

シェイクスピアと数

—序論—

山 田 直 道

シェイクスピアの劇では数¹⁾が様々に使われている。それは個数、回数、そして順位や倍率などで、状況に応じて時間、金額、個・人数、距離等の単位とともに使用されている。例えば、『間違いの喜劇』²⁾では、「一」(a, one)が十二回、「二」(two, double, twice, pair)が二十三回、「三」が一回、「五」が四回、「六」が一回、「七」が二回、「十二」が一回、「十八」が一回、「二十」が二回、「三十」が二回、「三十三」が一回、「四十」が一回、「五百」が二回、「千」が七回出てくる。周知のように、この喜劇は「二」組の「双」生児の「間違い」がアクションとして展開されるもので、そのことは、「二」という数が息子の数、船の隻数、時刻、手の数、耳の数、人数、時間量、晒台数、倍数、度数、個数、夫の数、登場人物名数などを表わしながら劇全体を通して他の数を圧倒するほど多く使用されていることに象徴的に表われているように思われる³⁾。仮にそれが誇張であるとしても、少なくとも「取り違え」(mistaken identity)というシェイクスピアのテーマが主に「二」という数を基礎に置いているのではないかと考えさせる契機がこの調査結果にはある。このように、シェイクスピア劇のなかで、数というものがその場の状況を超える何らかの意味を持ちうるとすれば、それはどのような意味合いで用いられているだろうか。本稿では、千六百年代に入り劇作家として成熟期を迎えた時期の悲劇の世界を、数に焦点を当てつつ考察してみたい。

まず『オセロー』⁴⁾ではどうであろうか。そこには人数、船の隻数、時間、時刻、期間、個数、量、金額、回数、倍数、順位が、「三人」、「数千人」、

「百七隻」、「三十隻」、「一時間」、「五時から十一時まで」、「九か月」、「七日七晩」、「二つのこと」、「半ポイント」、「一クラウン」、「百回」、「二重の悪計」、「二度目の発作」などの台詞にみられ、特定の状況の下で自己完結的な意味をそれぞれ持っていると考えられる。そしてその中では、時間と時刻及び期間についての言及が最も多く、人数の二倍の頻度で出てくることが目を引く。それは、オセローの年齢（九歳から）と経歴（九か月を除いて）やイアゴアの年齢（四×七年）など、長目の期間についての言及がみられるヴェニスを舞台にした一幕三場とは異なり、キプロスに七日早く到着したデズデモウナについて（二幕一場）、五時から十一時迄の戦勝祝いの布告（同二場）、夜警まで一時間以上間があるとイアゴアがキャシオーを引き止める場面（同）、デズデモウナがオセローにキャシオーと三日のうちに会ってくれるよう頼む時（三幕三場）、三日のうちにキャシオーを亡きものにした報せを持ってくるようオセローがイアゴアに命じる時（同）、そしてキャシオーを一週間七日七晩百六十八時間（心理的にはその百六十倍も）待つピアンカの焦燥感（同四場）、イアゴアがロダリーゴアにキャシオー暗殺の時刻（十二時と一時の間）を教える時（四幕二場）など、キプロスに到着後オセローの悲劇のアクションが具体的に展開されて行くなかに見られるものである。これは、たった二日間（short-time）の事件でありながら、後半、特に三幕三場以降は劇中人物の心理的時間が長く感じられる（long-time）という所謂“Double Time Scheme”の枠組み⁵⁾が指定される中で、これらのト書き的とも言える時間や時刻への具体的かつ執拗な言及そのものが劇のアクション進展の仕掛けに内在する時間の二重性を端的に示すことに寄与していると言えるだろう。

それでは『マクベス』⁶⁾ではどうであろうか。ここでは「一万ドル」、「七十年」、「二十の切傷」、「三十一日」、「一万人」などの表現が散発的に見られる以外は小さい数が主で、それも「零」が一回、「一」が十九回、「二」が二十六回、「三」が十一回など、主な数が「一」から「三」に集中している。そして、「一」も二つや二人のうちの一つや一人である場合が多く、それら

は「二」とセットの「一」と考えて良いであろう。それらは、「子供がいない(零)」、「一時間」、「一方の家来」、「一人」、「一言」、「汚点の一つ」、「二人の泳者」、「二つの真実」、「二重の信頼」、「我々二人」、「二人の家来」、「二番目の部屋」、「二番鶏」、「二人の王子」、「二人の刺客」、「二晩」、「二つの汚点」、そして「三人の魔女」、「三回」、「三つの事」、「三つの耳」、「三番目」、「三マイル」などで、特に「二」の数が上の調査からも分かるように、two, double, second, twice, twofold となって最も多く出てくる。そしてその中でも double が九回も頻出するため、作品に持つその意味を考えなければならない。

