

# 'Ay, there's the rub' — Hamletに見る役者たちの指紋 —

Ujitani, Yoshihide / 宇治谷, 義英

---

(出版者 / Publisher)

法政大学言語・文化センター

(雑誌名 / Journal or Publication Title)

言語と文化 / 言語と文化

(巻 / Volume)

9

(開始ページ / Start Page)

1

(終了ページ / End Page)

20

(発行年 / Year)

2012-01-10

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00007752>

# ‘Ay, there’s the rub’

—— *Hamlet* に見る役者たちの指紋 ——

宇治谷 義 英

## 1. 「太った」 Hamlet

William Shakespeare の悲劇 *Hamlet* には、人々の心に残る台詞が満載されている。その中には、一見したところ、どうもしっくりとこないものがあり、その極めつけの一つは、終幕、Laertes との試合の最中の Hamlet に向けられた、Gertrude の台詞ではないだろうか：

He's *fat* and scant of breath.

(5.2.264 ; italics mine)<sup>(1)</sup>

ここでは言うまでもなく ‘fat’ が問題となる。この台詞は、初演時に Hamlet を演じたとされる俳優 Richard Burbage の体型に言及したのではないかという考え方<sup>(2)</sup>、一方で「(今の勝負で) 汗ばんで (息が上がっている)」という解釈があり、現在は後者が比較的支配的である<sup>(3)</sup>。また、「不調である」とする解釈もあるが<sup>(4)</sup>、これについて、例えば河合祥一郎は ‘fat’ が「不調」を意味した事実はないとして否定する<sup>(5)</sup>。そもそも Hamlet が試合で立派な突きを決めた時に、あえて Gertrude が「彼は不調なのよ」と語るのは少々不自然である<sup>(6)</sup>。では、この Gertrude の半行を傍白、もしくは Claudius に対する傍白として、例えば「(今の突きは良かったのだけど実は) 彼は調子が悪くて息切れしているわ」と解釈することは可能だろうか。そうすれば、G. R. Hibbard が述べるように、もし Hamlet が試合で負けても何とか言い訳が立つようにとの思いが込められた「母親らしい気遣い」(‘maternal solicitude’) という可能性もありうる<sup>(7)</sup>。

ちなみに同作品内で ‘fat’ は、次の二カ所において形容詞として使われている：

Ghost: And duller shouldst thou be than the *fat* weed

(1.5.32; italics mine)

Hamlet: Your *fat* king and your lean beggar (4.3.22; italics mine)

前者は「頭が鈍い」という意味<sup>(8)</sup>，後者は‘beggar’との対比から考えても明らかに「肥えた」を意味する。さらに後者については，‘Your’と一般化されているものの，ここで Hamlet の憎悪する Claudius が想定されていないとは考えがたい。

いずれも「ずんぐりとした」，そのうえ軽蔑的な意味合いが根本にあるが，その一方で，終幕の‘fat’を「不調」と解釈するのは困難であり，もし体型に言及していないのであれば，この台詞は少々不親切過ぎる。

河合は，T. J. B. Spencer の「ここでやっと息子のお行儀が良くなったことに対して母親としての幸せを感じ，ふざけた調子で言ったのかも知れない」<sup>(9)</sup>という考えを支持，この‘fat’は Burbage の体型を反映しているものではあるが，それは醜い太り方ではなく，美しく「望ましい太り方」であり，この場面で喜びの絶頂にある Gertrude が適度な「望ましい太り方」をした Hamlet をついからかってみせたのであって，楽屋落ちの笑いを誘うものではないとする<sup>(10)</sup>。なるほど，勝手に我々は痩せて神経質な Hamlet を想像してしまいがちであるが，例えば *Julius Caesar* の Cassius のように<sup>(11)</sup>，実際にテキストの中で Hamlet の体型が痩せているとして言及されることは一度もない。また，逆に Hamlet の肉体を指して美しいという表現もテキストには存在しない。従って，果たして Hamlet が「望ましい太り方」をしているかどうかはわからない。少なくとも Gertrude の台詞を文字通り受けとれば，Hamlet は「痩せていない」ことは確かだが，一方で Falstaff のように太っていることが度々言及されるわけでもなく，また，老齢というわけでもない<sup>(12)</sup>。つまり，確かなことは，Hamlet は痩せてはいないが年老いてもなく，フェンシングの試合で動き回ることが出来るほどの肉体の若さと機敏性は持ち合わせているということになる。

さて，この台詞において，果たして楽屋落ちの可能性は捨ててしまって良いのだろうか。例えば，Hamlet を演じる Burbage は胴着をきつく締めていて「一見」太っているようには見えないが，実は少々太った体形をしていたとす

る<sup>(13)</sup>。息が切れている Hamlet（を演じる Burbage）を見て Gertrude（を演じる役者）が思いつく、「あら、もう息が切れてるわ。彼も案外お太り気味なのよ」と。ここで Burbage の体型を知っている観客がどっと笑ったという可能性も完全に否定することは出来ないのではないだろうか。

いずれにせよ、この台詞が観客にとって気になることは確かであり、この台詞がこの場所に存在することによって、悲劇が終末へ向かう手前、ほんのわずかな間であったとしても、劇は一瞬停止しかねない。これは劇中にいくつも存在する、劇の勢いを止める場面や台詞の一つではないだろうか。それによって悲劇的な雰囲気壊れる危険があるかも知れない。しかし、悲劇的な雰囲気における喜劇的瞬間、喜劇的な雰囲気における悲劇的瞬間は Shakespeare 劇においてはそう珍しいことではない。そんな瞬間は、Hamlet の言葉を借りれば 'rub' (3.1.65) と言うべきものであり、劇が球のようにプロット（地面／筋）の上をまっすぐに転がること（劇が円滑に進むこと）を阻害するために意図的に設置された凸凹の障害のようなものである。Hamlet に限らず、そんな 'rub'（障害）こそが Shakespeare 的と呼べるものではないだろうか。以下、本論では、Hamlet を軸に、テキストの問題をきっかけにして、役者の干渉、そして境界の曖昧性という点から改めて Shakespeare 的なものについて考えてみたい。

## 2. 「近くて遠い」Hamlet

Gertrude の 'fat' 発言は読者や観客におやと思わせる「障害」の一つだが、もう一つの「障害」として、Hamlet の年齢への言及を考え合わせてみたい。

第5幕第1場、Hamlet が墓掘り人に対して墓掘り歴を尋ねると、墓掘り人は王子 Hamlet が生まれた日から墓掘りを始めた、そして30年間墓掘り人していると返答（'I have been sexton here man and boy thirty years,' 5.1. 137-138）、これによって Hamlet が30歳だと判明する。30歳と言われれば、学生にしては年を取りすぎていると考えるべきか、いずれにしてもプロット進行上は不必要とも思える年齢への言及である。

