*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2007.
- Sugg, Richard. “Lessons from the Body: Dissection and Anatomy,” in Bruce R. Smith ed., *The Cambridge Guide to the Worlds of Shakespeare: Shakespeare’s World, 1500-1660*. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2016.
- Wilson, John Dover. *What Happens in Hamlet*. Cambridge: Cambridge University Press, 1935.