『ハムレット』における想起の技法

—ロレンス・オリヴィエ監督・主演の映画『ハムレット』(1948)—

佐々木　充

—Adieu, adieu! Adieu, remember me.

キャサリン・ロウは、イーサン・ホーク主演・アルメレイダ監督の『ハムレット』を論じた文章の中で、記憶とメディアの関係について先行研究を参照しながら、次のように述べている。ピエール・ノラは、現代では記憶はもっぱら技術に頼っており、その結果記憶の貧困化が起きていて、技術によらない直接的な個人的・共同体的記憶、十全なる記憶が不可能になっている、と言うが、ジョン・フラウは、このノラの考え方を批判して、記憶は常に既に技術とともにあるものであり、ノラ的な思考法は、新しい技術が現れるたびにそれに先行するものに比べて貧しいものとして貶められるという形で繰り返されてきたノスタルジックな思考パタンに過ぎないと批判する。キャサリン・ロウはこのようなフラウの考えを批判的に(というのは、フラウの思考には、記憶技術に含まれている多時性という考えが抜け落ちているからなのだが)継承しつつ、ジョン・ウィリスの『記憶術』(1621)に述べられている考え、すなわち記憶術とは過去の経験を現在のために記述するものであり、過去の選択・仕分け・再現が常にそれに伴っているという考えが現代にも通用するものであり、アルメレイダの『ハムレット』における記憶技術に対する態度にもそれが見られるが、それに比較して、オリヴィエによるシェイクスピアの映画化は、シェイクスピアのテクストだけからではもはや経験することのできない直接的経験の充実を回復してくれるものであり、そのような形での過去の復活は、過去をノスタルジックにかたどっている、とする。現在では失われてしまった過去の記憶の充実というノラ

的な思考法が、オリヴィエの映画に現れているとするのである。[1] 本論文では、今から見ればこのようにノスタルジックなものと見えるオリヴィエの『ハムレット』の記憶と想起の技法について検証してみようとするものである。

『ハムレット』はヨーロッパ文学の正典の中心的位置を占めており、英国民に限らず、いまや全世界の人間にとって、意識的・無意識的な記憶の中にあろう。『ハムレット』という演劇作品、あるいはハムレットという人物は、人々の集合的な記憶の暗所に揺曳するひとつの影とでも言うべきものになっている。この影は、さまざまな変容・変貌を経て、今日なお集合的記憶の中に彷徨を重ねている。ハムレットという特異な人間の漠然とした記憶を呼び起こす単なる名前から、ハムレットという謎をはらんだ人物が深く心にしみこんでいる場合もあれば、素人や玄人の劇団によって演ぜられる人物ともなり、研究者にとっては詳細な分析の対象でもあろう。この記憶は、時にそれをさらに再創造・再記憶へと導くこともある。活字メディアによってこの名前が使われて別の人物へと変容してゆく場合もあれば、オリヴィエの『ハムレット』のように映画という別のメディアを通して再創造され、再度それが記憶されてゆくという場合もある。

オリヴィエの『ハムレット』はすでに上演史上の一種の古典であり、現在に至るまで映画や舞台に対してさまざまな影響を与えている。ロバート・ハプグッドは『ハムレット』の上演史を振り返りながら、次のように述べている。

Of the numerous motion picture and television versions of Hamlet to date (there are more of them than of any other play), LAURENCE OLIVIER's film (1948) has made the greatest impact...Through the film, easily the most influential production of the play since World War II, a great deal of stage tradition was transmitted to subsequent productions, on and off the screen. So were features that the film originated. For Hamle's first soliloquy, for example, Kozintsev took over Olivier's voice-over delivery, with the improvement that the Russian actor was not isolated but passing among the

courtiers. That its influence is still active may be seen in the many echoes of it in the plot structure and blocking of Zeffirelli's 1990 film.[2]