ダンシネインの城外の戦場でマクダフに出会ったマクベスはマクダフが帝王切開でこの世に引きずり出されたと知り、次のように言う(イタリックス筆者)：

Macbeth Accursèd be that tongue that tells me so ;
 For it hath cowed my better part of man ;
 And be these juggling fiends no more believed
 That palter with us *in a double sense*,
 That keep the word of promise to our ear
 And break it to our hope. I'll not fight with thee.

(V. 6. 56-61)

魔女が見せる第二の幻影により女から生み出された者はマクベスを倒さないと予言されマクベスは喜んだが、今マクダフと戦おうとして魔女に裏切られたことを悟る台詞である。これは、約束をしながら裏切るという予言の「二重の意味」に気付いた主人公をよく表わしている。マクベス自身も実は自分を二重に信頼している (in double trust) ダンカン王をかつて裏切っており、今度は彼自身が裏切られることになる。一方、裏切りを拡大すればダンカン王は既にコーダーの領主に裏切られており、地獄の門番を訪れる農夫も予想に反する豊年に裏切られ首をくくったのであり、次に訪れる二枚舌 (equivocator) も天を裏切ろうとしたのである。ダンカン王を起しに城門

を訪れたマクダフに門番は酒が二枚舌 (equivocator) であると説明する。薄々気付いてはいたものの、同僚のバンクォーもマクベスに裏切られ、マクダフが危険を察知し妻子を捨てていち早くイングランドに逃走したために、マクベスの方が時間に裏切られる結果ともなる。そして最大の裏切りは上で述べたように魔女の予言に唆され国王殺しの大罪を犯した主人公のマクベスが最終的に魔女によって裏切られることであり⁷⁾、マクベスにとって魔女は門番の言う equivocator であることは明かであろう。このように、この劇は裏切りに満ち溢れており、又、「玉を二発」、「二倍の倍の攻撃」、「奉公を二倍にして」、「二重に信頼して」、「憂さも辛さも二倍の倍に」、「二倍の確信」、「二重の意味」など、double だけを取っても doubly, redouble や語の連続をも含めて九回も用いられるこの悲劇は、騙し続けて野心を成就した主人公も最後には騙されるという「二」重や「二」枚舌の劇の裾野を拡げており、その意味で『マクベス』は、『間違いの喜劇』とは意味とジャンルで異なるが、やはり「二」の数の悲劇であるとも言えるのではないだろうか。

次に、『リア王』⁸⁾では数はどのように扱われているであろうか⁹⁾。やはり、期間、順位、人数、言葉数、時間、距離、重量、金額、個数、倍数、回数などが、「九年間」、「四十八年」、「二週間」、「八十歳を超えて」、「一番目」、「二番目」、「六日目」、「一番鶏」、「最初から最後まで」、「三度目のラッパ」、「二人の娘」、「百人の騎士」、「五十人の騎士」、「二十五人の騎士」、「二十人」、「一人」、「従者無し(零)」、「言葉無し(零)」、「一言」、「半時間」、「二時間」、「一、二マイル」、「一尋半」、「一オンス」、「百ポンド」、「両眼」、「二つの冠」、「二倍」、「二回のトランペット」などとして頻出する。そして劇のアクションは、コーディリアの真実の言葉やケントの諫言にもかかわらず両者をそれぞれ勘当し追放したリアは、実質的な王権委譲を二人の娘婿に行った後、百人の騎士・従者ととも娘の許を一か月毎に往復することにすが、早速ないがしろにされ怒り狂って嵐吹きすさぶ荒野へと飛び出し、狂気に陥ったまま、道化、グロスター、ケントに伴われドーヴァーへと落ちのび、知らせを受けて自らフランス軍と共にドーヴァーに上陸したコーディリアに救わ