しかし、この思わぬところで明かされる Hamlet の年齢に対して、もし Hamlet 初演時の観客が驚きもしなかったとすれば、それはひとえに Hamlet を演じていた俳優が Burbage だったからである。つまり、Hamlet が初演されたであろう1600年頃<sup>(14)</sup>、1568年生まれの Burbage<sup>(15)</sup> 演じる Hamlet が30

歳であると舞台で言及されたとしても、観客は驚くことはない。また、もし当時の常識として30歳の学生が年を取りすぎていたとすれば、このエピソードは楽屋落ちであり、演じる役者と劇中人物との不釣り合いに観客は喜んだかも知れない。そして Gertrude の 'fat' 発言と合わせて、両者ともに初演時の役者が Burbage であるがゆえに存在する台詞なのである。

では、何故、どうやってこのような台詞があるのか（あるいは、挿入されたのか）考えてみたい。実はこの二つのエピソードは、*Hamlet* の三つの「主要」テキストの中では、1604年及び1605年に出版された第2・四つ折本（the second quarto, 以下、Q2）と、1623年出版の全集である第1・二つ折本（the first folio, 以下、F）の二つにしか存在せず、1603年出版された第1・四つ折本（the first quarto, 以下、Q1）には存在しない。

Q1 *Hamlet* については、Shakespeare 自身の筆によるとする主張があるものの<sup>(16)</sup>、役者の記憶によって構築されたテキスト（memorial reconstruction）であるという説が依然根強い<sup>(17)</sup>。しかし、決定的な資料が存在しない以上、結局のところ、主張する研究者の印象、主観に頼らざるを得ないのが現状である。本論では、Q1 *Hamlet* は Shakespeare 自身の作、しかも Q2/F *Hamlet* に比べて Shakespeare の筆により近いものと仮定した上で、Q1 と Q2/F との違いを考えてみる。それによって、我々が Shakespeare という人物（によって書かれたもの）に近づけば近づくほど、実際には Shakespeare 的なものからますます離れていくという一見逆説的な考え方が可能になる。

さて、Q1 *Hamlet* の最大の特徴はその短さにある<sup>(18)</sup>。しかし、ただ短いだけでなく、Q2/F *Hamlet* のもたついた筋運びに対して、Q1 *Hamlet* は場面が合理的に配置され、筋運びも直線的である。

その顕著な例の一つが、俗に 'nunnery scene' と呼ばれる場面（3.1）である。Q2/F *Hamlet* では、娘を使った計画が Polonius によって提案され（'I'll loose my daughter to him,' 2.2.160）、その後 'fishmonger' エピソード、Hamlet と Rosencrantz/Guildenstern との対面、旅回り役者達の登場、芝居を利用した作戦を決心する Hamlet の独白（'The play's the thing/Wherein I'll catch the conscience of the king,' 3.1.557-558）と続き、そして次の場面であろうやく 'To be' 独白、Ophelia との対面作戦の実行となる。この Ophelia との対面作戦は、提案から実行までの間隔が長いために、観客の便宜を図るためか、作戦実行直前には改めてその内容が説明されている（Claudius: 'we

have closely sent for Hamlet hither,/That he, as 'twere by accident, may here/Affront Ophelia,' 3.1.29-31)。

それに対して、Q 1 *Hamlet* では、Corambis (Q 2/F *Hamlet* の Polonius に相当) から同様の作戦が提案されると ('There let Ofelia walk until he comes,' 7.104)<sup>(19)</sup>, すぐに 'To be' 独白が始まり (7.114), Ofelia (Q 2/F *Hamlet* の Ophelia に相当) との対面作戦が実行される。その後に旅回りの役者達の到着場面が配置され、さらに芝居作戦を決意する Hamlet の独白が続く。ここでは、Hamlet が芝居作戦を決意する独白と、その後の実際の劇中劇との間に 'To be' 独白が挟まれず、時間的間隔も短いため、Q 2/F の Hamlet よりもぶれない Hamlet 像が提示されている。一方、それは同時に Q 2/F の Hamlet よりも逡巡しない Hamlet でもある。例えば、Kathleen Irace は Q 1 *Hamlet* について、Q 2/F よりもプロットは簡明であり、主人公はより「目的に対して直向き」('single-minded') であると指摘する<sup>(20)</sup>。

他にも、Q 2/F *Hamlet* で曖昧な部分が Q 1 *Hamlet* では比較的明瞭にされている。例えば、'closet scene' において、Q 2/F *Hamlet* では、Claudius による先王殺害について、Hamlet がはっきりと Gertrude に向かって言及しないこともあり、果たして Gertrude がどれほど認識していたのか、あるいはそれに関与していたのか、曖昧である。しかし、Q 1 *Hamlet* では、Hamlet も先王殺害についてははっきり言及し (11.39-40), 対する Gertred (Q 2/F *Hamlet* の Gertrude に相当) もそれについての認識を明確に否定 ('I never knew of this most horrid murder,' 11.84), Hamlet の復讐に対して援助することを約束する ('I will conceal, consent, and do my best,/What strata-gem soe'er thou shalt devise,' 11.97-98)。さらに、Claudius (Q 1 *Hamlet* では King) が Hamlet の命を狙ったことについても、Q 2/F *Hamlet* の Gertrude はその認識が曖昧であるのに対して、Q 1 *Hamlet* の Gertred は極めて明確に認識する ('Then I perceive there's treason in his [King's] looks/That seemed to sugar o'er his [King's] villainy,' 14.10-11)。

また、'To be' 独白について考えてみれば、Margreta de Grazia も着目するように、そもそもこの独白は、'I' や 'me' といった一人称でなく、'we' や 'us' で語られており、果たして Hamlet が独白によって内面を吐露しているのか、彼が手にした本に書かれてある一般的なこと、もしくは *Hamlet* 自身が書き留めたこと ('All saws of books, all forms, all pressures past,/That youth and

observation copied there,' 1.5.100-101) を読んでいるのに過ぎないのか曖昧である<sup>(21)</sup>。Hamlet がこの独白のために舞台に登場するきっかけは、Q 2/F *Hamlet* では Polonius の「Hamlet 様がこちらへいらっしゃる音が聞こえます」('I hear him coming,' 3.1.55) という台詞であるのに対して、Q 1 *Hamlet* では King の「ほら、Hamlet が本をじっと読みながら来たぞ」('See where he comes poring upon a book,' 7.109) である。つまり、Q 1 *Hamlet* においては、むしろ本に書かれていることを読み上げているという可能性が高く、Q 2/F *Hamlet* よりも曖昧度は低い。