この評言に間違いはあるまい。我々自身の脳裏にあるハムレットの映像を振り返るとき、この映画を見たことのない人は別として、オリヴィエのハムレットが一種標準的なイメージとして記憶に刻まれているのを認識せざるを得ないだろう。

以上のような形で、記憶され、想起されるオリヴィエの「ハムレット」の中にはそのためのさまざまな工夫が凝らされている。たとえば、アントニー・ディヴィスも指摘しているように[3]、この映画の冒頭、オーケストラのチューニングの音とともに、芝居の小道具が映され、その上に、Laurence Olivier presents の文字が浮び上るという映像がある。(図1)[4]

図1

これは、この映画が演劇的伝統と結びついていることを暗示する映像である。というのは、この映像は映画自体の中でまた出てくるからである。役者たちが城にやってきてハムレットと会い、ハムレットが「ゴンザゴ殺し」を上演してそれに対するクローディアスの反応から幽霊の言ったことが真実かどうかを判断しようと思いつくシーンがある。役者たちが去ったあとに、この小道具と類似した小道具が芝居を象徴するものであるかのように残されているのである。そ

れを見るハムレットのクロース・アップとなり、ハムレットは芝居の舞台となるその中央でスポットライトを浴びながらバレエ的なしぐさで二回転半して正面を向き、'the play's the thing /Wherein I'll catch the conscience of the king.' と言う。さらにまた、その上演の前にハムレットが劇についての持論を述べるシーンの最初にも同様の小道具が出てくる。ハムレットの演技論が続いて、'mirror up to nature' という言葉の後でハムレットがフレームの外に出た時、そのあとにこの小道具が数秒間映されるところ(図2)[5]が示唆的である。

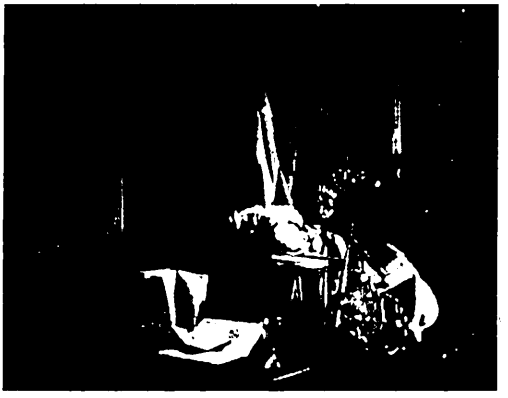

図2

この 'mirror up to nature' という言葉は、アリストテレスのミメーシスの伝統につながるものとして一般に受け取られている言葉であり、その言葉とこの小道具の映像が結びつくことで、オリヴィエが役者であること、彼がすでに舞台でハムレットを演じたことなどを想起させ、この映画の演劇性を観客に思い出させるであろう。それは、この映画が、イギリスにおける長い演劇的伝統の後を受けてできたものであることを示唆する。また、劇中劇の前のシーンでのこの小道具の映像は、この映画の自己言及的性格を示唆するであろう。すなわちそれは、注意深い観客にはこの映画の冒頭でもそれが出てきたことを思い出させ、今度はそれが劇中のハムレットのたくらみや、劇の演出と結びついていること、また、ハムレットを演じているオリヴィエがこの映画を演出していて、映画の監督としてのオリヴィエは、同時に劇中劇の監督としてのハムレットで

もあるという、入れ子のような重層的構造になっていることを暗示することになる。ハムレットはシェイクスピアの原作の中で、すでに監督・翻案者・俳優となっているが、オリヴィエもまた映画『ハムレット』の中でおなじ事を繰り返すのである。シェイクスピアのテクストにシェイクスピア自身の姿が現れることはないが、オリヴィエはスクリーン上にハムレットとして自らの姿を現す。シェイクスピア自身は、ハムレットという人物像の中に自己像を刻んだかどうかはっきりしない問題だが、オリヴィエが監督・主演という形でハムレットを自らに同化させていることは確かなことであろう。一種のナルシストであるハムレットを演じようとするオリヴィエは、この映画において自らハムレットとなるという形でナルシストとなる。