れ正気を回復、だが時利あらずブリテン軍に敗北し二人は捕虜となりコーディーリアは殺され、その死を悲しんだリアも絶命するというものである。この筋書の中で、端的に数が出てくるのは百人の騎士の減員問題が生じる条りである。ゴネリルによって半月も経たないうちに家来を五十名に減らされ、頼りの次女リーガンにも姉を前にしてその半減を要求され、五十人のゴネリルのほうが愛情が二倍だと考えるが、リーガンには最後に一人もいらないとまで言われる。名目的な王権の象徴であり、約束でもあった百人の騎士の減員要求はリアが国王として扱われなくなることを示しており、こうした数はそのまま王権を委譲した後のリアの置かれた相対的な位置を明示していると言えよう。これは最初の「孝心テスト」の場面を振り返れば必然的な結果であることが分かる。即ち、ゴネリルの親孝行を表明する言葉は比較級や最上級の表現で溢れており、一方リーガンの言葉もゴネリルとの比較の上に立ち、その意味で相対的表現となっている。リア自身も最後に末娘のコーディーリアに向い、二人の娘より豊かな三分の一を自分のものにするよう求めるが、既に彼自身も相対的な王国分割であることを示唆していると言えよう。それに対しコーディーリアは親子の絆に従って孝行するという絶対的 (nor more nor less) な愛情を言葉少な (Nothing-零) に表明し、リアは最愛の末娘への期待が裏切られることになる。尤も、劇冒頭でもリア王の二人の義理の息子に対する愛情が相対的に比較され、グロスター伯爵の二人の息子に対する愛情も又相対的に量られる。いわば、『リア王』の劇は、絶対的な愛情の世界ではなく相対的な愛情の世界に自らの見誤りによって身を投じた主人公がそれゆえに翻弄され座標軸を失い狂気に陥るが最後にコーディーリアの絶対的な愛情に救われ牢獄外の相対的な世界を眺めながら楽しく暮らそうと願ったのも束の間悲劇的な死を遂げる劇であり、更に言えば、相対的な愛情を表わす夥しい数の言葉 (more than, Dearer than, Beyond, less than, As much as, too short) に惑わされ、相対的な百名、五十名、二十五名の騎士減員に怒り、狂気に陥り、言葉の無い絶対的な愛情の世界 (Nothing, bond, nor more nor less, an O without a figure, the thing itself) を知り

希求し発見するリアの魂の遍歴物語とも考えられよう。その際に数、量が相対と絶対の世界を表わしており、主人公が相対価値から絶対価値へと遍歴する劇世界の枠組みを数と量の多寡が規定していることになる。従って、『リア王』における数は、数・量の多寡が支配し変化する相対的な世界と、「零」に代表される変らぬ絶対的な世界を同時に措定しており、場面での合理的意味のほかに、劇世界を大きく規定する重要な役割を担っていると言えよう。

最後に『ハムレット』¹⁰⁾ではどうであろうか。やはり、時刻、時間、期間、回数、長さ、量、倍数、順位、個数、人数、金額などが、「真夜中」、「十一時と十二時の間に」、「丸四時間」、「二か月」、「三十年間」、「二度」、「千回」、「一ヤード下」、「一インチの厚さ」、「一瓶のライン産ワイン」、「十倍も母親」、「二日目」、「一本目」、「二人の学友」、「二万の軍勢」、「四人の隊長」、「千ポンド」、「三千クラウン」等の台詞にみられるが、前記三作品と大きく異なる点は、この劇には台詞の「行数」も出てくることである。それは各々二幕二場の“a speech of some dozen or sixteen lines”と三幕二場の“one speech”の台詞であって、人数や時刻、それに時間や金額など、数自体が状況のなかで当初から合理性(問題化しないという意味をも含めて)を備えているのに対し、「およそ十二行ないし十六行の台詞」という台詞に見える行数はハムレットが挙げた極めて特定の数であり、その数の由来を少し詳しく検討しつつ作者の数に対する意識を考察してみたい。

エルシノアの城を訪れた旅回りの一座の座頭にハムレットは上記の台詞を創作し国王の面前で上演する『ゴンザーゴ殺し』に挿入することを伝え、その台詞を暗記するよう要請する。その直後の第二独白で、亡霊がハムレットに伝えた父王暗殺に似た芝居を国王の面前で上演しその反応を探る計画を考えつく。亡霊の言葉が真実かどうかを確認するためである。次に、自分が書いた台詞をどのように発声したらよいかをハムレットは役者に指導する。更に、親友ホレーショに事情を説明して上演中の国王観察に加わるよう依頼し、秘密の罪が一連のある台詞(one speech)で露見しなければ亡霊は悪魔の仕業だと考えることを伝える。実際に劇中劇が黙劇で始まり、ハムレッ