ここまで考えてきても、Q 1 *Hamlet* には、プロットを重視して、曖昧な点は残さず、とにかく劇を進めて完了させようとする意図がうかがえる。そこから、作品を俯瞰的に眺める設計者、すなわち作家の存在が見えてくる。つまり、Q 1 *Hamlet* からは、Q 2/F *Hamlet* よりも作家の存在が大きく感じられる。それ故、Q 1 *Hamlet* の方が Q 2/F *Hamlet* よりも作家自身には近い作品であると考えられる。

Q 1 *Hamlet* に対して、Q 2/F *Hamlet* は常に立ち止まりながらゆっくりと進んでいく。プロット中心の Q 1 *Hamlet* と対照的に、Q 2/F *Hamlet* は人物中心であり、これでもかというほどに劇の進行を遅らせる。Q 1 *Hamlet* はプロット重視のために人物に深みがない。Irace が言う Q 1 *Hamlet* の 'single-minded' な主人公は確かに Shakespeare 的ではない。しかし、「Shakespeare 的」といっても、それはどうしても現代の我々が慣れ親しんでいる作品、つまり「キャンオン」として出版されて流通しているテキストからそう見ざるを得ないのであって、そもそも作家が作品を創作した当初はいわば骨組みに近いものだったのではないか<sup>(22)</sup>。創作当初は劇中人物の個性が犠牲になってもプロットが重視され、執筆された。そんな作品に対して、リハーサルや上演を経ることで、時には役者のアドリブなども加わって（作家の本意かどうかは別として）出来上がったものが今日我々が Shakespeare 的と呼ぶ作品なのである。Gertrude の 'fat' 発言や Hamlet の年齢なども、リハーサルや上演の過程で主役俳優 Burbage を意識して他の役者によって付け加えられたものではないだろうか。

これは例えば、*Taming of the Shrew*（以下、*The Shrew*）と、やはり海賊版で匿名の作者による作品とされる *Taming of a Shrew*（以下、*A Shrew*）との関係も同様であり<sup>(23)</sup>、これも *A Shrew* が *The Shrew* よりも Shakespeare

の筆に近い状態の原稿を基にした作品だと考えられる。*A Shrew* と *The Shrew* の大きな違いの一つとして、'Sly frame' と呼ばれる劇中劇の枠組みが *The Shrew* においては完遂されない。しかし、Q 2/F *Hamlet* と同様に上演やリハーサルを経て登場人物に深みの加わった *The Shrew* において、観客は、そもそも劇中劇で始まったはずの劇がその枠組みを完遂しないことについて、もはや気にならなくなっており、*A Shrew* では劇中劇の枠を閉じるために登場した Sly の出番はなくなっていたのだ。

個々の役者にとって、劇全体を俯瞰的に見渡すことは難しいが、作家には原稿を書きながらそれができる。プロットを構築するのは作家、そして机の上での作業だが、そこから実際に人物をふくらませることは、作品が「板」(stage) に上がった後、役者達に任されていたのである。

### 3. 役者の「ちょっかい」—— *Hamlet* の演劇論 ——

もともと作家が作品を創作した当初にはなかったもので、リハーサルや上演の際に役者が思いつき、付け加えたものがあれば、それは役者によるプロットへの干渉であり、時にプロットの進行を妨害する障害物となる。従って、作家としては好ましからぬ事であったかも知れず、例えば、役者達へ演技の注文をつける *Hamlet* の台詞からそんな事情をうかがい知ることができる：

And let those that play your clowns speak no more than is set down  
for them (3.2.31-32)

Q 1 *Hamlet* にもほぼ同内容の台詞があり、これは作家の声と考えてよいだろう。しかし、果たして実際に役者は作家（あるいは台本に書かれた台詞）の指示通りに大人しく演じたのだろうか。むしろ、舞台では少しでも観客に自分を印象づけようとしたのではないだろうか。この台詞の直前には、大げさな演技を戒める台詞がある：

Oh, it offends me to the souls to hear a robustious periwig-pated fellow  
tear a passion to totters, to very rags, to split the ears of the groundlings,  
who for the most part are capable of nothing but



inexplicable dumb-shows and noise.

(3.2.7-10)

安西徹雄はこれをライバル劇団である海軍大臣一座 (the Lord Admiral's Men) の看板役者 Edward Alleyn による「誇張した演技」にあてつけたもので、Burbage を筆頭とする Shakespeare の劇団、宮内大臣一座 (the Lord Chamberlain's Men) で理想とされた「自然な演技」論がここで語られているとする<sup>(24)</sup>。ちなみにこの台詞には後半部があり ('Be not too tame neither ...,' 3.2.14-), 演技の目的とは、「自然に対して謂わば鏡をかかげるようなこと」('to hold as 'twere the mirror up to nature,' 3.2.18-19) だとする有名なくだりがある。しかし、この後半部は Q 1 *Hamlet* にはない。そこでこの Q 2/F *Hamlet* で加わった後半部分は Burbage による挿入だと考えてみてはどうか。Shakespeare が当初意図した部分は、演技の「やりすぎ」を戒め、とにかく抑えた演技によってプロットから役者がはみ出ないようにすることだった。それに対して Burbage が役者の側からバランスをとるかのようになり、だからといって大人しすぎる演技もいけないと台詞を続けたが、結局この Burbage の干渉によって台詞の量が倍になってしまった。また、Edward Alleyn への対抗意識ということであれば、Shakespeare に劣らず当のライバルである Burbage においても強かっただろう。何せ Burbage よりもわずかに二歳年上の Alleyn<sup>(25)</sup> は当時の劇界を代表する人気俳優であり<sup>(26)</sup>、当然 Burbage にはかなりの対抗心があつたはずである。Alleyn への当てつけなら、ここぞとばかりに調子に乗って本来書かれてあつた台詞以上に Burbage が付け足したと考えてもそれほど不自然でもない。

また、この台詞中の 'the groundlings' 部分については、グローブ座で土間客 (groundlings) を目の前にして語る台詞としては極めて侮辱的であり、貴重な客を敵に回すような台詞と考えられなくもない<sup>(27)</sup>。一方 Q 1 *Hamlet* における該当部分は 'the ignorant' (9.6) となっていて、土間客に対する直接的な名指しは避けているように思える。そこで、これも実際の上演で Burbage が口をすべらせ (あるいは意図的に)、直接的に名指しをしてしまったが、それが逆に当の名指しをされた土間客達に喜ばれた、そんな実際の上演の痕跡であると考えられないだろうか。これは謂わば、「狂った」Hamlet がイングランドに送られた理由として墓掘り人の語る、「イングランドでは Hamlet さまが狂ってるなんてことはわからないよ。だってイングランド人はみんな Hamlet