この小道具のイメージは、したがって、オリヴィエの演劇的な経歴を思い出させると同時に、この映画の数年前に作られた『ヘンリー五世』(1945)という映画が、冒頭部分と結末において『ヘンリー五世』をグローブ座で上演するという演劇を意識していた映画であったことをも想起させることになるだろう。オリヴィエという俳優・監督の形姿を通して、この映画は演劇的伝統と融合してゆくのである。あるいは、オリヴィエが騎士としての爵位を受けたとき、映画のハムレットの格好で現れたということを思い出してもいいかもしれない。ハムレットは役者としてのオリヴィエの理想的自己像を示すものであろう。

この小道具のイメージがフェード・アウトしてゆき、HAMLET by William Shakespeare というタイトルがフェード・インし、オープニング・クレジットが始まり、その背景に、闇の中で波に洗われるエルシノア城が映し出される。オープニング・クレジットが終わって画面が霧に覆われ、その中から斜め上方から写されたエルシノア城(模型)が姿を現す。再度城が霧に覆われて、次の字幕がオリヴィエによって朗読される。

So oft it chances in particular men
That through some vicious mole of nature in them,

By the o'ergrowth of some complexion
Oft breaking down the pales and forts of reason,
Or by some habit grown too much; that these men -
Carrying, I say, the stamp of one defect,
Their virtues else - be they as pure as grace,
Shall in the general censure take corruption
From that particular fault.

その後、塔の頂上の平面部に、ホレイショーに付き添われ、四人の兵士によって担架で運ばれてゆくハムレットの姿が映し出される。それとともに

This is the tragedy of a man who could not make up his mind.

という、シェイクスピアの原文にはない言葉がオリヴィエの声で読まれ、カメラが死んで担架に横たわるハムレットに近づく。

映画のこの冒頭は、観客の集団的記憶に訴えかけるものである。映画の観客には、この当時では、演劇の観客層よりも知的レベルの低い層が想定されている。そのような層であっても、『ハムレット』という作品あるいはその主人公の名前は聞いたことがあるはずであり、ハムレットは優柔不断な人間で、なかなか父の仇を打てなかったという一般に流布しているイメージは持っていたはずである。冒頭の部分は、このような一般的なハムレット像を想起させる働きを持つ。死んだハムレットの姿から始まることによって観客に印象付けられるのは、これまで幾度となく上演されてきた『ハムレット』というもうすでに終わってしまっている物語が、また始まるということであろう。たしかに、アントニー・デイヴィスも言うように、物語上ではこの映画はハムレットが塔の上に運ばれてゆく場面で終わって、始まりへと戻ってゆくという円環的な軌跡をたどる[6]。しかしながら、終わりから始まることによって観客に印象付けられるの

は、円環性それ自体というよりも『ハムレット』という劇がすでに終わってしまっているということであろう。もっとも、この映像から運ばれているのがハムレットの死体であることに気づく観客は多くないかもしれない。ここに出てくる人物が何者なのかは映画を見てからでなければわからないし、ハムレットの顔が見えないように撮られているからである。

いずれにしろ、この字幕とオリヴィエのナレーションにおける付加的部分によって、この映画の『ハムレット』解釈が方向付けられる。このような方向付けによって観客は安心するのであるが、しかし、奇妙なことにこの冒頭の言葉とは裏腹に、この映画の中に描かれるハムレットはほとんど逡巡することはなく、優柔不断な人間という印象は与えない。むしろ、かなり行動的なハムレットであって、その代表的例が、この映画の終幕に近く、階下にいるクローディアスに二階からダイヴィングして跳びかかって行くハムレットの行為であろう。この'This is the tragedy of a man who could not make up his mind.'というハムレットの悲劇の要約と、映画自体の乖離は何を意味するのか。観客はこれまでハムレットについて持っていたイメージがこの映画でも継承されていることに安心してこの映画を見始めることになるだろう。しかし、いったん映画を見始めれば、このような要約はオリヴィエの演じる行動的なハムレットの姿に夢中になって、その両者を縫い合わせている「縫い目」suture は忘れさられるだろう。物語の中でのコンティニュイティーは破綻をきたすことはほとんどないからである。ただし、最後の場面に至って、ハムレットの死体が'stage'へと運ばれ、この映画の最初と結びつくとき、注意深い観客は、われに帰り、自分がもうすでに終わっていた物語を見せられていたことに気づくだろう。