ト、オフィーリア、国王、妃の対話を間に挟みながら台詞劇が進行し、ルシアーナスが眠っている王の耳に毒液を垂らしハムレットがコーラスよろしく筋書の説明を行うと直ぐに国王が「明りを」と述べて退席する。ハムレットは亡霊の言葉の正しさを確信し、毒殺場面での国王の反応をホレーショと確認し合う。こうして、劇中劇の計画、実施、結果確認の流れを時間を追って考察した時、ハムレット自ら創作した台詞が劇中劇に実際に挿入されているとすれば、“a speech of some dozen or sixteen lines”が劇中劇の全台詞のなかでどれに相当するかが問題となろう¹¹⁾。それによってシェイクスピアの数に対する意識が読めるからである。『ゴンザーゴー殺し』の劇がハムレットの言う通り現存していれば、それとの比較で問題は片付くだろうが、十六世紀前半のイタリアに実際にあった事件と言われているその劇は見当たらない。とすれば劇の中から推測するほかに方法はないが、国王の反応を見るには芝居だけで十分と考え、俳優の台詞発声法の材料として創作、挿入したもののなのか、それともやはり国王の良心を罫に掛けるための創作台詞なのかでハムレットの目的は大きく分かれる。暗記を役者に依頼してから頭を働かせ劇中劇を国王の臨席を得て上演することを思いつくのであり、順序だけを考えれば単なる発声法説明材料に過ぎなく見えるが、俳優相手に演技論を展開するハムレットはそもそもなぜ台詞を創作し挿入するのかの密かな意図を座頭を含めて役者には教えておらず、又、後の“one speech”がこの十二行から十六行の台詞のことを指していると考えられることから、大方の一致した意見に従って後者の目的と考えてよからう。次に問題となるのは“speech”という語自体である。一般的に言って、これは一人の人物が一時に切れ目なく述べる一定量の言葉と考えられているが、果たしてそれだけであろうか。実際の劇中劇で十二行から十六行以上の台詞が続くのは Player Queen の一番目と Player King の三番目の台詞だけであり、しかも Player Queen の台詞は十二行しかなく、これでは全台詞をハムレットは創作したことになってしまう。OEDによれば¹²⁾すでにシェイクスピアの時代から speech は conversation の意味で使用されており、シェイクスピアからの用例もこち

らの方が圧倒的に多い。従って、演劇上「一度に」喋る台詞と一般的に考えられている“speech”を単なる台詞と理解することもできるのではないかとするならば、切れ目なくまとまって挿入されている台詞であるばかりか数行ずつ分けて挿入されている台詞である可能性も出てくる。仮に Player King の三番目の台詞が優に十六行を超えているため数値的条件を満たしているとしても、ハムレットの父王の暗殺状況に近似せず、又現国王の秘密の罪を暴くにも役立たない内容の台詞では仕方がない。とすれば王の退席がなければ劇中劇はそのままルシアーナスが妃に求愛する場面へと進行したであろうから、その場面に創作台詞は挿入されていたとも考えられるが、ハムレットの目的が、亡霊の言う父王暗殺場面を現王に見せて反応を探り、ひいては秘密の罪を露見させて亡霊の正しさを立証することだとすれば、毒液を注いだ後の上演が中止となった部分に台詞が挿入されていたとは考えにくい。王の反応を見事に引き出したのは上演部分に密かにちりばめられていた台詞が極めて効果的であったからではないだろうか。

ここで、総計七十八行に及ぶ劇中劇の中で、ハムレットが考案し挟み込んだ十二行から十六行の台詞を特定するにはどうしたらよいかを考えてみたい。この問題についてはこれまで様々に研究されているが¹³⁾、いずれも作品『ハムレット』の中での議論にとどまっていると言ってよいだろう。そこで、本論では、作品外の本文研究やテキスト編纂研究の成果をこの問題に援用する形で論を進めたい。周知の通り、『ハムレット』には最初に出版された版本として Q1 (一六〇三年)、Q2 (一六〇四年～五年)、F1 (一六二三年) の三種類があるが、この劇中劇については、黙劇やプロローグ抜きで Q2 が八十一行、F1 が七十九行であるのに対し Q1 は三十六行で半分以下しかない。だが、Q1 にも “Some dozen or sixteene lines,” とあり創作台詞挿入は数字を含めて他と同じであるが、Q2、F1 にみられる “a speech of” と “one speech” が無く、実際に劇中劇の台詞自体は全て十二行はおろか八行以下となっている。従って、記憶からの再構成と考えられている Q1 が全体に互り様々なカット法を駆使し¹⁴⁾ Q2 の六割弱の長さに切り縮められていることは