さまと同じくらい狂ってるからね」('Twill not be seen in him there. There the men are as mad as he,' 5.1.130-131) によって観客席で起こったであろう自虐的な笑い<sup>(28)</sup>と同種ではないだろうか。いつ主人の不興を買うかも知れない道化のように<sup>(29)</sup>、自分のパトロンを貶めることで笑いをとることは際どいことであったかも知れないが、Burbage が実際に舞台で試してみたところ、それが喜ばれたために Q 2/F *Hamlet* のテキストに残ったと考えてもよいだろう。

安西の言うように Shakespeare の劇団の演技方針が果たして抑えた演技であったかどうかはわからない<sup>(30)</sup>。抑えた演技をするよう主張する人物／役者自身が抑えていない演技をすることはあり得ないと安西は強調するが<sup>(31)</sup>、「簡潔さが知恵の神髄」('brevity is the soul of wit,' 2.2.90) と言っておきながら長々と語る Polonius を初めとして、この劇は人物達が寄ってたかって自分を主張することで、おおよそ 'two hours traffic'<sup>(32)</sup> に収まるには遥かに及ばないほどに作品が引き延ばされてしまったと言えなくもない。

Hamlet は次のような台詞を聞かせてほしいと旅回りの役者達に対して要望する：

it was never acted, or if it was, not above once, for the play I remember pleased not the million: 'twas caviary to the general. But it was [...] an excellent play, well digested in the scenes, set down with as much modesty as cunning. (2.2.395-400)

ここで Hamlet が理想としているのが「抑えた」芝居だが、同時に彼の言うところでは、それは多くの大衆には評価されず、ほとんど上演されなかった。つまり、皮肉的であるが、もし *Hamlet* がここで Hamlet が理想とするような芝居であったならば、当時も現在もここまで評価される作品としては残っていなかったのではないか。この台詞は大衆に支持されることなく埋もれた無数の劇作品への言及であり、作家の複雑な心境を反映しているのかも知れない。そして、ここで理想とされている、「場面の配置がよく整理されていて、できる限りの技術をもって控え目に書かれている」('well digested in the scenes, set down with as much modesty as cunning') 劇とは、まさに Q 1 *Hamlet* ではないか。

#### 4. 'I'll cross it though it blast me' — 境界を越える劇 —

プロットを重視して書かれた台本に対して、リハーサルや上演の過程で役者によってなされた干渉はプロットの流れを妨げることがある。例えば、*The Merchant of Venice* で Shylock を演じる役者が 'Hath not a Jew eyes?'<sup>(33)</sup> と続ける台詞は本来ヴェニスの商人である Antonio を中心とした喜劇の勢いを止めかねない。また、*Twelfth Night* の大団円直前における Malvolio の捨て台詞 'I'll be revenged on the whole pack of you!'<sup>(34)</sup> についても、作家によってプロットの中に閉じこめられようとすることに対する人物／役者による抵抗であり、作家によって本来与えられた役割から外への越境、もしくは「はみ出し」行為をそこに見ることができる。そして、そのような越境行為こそが、まさに Shakespeare 的であると考えれば、そもそも境界を横切ること、境界の曖昧性、差異の消失などは Shakespeare 劇に欠かせない主題であることに改めて気付かされる<sup>(35)</sup>。

James L. Calderwood は、舞台には一度も登場せず、舞台外で手紙を中継するだけの、謂わばプロット上は余剰ともいえる役割であるにもかかわらず、Claudio という固有名で一度だけ言及 (4.7.40) される人物について、次のように論じる：使者がメッセージを伝えるという役割を忠実に果たせば果たすほどその使者は、その使命という機能によって（あるいは機能そのものと化すことで）、固有性を失う。つまり名前などは必要がなく、誰でもよい。そのことを我々に考えさせるためにこの中継役は Claudio という敢えて Claudius と紛らわしい名前を与えられている<sup>(36)</sup>。さらに、Calderwood によれば、劇は始まってから台本が最後まで到達すればそれで終結するという機能を持っており、数々の中断を経て進むこの劇は、その機能を全うすることに対して抵抗を試みていることになる<sup>(37)</sup>。

Claudio の名前は Q 2/F *Hamlet* のみにしか登場せず、Q 1 *Hamlet* には出てこない。さらに Claudius も Q 1 *Hamlet* では King と書かれているのみで固有名は与えられていない。つまり、Q 2/F *Hamlet* の中でおやと思わせる台詞を含め役者によって加えられた台詞、もったいつける場面配置、多様な解釈を許す曖昧性は全て、人物、役者、そして劇の自己主張と呼ぶことが可能である。

Calderwood に倣って、特に役者について考えると、プロットという枠、与

えられたキャラクターを忠実にこなすという「機能」に自己のアイデンティティを埋没させることに抵抗した役者達が、Shakespeare が書いたプロット重視の台本を書き換え、付加を行った。それを記録した台本が、今日我々が手にするテキストであり、Q 2/F *Hamlet* だと考えることができる。役者が、劇によって語られる内容、つまり劇中何が起こったかということを伝える使用者に徹してしまえば、それを演じる役者は誰でもよいということになってしまい、それは役者にとって自己を消去する行為となる。Q 2/F *Hamlet* とは違って、プロット重視の、ある意味において人物／役者の個性がない芝居が Q 1 *Hamlet* であり、その他に Shakespeare の作品ほどには人気のなかった同時代作家の作品である。

さて、ここで境界が曖昧な劇、境界上を行き来される劇として *Hamlet* を改めてとらえてみたい。まず、先述の Gertrude の 'fat' 発言や、Hamlet の年齢についての台詞のように、役者の固有性に言及した台詞により、観客は劇中人物と役者をどちらが主ということがなく両者を同時に見る、つまり人物と役者の境界が曖昧になってしまう。また、人物に限らず舞台外への楽屋落ち的言及によっても、観客は劇中と劇外の世界を同時に見る、すなわち虚構と現実の境界が曖昧になる。例えば、Ghost と対面した際の Hamlet の 'this distracted globe' (1.5.97) は、上演中の劇場がグローブ座であることを観客に認識させるのに十分である（この台詞は Q 1 *Hamlet* には存在しない）。さらに、Hamlet が Ophelia に宛てた手紙の文面にある 'beautified' という言葉について、Polonius は 'That's an ill phrase, a vile phrase, 'beautified' is a vile phrase' (2.2.110) とケチを付けるが、これは *Greene's Groatsworth of Witte* (1592) の中の Shakespeare に向けられた非難とされる 'beautified with our feathers' を明らかに意識したものであり<sup>(38)</sup>、そうでなければここで Polonius がこの言葉を取り上げる必然性がない（この台詞もまた Q 1 *Hamlet* には存在せず、Q 1 *Hamlet* では相当する手紙の文言自体も 'beautiful' (7.75) となっている）。