この冒頭部分に続いてハムレットの父の幽霊が歩哨たちの前に姿を現す最初の場面は、シェイクスピアの原文では'platform'と呼ばれている。映画のこの場面では、バーナードーが歩哨と出会うところは、この先さらに上のほうに階段が通じているので、最高部の'stage'ではない。'stage'と宮廷の中間の境界的部分に最初の幽霊の出現の場が設定されている。ここには胸壁があり、大砲が

備え付けられている。ここで、ホレイショーやマーセラスの前に幽霊が現れそして消える。シェイクスピアは幽霊という形で過去を現在に立ち現れるようにした。幽霊は、過去に死んでしまっている者である。死者は過去の人物としてわれわれの記憶の中にあるはずのものであり、追憶という行為の中で現前するに過ぎない。しかし、幽霊は記憶であるはずの過去から現在にやってくる。過去であるはずのものが現在にたち現れる。それが、ホレイショーとマーセラスの前に現れる幽霊である。この幽霊は過去の隠された事実を語り、未来の何ものかを予示する。幽霊出現の後、ハムレットにこのことを知らせようというホレイショーの台詞に続いてマーセラスの 'Something is rotten in the state of Denmark' の台詞があり、そのデンマークの宮廷の内部を見下ろすような彼らの視線を追ってカメラの視線が移動し、最初の胸壁の部分から螺旋階段を降りて儀礼と会議の場へと降りてゆく。この螺旋階段を追ってゆくカメラの動きは方向感覚を失わせる。この方向感覚の喪失、心理的迷宮状態はデンマークの宮廷が陥っている状態を暗示するものであろう。この映画はほとんどエルシノア城の内部が舞台となっている。冒頭の暗い色調に続いて、内部も暗い色調で描かれている。

このエルシノアの現在の暗い色調に対立するものとしてあるのは、ハムレットの父と母の在りし日のむつまじい夫婦関係であり、ハムレットの第一独白の中で堕落前のアダムとイヴの姿を髣髴させるものとして理想化されているのであるが、その過去の理想像を破壊し汚すものとしてクローディアスの姿が、好色なサチュロスにたとえられる。オリヴィエがハムレットを上演するに当たって精神分析を参照したのはよく知られている話である。最初の幽霊出現の場面からカメラが宮廷に降りてゆき、ガートルードのワギナ形のベッドが映し出され、それに酒を飲むクローディアスの男根像を思わせる姿が重なるところ、あるいは、ハムレットがウィッテンバーグに戻らないように説得し、それを承知するハムレットの唇にキスするガートルードをクローディアスが引き離しハムレットは不服そうな顔をする。このような演出には、エディプス・コンプレッ

クス的近親相姦のモチーフがひそんでいるのを見るのは容易であろう。[7]このあとで楽園喪失をモチーフとしたハムレットの第一独白があり、レアティーズの船出の場面があり、ホレイショーたちによる幽霊出現の報告が続く。ハムレットの記憶の中にある父と母の楽園的夫婦関係は、現在の母のクローディアスとの結婚によって汚されているが、幽霊の出現はその記憶の中の父王が自分の知らぬ何かによって汚されており、そのために越えてはならぬこの世とあの世の境界を越えて現在に出現したものであることを、ハムレットは予感する。父の幽霊から叔父に殺されたことを告げられたときにハムレットが発する'O my prophetic soul!'という言葉は、この予感を表したものである。