別にして、Q1の編者はこの場면을短縮する際にハムレットの創作台詞を一続きの台詞としてではなく、何行かに分け分散して挿入されていると考えた上で三十六行に短縮したのではないか。そして、その三十六行のうちそのままQ2からQ1に移されていると考えられる二十三行の中にQ1編者がハムレットのものと判断する十二行から十六行の創作台詞が含まれていると考えてよいであろう。Q1編者の短縮を参考に、創作台詞が含まれる行はQ2, F1そのままと考え全体の母数を減じることで尚一層それらの特定化へと近づけるのではないかと想定するのである。

そこで、ハムレットの考案による台詞が劇中劇に実際に挟み込まれ、秘密の目的に合致し最大の効果を発揮するために毒殺以前に入れられており、Q1の編者は背後のテキストを短縮する際に挿入台詞と思われるものはカットしていないことを前提に、Q1を“true and perfect Coppie”によって訂正したことを謳うQ2を基本テキストにおいて考えてみよう。まず、ハムレットがコーラスを務められるのは自ら台詞を挿入し、それに続く台詞や筋書が予想出来るからであり、合の手が度々可能なも自分の台詞が一箇所だけではなく分散して入れられているからであろう。そして即座にコメントが付けられるのもそれゆえであり、又、自分の付加した台詞への観客の反応にも敏感になりそれらへのコメントが欲しくなると考えれば、妃の“O speake ~bed”までの四行と、“Both ~wife”までの二行、そしてルシアーナスの六行の計十二行がまず具体的な挿入台詞の候補にあがるだろう。その中で、独白で述べた上にホレーショにも説明した目的や意図から、ハムレットは毒殺場面に最も力を注いだと考えられるであろう。従ってルシアーナスの六行はハムレットの考案した台詞と推定される。一方、発せられた台詞が反応を引き出す双方向の対話の場合はそれと組になる前後の台詞も挿入された台詞である可能性が高いと考えられ、ルシアーナスの六行以外に挿入と考えられる上記六行とセットの台詞でQ2と同じ台詞ということであれば、“O speake ~bed”までの四行には“I doe beleue...”の一行が、“Both ~wife”の二行にはDukeの“But ~dead”の五行と“Tis deepely sworne,”が組を構成す

る前後の挿入台詞候補となろう。又、Q1のこの場面では台詞が二行ずつ対になっており、二行ずつ偶数行が創作挿入台詞と考えられ、上記候補の台詞はこの根拠を満たしている。又、夫人が自分の死後再婚するのではないかという公爵の不安に対し夫人の否定と愛の「誓い」が強ければ強いほど叔父と再婚した母親への皮肉が強くなる。ハムレットが母親に劇の感想を求めるのはこの皮肉を意識した台詞を挿入したからだと推定してみると、この皮肉が強く感じられる台詞は夫人の誓いであり愛で結ばれた二人の関係への信頼であるから、今まで挙がった夫人の台詞に加え、夫人の“And neuer come mischance betweene vs twaine.”と公爵の“Tis deeply sworne,”が候補に挙がる。そして予想通り、ハムレットに意見を求められたガートルードの答えは“The Lady protests too much.”であり、ハムレットの挿入台詞が効果を表わしたと考えられよう。又、台詞のやり取りの論理的な流れを考慮すれば、論理的にどうしても切り離せない行の組合せが出てくるだろう。その組合せを基準に切り離し易い行の纏まりを考えると、夫人の最初の台詞は“O speake no more, ... accursed, / None... first”の二行で一グループ、次の二行で一グループ、公爵の“I doe beleue.../ But what...”の二行は“beleue”と“But”の組合せであり、しかも次の“For./Our thoughts...”の二行の組合せは理由の論理的な説明であり切り離すことは出来ないであろう。それに続く“So thinke...wed/ But...dead”の二行は、四行上の“But...breake”から一行前の“Our thoughts...owne”までの具体論を一般論で肉付けしたものであり、次の夫人の二行の台詞も一つの論理となって公爵の“Tis deeply sworne,”にまで及んでいる。それに続く“sweete...sleepe”から夫人の“Sleepe...braine,”までは「眠り」によって組み合わせられており、妃の最後の一行である“And neuer come...twaine”は不幸が訪れないようにとの独立した一行となっている。

以上の前提と推定により、背後のテキストを短縮するQ1編者はオリジナルな『ゴンザーゴ殺し』を次のような行建てと考えていたのではないか。

Duchesse O speake no more, for then I am accurst,

None weds the second, but she kills the first :

Duke I doe beleeeue you sweete, what now you speake,
But what we doe determine oft we breake,
My spirites growe dull, and faine I would beguile the
tedi-
ous time with sleepe.