次に、劇中人物が単一のキャラクターに収まりきらない、つまり、本来与えられたキャラクターからはみ出しているケースはどうだろうか。例えば、Q 1 *Hamlet* において復讐に向かって突き進む Hamlet がいる一方で<sup>(39)</sup>、Q 2/F *Hamlet* においては逡巡する Hamlet も存在を現した。つまり「行動する Hamlet」と「立ち止まって言葉を語る Hamlet」が Q 2/F には併存すること

によって、観客から見た Hamlet 像は揺れる。

また、Hamlet は終幕、試合前に Laertes に許しを求めるが、その際、悪いのは自分ではなく狂気であると釈明する (5.2.198-216)。しかし、そもそも Hamlet の狂気 ('antic disposition,' 1.5.172) は戦略的な装いだったはずであり、それならばこの Hamlet の言い訳は不誠実に聞こえる<sup>(40)</sup>。これに相当する台詞は Q 1 *Hamlet* にもあるが (17.44-51), Q 2/F の台詞より行数も少なく、「寄り道」もせずに復讐に突き進んできた Q 1 の Hamlet であれば観客にとって気になる度合いも低い。ゆらゆらと揺れながら進んできた Q 2/F の Hamlet だからこそ観客は気になるはずである。そこで Hamlet は時に本当に狂っていたのではないかとの疑問も起こり、「装った狂気」と「本当の狂気」の境界が曖昧になった Hamlet が観客には見えてくる<sup>(41)</sup>。

さらに、Gertrude の 'fat' 発言が Hamlet の身体的特徴に言及したものだとするれば、別の次元において境界が曖昧になった Hamlet 像も見えてくる。Hamlet は 'closet scene' (3.4) で Gertrude を相手に、憎き Claudius を 'the bloat king' (3.4.183) として言及したが、終幕では、今度は Gertrude から自分が 'fat' であるとの指摘を受けることになる。つまり、ここで Hamlet と Claudius との間には、フロイトの言う欲望面での共通性は別としても<sup>(42)</sup>、身体的共通性があるということになり、この両者の境界すら曖昧になってくる。

また、「はみ出した」人物として、脇役の Gertrude に目を向けてみる。Gertrude は、終幕で毒入りの杯を飲む際、Claudius から飲むなと言われると、'I will my lord, I pray you pardon me' (5.2.269) と夫 Claudius の制止にも従わず杯を飲んで死ぬ (Q 1 *Hamlet* にはこれに相当する台詞はない)。もちろん夫に制止されようが息子に乾杯したい一心であるという解釈は可能だが<sup>(43)</sup>、一方で、わざわざ Hamlet が飲むために用意された杯を取る Gertrude が、毒入りであることを知りながら敢えてその杯を飲む可能性をも示唆する台詞である。そこから、主役を食わんばかりに自ら見せ場を作って積極的に死に向かう人物の姿が見えてくる。また、*Hamlet* 以外では、先に触れた Shylock や Malvolio、そして *Othello* の中でプロット進行上不必要なまでに自己主張する Emilia の台詞もこの「はみ出した」人物に相当するだろう<sup>(44)</sup>。

さらに、劇中世界に下地として組み込まれた境界の曖昧性について触れてみる。例えば、夜も昼も区別がなされず ('this sweaty haste/Doth make the night joint-labourer with the day,' 1.1.77-78), 先王の葬儀と Claudius の結

婚とは間がおかれずになされた ('With mirth in funeral and with dirge in marriage,' 1.2.12)。死後の世界からは誰も戻ってこないはずが ('The undiscovered country from whose bourn/No traveller returns,' 3.1.79-80)、実際に Ghost は境界を越えて一時的にせよ戻ってきた。また、Tom Stoppard が着目したように、Rosencrantz と Guildenstern は名前だけの違いしかなく、両者の境界は曖昧で交換可能である。Hamlet は、先王と先王の弟との区別をつけずに再婚した母 Gertrude を責める。区別がつかない世界では善と悪の分離ができず、それでは亡霊の命令を実行することができず、結果として自分のアイデンティティを確立することもできない。Hamlet が芝居の目的は「自然に対して謂わば鏡をかかげるようなこと」(3.2.18-19) と講釈をたれるのも、芝居が正確な鏡になって、Claudius の悪を映し出さなければならないためである。従って Hamlet の演劇論についての台詞には、Burbage の Alleyn に対するあてつけ、劇中における Hamlet の芝居の好み、そして同時に境界の明確化を求める Hamlet の裏の声が全て込められている。

これらの境界の不明瞭性は時にプロットの障害となりながらも、同時に劇を見る者に多様な見方を提供する。もちろん、役者の「はみ出し」行為はプロット上で劇中人物の論理の一貫性を損ねる場合もあるが、時に人間はその行動に連続性がなく、むしろその方が現実的である。そう考えれば、プロットの規定に収まりきらない人物の方がむしろ生きた人物である。そして、そのおかげで今日まで上演を繰り返され、議論され続ける劇作品となった。その一方で、境界が比較的明瞭で、劇中人物が与えられた役割にこじんまりと収まっている劇が Q1 *Hamlet* であり、また Shakespeare 以外の同時代劇作家の作品である。

## 5. 同時代劇との違い

Q2/F *Hamlet* から Shakespeare 的なものを取り除くと Q1 *Hamlet* になると考えられる。Q1 *Hamlet* は Shakespeare 的ではないが、反対にそれが作家としての Shakespeare に近くなる。Q2/F *Hamlet* を始めとする Shakespeare 劇の特徴を多層的、複眼的であるとすれば、Q1 *Hamlet* は単層的、単眼的といえる。そして、後者は Marlowe や Jonson などの同時代劇作家の作品にも共通することである。では、何故 Marlowe や Jonson の劇作品は Q2/F *Hamlet* のような「発展」を遂げなかったのか（もしくは「発展」を記録