エルシノア城の内部やそれを取り囲む暗い闇の色調が、ドイツ表現主義やフィルム・ノワールという映画ジャンルとの共通性を持つものであることがつとに指摘されている[8]。しかし、単純にジャンル論に結びつけるわけには行かないだろう。この暗い色調はまず何よりもMarcellusの台詞'Something is rotten in the state of Denmark'という言葉に表されているデンマークの「腐敗」の色である。ハムレットの第1独白の中で述べられる両親の楽園的な理想的関係が崩壊し、「関節がはずれ」、「何かが腐っている」現在のデンマークのありようとハムレットの厭世観がフィルム・ノワール的な暗い色調となって表されているのである。

もっとも、オリヴィエがこの映画を白黒で撮ったのには、技術的な意味もある。この映画の前に撮った『ヘンリー五世』では、オリヴィエはカラーを用いていたが、この映画を白黒にしたのはディープ・フォーカスを用いるためである。ディープ・フォーカスでしかもカラーにする技術はまだこの時代には開発されていなかった[9]。この映画でディープ・フォーカスは、フォスター・ハーシュが言う様に、人間関係の遠さを表現するのに用いられているが[10]、それが最も効果的に使われているのは、ハムレットとオフィーリアの関係を表す場面であろう。第一独白が終わり、ポローニアス一家のレアティーズとの別れの場面になり、ポローニアスがオフィーリアにハムレットに会うことを禁ずるときに、オ

フィーリアの肩越しショットが城の奥にいるハムレットの姿をとらえ、またハムレットからの肩越しショットがアーチ型の通路の奥に陽光の中にいるオフィーリアが立ち去ってゆく姿をとらえる。この遠近法的な距離感の中に明確にとらえられた二人の姿が、二人の関係の距離感となって映像の中にとらえられていると言っていいだろう。

前に引用したオリヴィエがこの映画の冒頭においた言葉は、もともとは劇中のハムレットの台詞である。それは幽霊に会う前にハムレットがホレイショーたちに言う言葉の中にある。胸壁の上から下の宮廷の乱痴気騒ぎを見て、デンマークの風習を恥じ、クローディアスの酔態を批判する台詞がこの言葉なのである。これを言うときのハムレットの態度はホレイショーたちに対しては教師的であり、クローディアスたち宮廷へは冷笑的批判的である。そのハムレットの知的道徳的優位性は、映画的には、ハムレットが一方的に下を見下ろす視線となっているところに表されている。

しかし、このハムレットの台詞が、映画の冒頭でハムレット自身のことを言う言葉として提示されていたことに気づく観客は、このハムレットの冷笑的物言いに対して距離を置くことになるだろう。ここで、映画の「縫い目」suture が観客に意識される。そのような観客の意識に呼応するかのように、このとき、幽霊の出現を予示する心臓の動悸音が始まり、それに合わせてカメラの焦点がぼやけては結ぶ。このカメラワーク、あるいは、この映像が観客の視線でもあるわけだが、それがハムレットの幽霊出現の予感と重なる。ハムレットの内部の表現であり、同時に幽霊という存在と非在の中間にあるもの、内界と外界の境界的存在の表象となる。そしてそれが観客の視線と同化していることで、観客自身の内面の表現でもあることになる。われわれ自身が映像の中に取り込まれ、ハムレットの幽霊出現の予感を共にする。幽霊が現れるときに使われるずん、ずんという音は足音のようにも聞こえる。しかし、最初の胸壁の場面で、幽霊が現れるときもこの音が使われ、それは、幽霊の歩みが止まっているときにも鳴り響いていることから足音でないことが明らかになる。ガートルードの

私室に幽霊が現れるときもこの音が用いられる。この音は足音ともまがうように、明確に心臓の音として用いられているわけではない。また、この鼓動音は、幽霊が出てくる最初の場面ですべての人物が感じるということから、外化あるいは客観化されている。しかし、この胸壁の場面での鼓動音は主としてハムレットのものであり、それと同期するカメラの焦点の揺らぎによってハムレット像の揺らぎ、これまでのクローディアスたちへの知的道徳的優位性が揺らぐことが示される。このような形で、このタイミングでの幽霊の出現は、ハムレットが発するクローディアスへの批判がハムレット自身へ跳ね返ってくるということを暗示するものになっている。

幽霊が現れるのは階段の上である。この幽霊の出現は異界からの誘い、あるいは異界的認識への誘いである。人間界に属するホレイショーたちと、異界的なものへ踏み込んでゆくことを辞さないハムレットとの争いが次のシーンで示され、ハムレットは階段を登って幽霊についてゆくことになる。幽霊の後にハムレットがしたがってゆくとき、その階段は非現実的で、日常とは別の次元に導いてゆくように描かれる。画面全体を霧が覆い、日常との断絶が暗示される。右手に垂直に立つ壁がありその左の霧の中からハムレットの十字架代わりの剣が現れ、ハムレット自身の姿が現れる。そこからディゾルヴとなり、左手に小さくハムレット、右手に階段があって透過的な形で幽霊のよろいが現れるが、その両者が消え、次に螺旋階段が現れるという不思議な場面がある。この階段は人間的世界と幽霊が属する世界をつなぐ中間的段階であり、また境界を意味するだろう。たどり着いたところは、この映画の冒頭で死んだハムレットが映された場面である。

ハムレットがオフィーリアに「尼寺へ行け」と決別を告げるシーンにも階段が用いられている。言い終わったハムレットは階段を登ってゆく。カメラがハムレットの意識ででもあるかのようにオフィーリアをディープ・フォーカスでとらえながら遠ざかってゆき、螺旋階段を登ってハムレットの姿をとらえる。そして、ハムレットの‘to be, or not to be’独白が続くのである。カメラの動きと

ディープ・フォーカスと階段の使い方というこの映画の特色がよく出ている部分である。そして、オフィーリアと分かれて登っていったこの場所は、幽霊と会う場所でもあり、また、この映画の最後のシーンでハムレットが死ぬとき運ばれてゆく'stage'と呼ばれるところである。つまりこの場所は、ハムレットが幽霊から復讐すべき宿命を告げられ、生きるか死ぬかという根源的な疑問と向き合い、また最終的にその運命に従って死んだ時に運ばれてゆくという『ハムレット』の核心部分と結びついた場所なのである。

ハムレットの幽霊との邂逅の場面は、ハムレットにとっては特殊な意味を持っている。それは、ハムレットが父の幽霊と交感する場であり、ハムレットが幽霊の話を聞き、父王ハムレットが弟のクローディアスによって耳に毒を入れられて殺されたことを聞くという常識的な知とはレベルを異にしたある特殊な知と認識を得る場である。しかしそれは、'Oh, my prophetic soul'というハムレットの言葉からも分かるように、彼自身の予感と合致する知である。予感と幽霊の啓示が一致してゆく様が、ハムレットの頭と幽霊が話すハムレット王殺害の場面が重なるように縁取られたアイリス・ショットによってハムレットの脳裏に描かれてゆく。この時殺人者であるはずのクローディアスの顔はアイリス・ショットの枠の陰になって見えない。ハムレットの中でクローディアスが殺害の犯人であることが確信されていないことを示しているのであろう。幽霊の言うことが本当であるという証拠はどこにもない。しかし、'Adieu, adieu! Adieu, remember me.'で終わる幽霊の言葉は、父の幽霊と称するものが、その真実性を疑わせないような圧倒的な力を持って目の前に現前し述べる言葉である。それはハムレット自身が否定しようもない言葉であり、またハムレットに父親の仇を討ち、「この世の関節をはめなおす」というハムレット自身の宿命を告知する言葉でもある。この場面を描くにあたってオリヴィエはハムレットのほぼ真後ろから幽霊へのカメラ視線を送るという、幽霊の姿が大きく見え、その圧倒的な力を示すような構図を用いて描いている。