したテキストが残らなかったのか)。

例えば Jonathan Bate は、Jonson 劇のように人物があらかじめ特定の型に固定されているのではなく<sup>(45)</sup>、また、Marlowe の人物がプロット上作家によって与えられた役割を疑問も持たずに果たすのとも異なって、Shakespeare 劇においては、人物自身が自分自身に意識的に役割を割り振るのだとして、その違いを Shakespeare 自身が役者であったことに因るものだとする<sup>(46)</sup>。

また、安西徹雄は、*The Merchant of Venice* の Shylock と、Shakespeare が明らかに意識したと思われる Marlowe 作 *Jew of Malta* の Barabas との比較において、その違いを当時の劇団の運営体制、そして作家と役者の関係に因るものだと分析する。つまり、*Jew of Malta* を上演した海軍大臣一座では、興行主 Philip Henslowe と娘婿でもある看板役者 Edward Alleyn による強力な支配力で役者を縛り付けていたのに対して、Shakespeare の劇団である宮内大臣一座は、幹部俳優たちによる共同経営体制のため、極めて民主的な集団だったとする<sup>(47)</sup>。

特に、安西の指摘する役者への「縛り」には注目したい。劇団の運営体制においても Henslowe の劇団は役者を縛り付けていて、Shakespeare の劇団は役者を自由にさせていた。自由であれば、特に幹部俳優達は経営者でもあったため、大きな発言権でもって自分の役に対し自由に手を加えた、それがテキストにも反映されたのだ<sup>(48)</sup>。

もっとも、宮内大臣一座は Shakespeare の作品だけではなく、当然 Jonson の作品も上演していた。では何故 Shakespeare の作品には役者に対する「縛り」がなかったのか。つまり、作家としての Shakespeare は役者の自由（干渉）を許し、Jonson は許さなかった。例えば、Jonson は自作の出版に際して作品の冒頭に自らの献辞を付している一方、我々は Shakespeare の「肉声」を劇作品の台詞以外から聞くことはできない。そこから、Jonson がどれほど自分の作品に対して「自分の作品（さらに言うならば、所有物）である」という意識を持っていたかをうかがい知ることができる。そして決定的な違いはといえば、やはり、Shakespeare は役者でもあったということになる。

また、この時期、劇作家が自分の劇作品に対して「著者性」を主張することは Shakespeare に限らず少なかったのではないかという考え方もある<sup>(49)</sup>。確かに作者名すら記さずに出版された劇作品も多い。役者が自由に干渉できた劇作品は Shakespeare の作品に限ったわけではなかったかも知れず、そうであ

れば、何故 Shakespeare の作品だけ飛び抜けて人気が出たのかという疑問も生じうる。推測に過ぎないが、Shakespeare は、やはり役者でもあったことから他の劇作家よりは役者達との距離が近く、ただ台本を書いたらそれで終わりではなく、劇場に客を呼ぶために、たとえ本意ではなくとも、自作に対して役者の干渉を積極的に促したのかも知れない。Shakespeare は劇団の株主の一人でもある以上、作品の仕上がり、上演の際の人気などに関心がないはずがない。役者の介入の度合いも作品によって様々だっただろう。役者の介入があったものの、人気作とはならず、結局役者の介入以前（あるいは介入の度合いが低い時点）のテキストしか出版されなかった作品もあっただろう。Shakespeare の書いた作品であっても、人気が出ずに、「Shakespeare 的でない」状態のテキストしか残らなかったため、Shakespeare の作品ではないとして、いわゆる「キャンノン」に入れられなかった作品もあるはずである。

もしも、Shakespeare が、役者の介入を制限することで、作品の中で作家である自分を押し出していれば、今日の Shakespeare ではなくなり、Marlowe や Jonson たちと同列に、多くのエリザベス朝劇作家の中の一人としての扱いを受けていたに過ぎなかっただろう。つまり、皮肉なことに、自分を殺して、役者／劇中人物を前面に出せば出すほど Shakespeare 的になったということになる。

## 6. おわりに

喜劇 *Twelfth Night* の終幕、Viola と Sebastian の双子を同時に目の前にした際の驚愕した Orsino の次の台詞は有名だが、同時に Shakespeare 劇の特徴を最も良く表している台詞の一つでもある：

One face, one voice, one habit, and two persons,  
A natural perspective, that is and is not.

(*Twelfth Night*, 5.1.200–201)

喜劇においては、本来明確であるべき区別、つまり境界が曖昧になってしまうことで混乱が起り、最終的にその境界が明確になる、また物事が本来あるべき場所に戻ることで劇は収束する。



喜劇の混沌の原因である境界の不明瞭性は、悲劇に至っては、その主人公を行動へと駆り立てる原因となる。*Hamlet* 以外でも、例えば *Macbeth* では、魔女達の台詞のように、‘fair’ と ‘foul’ が等価になる世界の中で *Macbeth* は境界を犯して王位を篡奪する<sup>(50)</sup>。

劇中の世界から少し引き下って境界の不明瞭性をとらえてみると、劇自体のとらえどころのなさも見えてくる。役者が自己を主張すればするほど劇中人物とそれを演じる役者との境界は曖昧になり、それは作品自体の多様な解釈へとつながる。それによって演じる者も観る者をも飽きさせることなく、作品は今日まで生きながらえてきた。一方で同時代の劇作家の作品の多くは、Shakespeare の作品ほど飛び抜けて上演を繰り返されることがない。つまり、それらは多様な解釈を許す作品ではない。

さらに、Shakespeare 自身のアイデンティティについて考えてみれば、彼は役者であり作家であり、さらに株主でもあることで自身の境界の曖昧性を持つ。その一方で、Marlowe や Jonson にはそれがなかった。

Shakespeare も一人の作家として個人レベルで考えるならば、Marlowe や Jonson と同じ、否それ以下だったかもしれない。自らを主張して作品を書き換える役者達がいて、そして作家は自分の作品が書き換えられることを許した。それによって作家としてのアイデンティティが失われる危険があったが、結果として逆に作品は後世に残り作家の名前もそれに応じて残った、それどころか世界中で最も有名な作家の一人となってしまった。しかし、それはもはや個人としての作家ではない。つまり、Shakespeare 劇という集団芸術作品の代表として、括弧付きの Shakespeare としか呼ぶことができない。Shakespeare 個人の人生が謎に満ちているのは、その作品の多相性に呼応するかのようだが、それは彼個人があえて意図的に自分の存在を謎めいたものにしたのか、あるいは彼に関わる役者達がやはり寄ってたかってそうしたのだろうか。まるで *Shakespeare* という作品があるかのよう。その場合、Polonius の台詞を拝借すれば、‘tragical-comical-historical-pastoral’<sup>(51)</sup>、つまりジャンルを超越した作品に違いない。