劇中劇の場面は、この映画の想起の技法を最もよく示すシーンである。この

ハムレット王殺害時の王とクローディアスの動作が、ハムレットの役者たちへの指示によって現実化され、ハムレット自身や王、それに宮廷の他の人々の目の前で展開されてゆくことになる。そして幽霊によってハムレットの脳裏に焼き付けられた霊界の記憶が芝居によって現実化され、この芝居とそれに動揺するクローディアス王の姿を見ることによって宮廷の人々がそれを共有するにいたる。この共有化すなわち集団記憶化が劇中劇によって実現されてゆく様を、オリヴィエは、カメラを極端に移動させる撮影方法によって、映像化する。このシーン中の最も長いショットの分析をダニエル・アリホンが『映画の文法』の中で行っている。少し長いが引用する。

「ハムレットは義父である王の罪を確かめるために、城内で芝居の上演を企てるが、このシーンのあいだ、王やドラマの主要人物たちは舞台を前にして三つのグループに分けられている。このユニークなショットを説明してみよう。

ショットの始まり(1)は、ポローニアス、クローディアス王、ガートルード王妃が側面からフル・ショットで示される。王は明らかに動揺しており、ポローニアスは王を見つめている。ポローニアスは一歩前進して王をもっとよく観察しようとする。カメラは左へパンして(2)、平土間の片隅にいるホレイショを画面中央に見せる。ホレイショも王を見つめている。カメラは左へパンし続けて(3)、劇中の妃が舞台に登揚して劇中の王の死体に気づくところを見せる。ハムレットは前景にいて、画面の外、右側にいる王の方を見ている。ハムレットのうしろの方で、舞台上の劇中の妃が劇中の王の死体を前にしてひざまづく。パントマイム劇である。ここでカメラは芝居を続けている俳優たちの前を右へ、半円を描きながら移動する。カメラは王妃、王、ポローニアスのうしろを通っていく(4)。このとき、劇中の殺人者が舞台に登揚し、泣いている劇中の妃を慰める。頭巾をかぶった二人の男が登揚して、死体を運び去る。カメラはホレイショのうしろで動きを止める(5)。ホレイショは前景右側におり、芝居の役者たちはそのうしろ、左側にいる。ホレイショは左側を見て、そちらへ歩いていく。カメラはともにパンする(6)。ハムレットとオフィーリアは後景左側に、ホレイ

ショはまだ前景右側に見えている。それから、ホレイショがまた左側に歩いていくと、カメラも同じ方向にパンする。クローディアス王とガートルード王妃は左側に見えている(7)。ホレイショはまだ前景右側にいて、頭を右にまわして舞台の方を向くと、カメラは半円を描いて左側へ移動する。移動し始めるとき、右にパンしていく(8)。画面には、劇中の妃と殺人者が仲よく結びつくパントマイムが現われる。カメラがポローニアス、王、王妃のうしろを通っていくと、後景に、舞台上の二人が退揚するのが見える。カメラは前景の王妃を通過して左へ移動するとき、右にパンして(9)、後景に、ホレイショと中央の平土間に並んだ廷臣たちとをとらえ、王と王妃の左側面をミディアム・ショットでとらえて動きをやめる。王は立ち上る。明らかに動揺しており、両手で目をおおう。

右の説明からはっきりわかるように、同一ショットのなかで半円形のカメラ移動が二度使われている。また、それぞれの百八十度のパンが終わるとき、中心人物(王妃—王)の正面からの姿が明らかになる。そしてこの二人を他の二つのグループ(ハムレットとホレイショ)がじっと見つめているのである。舞台中央の演技は、ショットが連続しているあいだ中断されることなく続いている。だがこの演技はときおり垣間見られるだけであり、しかも、三つの中心グループの反応を見せるのに意味深長な演技の頂点だけが示されている。」[11]。このカメラ移動とショットの切り替えによって、ハムレットの記憶が具体化された芝居を観る国王の反応、それに注視するハムレットとホレイショー、その注視の視線に誘われて国王の異常な反応を見る宮廷人たちの姿が描かれる。そして、たまりかねたクローディアスが'give me some light'と言って立ち上がり、その場を去ると、細断され次々に切り替わるショットによって、カオス状態に陥った宮廷の混乱が描きだされてゆく。平静を保っていた偽善的な仮面が打ち砕かれ、その下から真実が露わになって行く様が、カメラによって映し出されてゆく。この劇中劇によってクローディアスは忘れかけていた自分の犯した行為を思い出し、あらためて良心の痛みを感じ、自らの犯行の醜さを意識する。そしてそれが人類がはじめて犯した兄弟殺しという殺人だったことをも想起する

のである。

このような形で、オリヴィエは、劇中劇による幽霊の記憶の集団化を、独特な動き回るカメラによって映画として実現した。この部分がこの映画の中心的場面である。そして、この劇中劇のシーンは、映画における想起の、すなわち記憶の集団化のアレゴリーとなっている。映画の中でハムレットが劇を演出し、幽霊の記憶から自らの記憶となったものを、さらに集団的記憶として全体化することに成功する。そのような内容を持つ「ハムレット」という芝居を、カメラの操作という映画的技法を用いて集団記憶化することにオリヴィエもまた成功している。この映画が「ハムレット」映画の古典となった所以である。

シェイクスピアの「ハムレット」およびその映画には、さまざまな記憶と想起が組み込まれている。シェイクスピアはそれを「ハムレット」と言う芝居を作り出すことで当時の人間に想起させた。オリヴィエはこの映画を作ることによって、想起こそが創造であり、創造は想起であることをあらためて思い出させてくれたと言えよう。

---

1 Katharine Rowe, '"REMEMBER ME": Technologies of memory in Michael Almereyda's *Hamlet*' in Richard Burt & Lynda E. Boose (ed.), *Sakespeare, the Movie, II: Popularizing the Plays on Film, TV, Video, and DVD* (New York: Routledge, 2003), pp.37-55.

2 Robert Hapgood (ed.), *Hamlet Prince of Denmark* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), pp.68-69.

3 Davies は、この部分がハムレットという劇が観客の前で演ぜられるべき演劇であること、さらに、この劇の中で、ただ単に劇中劇だけではなく、登場人物自身が役者になり観客になって物語に参加しているという言い古されている事実を強調している。(Anthony Davies, *Filming Shakespeare's Plays: The Adaptations of Laurence Olivier, Orson Welles, Peter Brook and Akira Kurosawa* (Cambridge:

Cambridge University Press, 1988), p.42.

4 *Hamlet*, produced and directed by Laurence Olivier (Two City Films, 1948)

5 同上。

6 Anthony Davies, p.43.

7 Ibid., p.57. また、1937年にオリヴィエがオールド・ヴィックでハムレット役を演じた時に、精神分析学者であるアーネスト・ジョーンズのハムレット解釈を参照していることについては、Foster Hirsch, *Laurence Olivier* (Boston: Twayne Publishers, 1979), pp.26-27を参照。

8 Russel Jackson(ed.), *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*(Cambridge: Cambridge University Press, 2000), p.171.

9 Desmond Dickinson, 'Camera and Lighting' in Brenda Cross(ed.), *The Film Hamlet: A Record of its Production*(London: The Saturn Press, 1948), p.29.

10 Foster Hirsch, pp.81-82.

11 ダニエル・アリホン『映画の文法』紀伊国屋書店 1980年 574－576頁。