#### 《注》

- (1) 特に断りのない限り、*Hamlet* からの引用は第2・四つ折本 (the second quarto) を底本 (copy-text) とした折衷テキスト New Cambridge 版 *Hamlet* によ

- る。Ed. Philip Edwards (Cambridge: Cambridge University Press, 1985).
- (2) 例えば, C. H. Herford は Macmillan 版 *Hamlet* の中で該当の台詞に対して 'a trait perhaps added with a view to the physique of Burbage, the first great actor of Hamlet' と注を付している。The Works of Shakespeare, vol. VIII (1899; reprint, London: Macmillan, 1908), 277.
- (3) J. D. Wilson の New Shakespeare 版 *Hamlet* の注参照。Ed. J. D. Wilson (1934; reprint, Cambridge: Cambridge University Press, 1972), 255.
- (4) 例えば, Harold Jenkins は Arden 第2版 *Hamlet* において, 'sweaty; alternatively, out of condition' と注を付している。Ed. Harold Jenkins (1982; reprint, Walton-on-Thames, Surrey: Thomas Nelson & Sons, 1997), 412.
- (5) 河合祥一郎『ハムレットは太っていた!』(東京:白水社, 2001), 190-193.
- (6) Gertrude の台詞は, 試合を優勢に進める Hamlet を見た Claudius の台詞 'Our son shall win.' で始まる行の後半を埋める形で始まる。
- (7) Oxford 版 *Hamlet* の注。The World's Classics, ed. G. R. Hibbard (Oxford: Oxford University Press, 1994), 348.
- (8) OED は, *Hamlet* のこの箇所を引用して, 'slow-witted, indolent' と定義する (fat a. IV.11)。The Oxford English Dictionary, 2nd Edition on Compact Disc (Oxford: Oxford University Press, 1994).
- (9) New Penguin 版 *Hamlet* の注。Ed. T. J. B. Spencer (1980; reprint, Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1996), 354.
- (10) 河合, 211.
- (11) Caesar は Cassius のように痩せた人間は娯楽を解さず抜け目がないため危険だと警戒する: 'Let me have men about me that are fat,/Sleek-headed men, and such as sleep a-nights./Yond Cassius has a lean and hungry look:/He thinks too much: such men are dangerous.' (*Julius Caesar*, 1.2.192-195). New Cambridge Shakespeare, ed. Marvin Spevack (Cambridge: Cambridge University Press, 1988).
- (12) 例えば, 本人を目の前にして Hal は Falstaff をこんな風に呼ぶ: 'an old fat man, a tun of man' (*1 Henry IV*, 2.4.371). New Cambridge Shakespeare, eds. Herbert Weil and Judith Weil (Cambridge: Cambridge University Press, 1997).
- (13) Richard Flecknoe の記述にあるように, Burbage は変幻自在の神プロテウスにたとえられたほどの役者であり, 様々な姿に自分を見せることはお手の物だったかも知れない: 'he [Burbage] was a delightful *Proteus*, so wholly transforming himself into his Part.' *A Short Discourse of the English Stage* (1664), reproduced by Johnson Reprint Corporation (N. Y., 1972).
- (14) 正確な年代は特定できないが, Hamlet と Polonius による *Julius Caesar* を意識したと思われる台詞 (3.2.87-93) から考えても (*Hamlet* の主要な三つのテキスト全てに存在する), やはり *Julius Caesar* の初演 1599 年よりも後を *Hamlet* の初演年代と考えるのが妥当と考えられる。なお, *Julius Caesar* 初演 1599 年の根拠である Thomas Platter の旅行記については, 例えば E. K. Chambers を参

- 照. E. K. Chambers, *The Elizabethan Stage*, vol. II (1923; reprint, Oxford: Oxford University Press, 1967), 365.
- (15) Mark Eccles, 'Elizabethan Actors I: A-D', *Notes and Queries*, vol. 38, issue 1 (March 1991), 43.
- (16) 例えば, Steven Urkowitz, 'Back to Basics: Thinking about the *Hamlet* First Quarto', *The Hamlet First Published (Q1, 1603): Origins, Form, Intertextualities*, ed. Thomas Clayton (Newark: University of Delaware Press, 1992), 257-291; Eric Sams, *The Real Shakespeare* (New Haven: Yale University Press, 1995).
- (17) 例えば, Kathleen Irace は, 実際の上演の記憶を基に複数の劇団員の手によって構築され, 同時に地方巡業に合うように修正されたものだとする。New Cambridge 版 Q1 *Hamlet* の Introduction. *The First Quarto of Hamlet*, ed. Kathleen O. Irace (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), 20.
- (18) Ann Thompson と Neil Taylor のカウントでは Q1 が 15,983 語, Q2 が 28,628 語, F が 27,602 語。Arden 第3版 *Hamlet* の Introduction, eds. Ann Thompson and Neil Taylor (London: Thomson Learning, 2006), 80.
- (19) Q1 *Hamlet* からの引用はすべて Irace 編 New Cambridge 版 Q1 *Hamlet* による。引用箇所を表す数字はこの版における場面番号と行数をそれぞれ表す。
- (20) New Cambridge 版 Q1 *Hamlet* の Introduction, 15.
- (21) Margreta de Grazia, 'Soliloquies and wages,' *Textual Practice*, vol. 9, issue 1 (1995), 73-81.
- (22) 例えば Urkowitz は, 作品の下書きを多数残したペーラーベンを引き合いに出し, Q1 *Hamlet* が Shakespeare による初期の原稿である可能性を指摘している。Urkowitz, 263-264.
- (23) Sams はこれも Shakespeare の作とする。Sams, 136-145.
- (24) 安西徹雄, 安西訳『ヴェニスの商人』の解題, 光文社古典新訳文庫 (東京: 光文社, 2007), 222-223.
- (25) Edward Alleyn は 1566 年生まれ。Edwin Nungezer, *A Dictionary of Actors and of Other Persons Associated with the Public Representation of Plays in England before 1642* (New Haven: Yale University Press, 1929), 4.
- (26) Richard Baker による記述: '*Richard Bourbidge and Edward Allen, two such Actors as no age muft ever look to see the like,*' *A Chronicle of the Kings of England from the time of the Romans government unto the reign of King Charles*, the second edition (1653), 581.
- (27) 例えば, Alfred Harbage は, 高額な入場料の "private" theatre 開場後はグロブ座にとって土間客は貴重だったはずと指摘する。*Shakespeare's Audience* (New York: Columbia University Press, 1941), 38 n, 130.
- (28) 当然, この台詞を語る側も観る側もイングランド人である。
- (29) 道化は, 時に, 例えば *King Lear* の Fool のように王から叱責を浴びる ('Take heed, sirrah, the whip.' *The Tragedy of King Lear*, 1.4.96)。New Cambridge Shakespeare, ed. Jay L. Halio (Cambridge: Cambridge University Press,

- 1992). *Hamlet* に頭蓋骨でしか登場しない Yorick の死因はもちろんテキストに何の手がかりもないが、王の不興を買って処刑された可能性も一つ想像できる。
- (30) グロープ座は中央部分が青天井になっており、真に「抑えた」発声をすれば客に聞こえずらく、客の舞台への注意力も薄れてしまう危険がある。「抑えた」芝居が本当に効力を発揮するのは、反響音が利用できる屋内劇場が主になってからだろう。
- (31) 安西、『ヴェニスの商人』の解題, 223; 安西徹雄『仕事場のシェイクスピア』(東京: 筑摩書房, 1997), 206.
- (32) The Prologue. 12. *Romeo and Juliet*, New Cambridge Shakespeare, ed. G. Blakemore Evans (Cambridge: Cambridge University Press, 1984).
- (33) 3.1.46. *The Merchant of Venice*, New Cambridge Shakespeare, ed. M. M. Mahood (Cambridge: Cambridge University Press, 1987).
- (34) 5.1.355. *Twelfth Night*, New Cambridge Shakespeare, ed. Elizabeth Story Donno (Cambridge: Cambridge University Press, 1985).
- (35) 例えば, Jonathan Bate は次のように述べる: 'His [Shakespeare's] plays are built upon the dissolution of differences...' *The Genius of Shakespeare* (Oxford: Oxford University Press, 1998), 53.
- (36) James L. Calderwood, *To Be and Not To Be: Negation and Metadrama in Hamlet* (New York: Columbia University Press, 1983), 118.
- (37) Calderwood, 159.
- (38) *Greene's Groatsworth of Wit*, ed. D. Allen Carroll, (Binghamton, New York: Center for Medieval and Early Renaissance Studies, 1994), 84. また, Thomas Nashe の *Pierce Penillesses, his Supplication to the Deuell* (1592) 冒頭に付けられた献辞 ('what a coyle there is with pamphleting on him [Greene] after his [Greene's] death') から、この Greene の書いたものが当時大騒動になっていたことが想像できる。 *Elizabethan and Jacobean Quartos*, ed. G. B. Harrison (New York: Barnes & Noble, 1966), 1.
- もっとも, *Groatsworth of Wit* で言及されているのは Shakespeare でなく, Edward Alleyn であるという考え方もあり, 十分説得力を持つ。例えば, Daryl Pinksen, 'Was Robert Greene's "Upstart Crow" the actor Edward Alleyn?' *The Marlowe Society Research Journal*, Volume 06, 2009, online, Internet, available URL: [http://www.marlowe-society.org/pubs/journal/downloads/rj06/articles/jl06\\_03\\_pinksen\\_upstartcrowalleyn.pdf](http://www.marlowe-society.org/pubs/journal/downloads/rj06/articles/jl06_03_pinksen_upstartcrowalleyn.pdf) (2011 年 9 月 30 日閲覧)。
- しかし, もしそうであっても, これが劇中と劇外を横断する台詞であることには変わりはない。
- (39) 例えば, Hamlet が墓へ飛び込むことを指示するト書き (16.119 SD) は, Q 1 にのみ存在しており, 「行動する」Hamlet を象徴するものとして考えられる。
- (40) 例えば, Thompson と Taylor は次のように指摘する: 'the fact that Hamlet talks in generalities and does not spell out the crimes with which he is charged seems, to say the least, evasive.' Arden 第 3 版 *Hamlet* (Q 2 テキスト) への注, 449.

- (41) 例えば、村上淑郎は次のように述べる：「劇が進むにつれて、復讐へと歩み出すうちに、その装い〔狂気〕はしだいに彼〔*Hamlet*〕に、いわば張りついていきます」。『*To be と not to be の間*』（東京：鳳書房，2011），28。また，Edwards も ‘It was madness, of a kind, to kill Polonius, and his regret is entirely genuine’ と指摘する。New Cambridge 版への注，235。
- (42) フロイトの *Hamlet* 論については、『フロイト全集-4-1900 年 — 夢解釈 I』，新宮一成訳（東京：岩波書店，2007），344-347 を参照。
- (43) 河合，211。
- (44) Emilia の Shylock ばりの台詞：‘Let husbands know/Their wives have sense like them: they see, and smell,/And have their palates both for sweet and sour/As husbands have’ (*Othello*, 4.3.89-92), New Cambridge Shakespeare, ed. Norman Sanders (Cambridge: Cambridge University Press, 1984).
- (45) Bate, 332.
- (46) Bate, 118-119.
- (47) 安西、『ヴェニスの商人』の解題（196-225）。特に「〔海軍大臣一座〕vs〔宮内大臣一座〕」の項（214-218）参照。
- (48) 2005 年 11 月 15 日，Barbican Theatre において，Marlowe 作 *Tamburlaine the Great* で主役 Tamburlaine を演じた俳優 Greg Hicks は，Shakespeare と Marlowe の違いについて，Shakespeare は役者に依存する部分が多いが Marlowe にはそれがないと語った（終演後の演出家 David Farr とのポスト・パフォーマンストーク）。つまり，ある意味で Shakespeare の台詞は役者による上演があって初めて成立するが，Marlowe の台詞は役者がいなくても成立するということであり，別の言い方をすれば，Shakespeare の台詞は役者にあれこれ指図をせずに自由に演じさせる，いわば「遊び」の部分がある一方で，Marlowe の台詞はあらかじめ決められた枠に役者を縛りつけようとすると考えられることができる。
- (49) 例えば，Laurie E. Maguire は，当時の作家たちは，役者や印刷業者が台詞に手を加えることをある程度了解していたのではないかと推測する。*Shakespearean suspect texts: The ‘bad’ quartos and their contexts* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), 148. Lene B. Petersen は，この Maguire の推測も踏まえ，Shakespeare が知的所有権を主張しなかったからといって，特に ‘radical’ なことではなかったと指摘する。*Shakespeare’s Errant Texts: Textual Form and Linguistic Style in Shakespearean ‘Bad’ Quartos and Co-authored Plays* (Cambridge: Cambridge University Press, 2010), 17.
- (50) ‘Fair is foul, and foul is fair,’ (*Macbeth*, 1.1.12), New Cambridge Shakespeare, ed. A. R. Braunmuller (Cambridge: Cambridge University Press, 1997).
- (51) 2.2.365.