Duchesse Sleepe rocke thy braine,

だが、ハムレットの創作した台詞は省略できずそのまま残したと仮定し、元に戻した十行を Q2 に還元すると、ハムレットが挿入した台詞は、

Quee. A second time I kill my husband dead,
When second husband kisses me in bed.

King. That our deuises still are ouerthrowne,
Our thoughts are ours, their ends none of our owne,
So thinke thou wilt no second husband wed,
But die thy thoughts when thy first Lord is dead.

Quee. Both heere and hence pursue me lasting strife,
If once I be a widdow, euer I be a wife.

King. 'Tis deeply sworne, sweet leaue me heere a while,

Quee. And neuer come mischance betweene vs twaine.

の十行ではないだろうか。これにルシアーナスの六行を合わせ合計十六行となる。

このように、“speech”は一纏まりではなく、また Q1 編者がハムレットの台詞はカットせずにそのまま Q1 のテキストに残したのではないかとの仮定から、その他の前提条件と考えられ得る根拠を基に最大限十六行の挿入台詞を推定したが、「十二」から「十六」の数の範囲が依然として曖昧さとなって残るにせよ、そこに見られるシェイクスピアの数へのこだわりは、それが国王の良心を捉える目的を担った言わば狙いを付けた台詞であるところから、かなりのものであったろう。なぜそれが「五」や「三十」ではなく「十二」

から「十六」なのか、劇中劇全体とのバランス、オフィーリア、ガートルード、クロードィアス相手にハムレットが入れる合の手量の量などと無関係ではないだろうが、二つの数はハムレットにとって、ひいてはシェイクスピアにとって、国王の反応を引き出すという一点で機能するにふさわしい必然的な数であったことは確かである。

成熟期の悲劇におけるシェイクスピアの数の扱い方を順次考察してきたが、様々な数が様々な単位とともに広範囲に用いられ、時として劇作品の全曲を支配するシェイクスピアの想像力に極めて重要な地位を占めている場合もあると言えよう。シェイクスピアがこの様にして数を語る声は、決して声高ではないがよく通る響きでわれわれの耳を包むのである。

- 1) この場合の数は文字通りの数のほかに、数を表わす形容辞群をも含む。
- 2) 使用テキストは、Wells, Stanley, ed. *The Comedy of Errors*. The New Penguin Shakespeare, Harmondsworth: Penguin Books, 1972.
- 3) シェイクスピア研究におけるいわゆるイメジャリ研究と軌を一にするように見えるが、各作品に優越するイメジャリを統計的に調査したC. Spurgeonとは違い、本論は、「数」という共通概念を用いて間テキスト的に作品を考察する。Spurgeon, Caroline, *Shakespeare's Imagery and what it tells us*. Cambridge: Cambridge University Press, 1971. を参照。
- 4) 使用テキストは、Muir, Kenneth, ed. *Othello*. The New Penguin Shakespeare, Harmondsworth: Penguin Books, 1968.
- 5) 詳しくは、Ridley, M. R., ed. *Othello*. The New Arden Shakespeare, London: Methuen & Co Ltd, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1965. Introduction, pp. lxii-lxx. 参照。
- 6) 使用テキストは、Hunter, G. K., ed. *Macbeth*. The New Penguin Shakespeare, Harmondsworth: Penguin Books, 1967.
- 7) 悪党であり加害者であるマクベスが悲劇の主人公になりうる点については、例えば、Farnham, Willard. *Shakespeare's Tragic Frontier*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1950, pp. 79-137. を参照。
- 8) 使用テキストは、Hunter, G. K., ed. *King Lear*. The New Penguin Shakespeare, Harmondsworth: Penguin Books, 1972.

- 9) 相対世界と絶対世界については、拙論「リア王の悲劇」(2) (『言語文化』第十七巻, 七十二頁～百九頁, 一橋大学語学研究室, 1980年)で既にソースと作品を比較し作家の作劇意図を考察する中で言及したが、本論は「数」を通して『リア王』を再読する試みでもある。
- 10) 使用テキストは, Spencer, T. J. B., ed., Barton, Anne., Introduction. *Hamlet*. The New Penguin Shakespeare, Harmondsworth : Penguin Books, 1980.
- 11) 「十二行から十六行」問題及び劇中劇については, Jenkins, Harold, ed. *Hamlet*. The Arden Shakespeare, London and New York : Methuen, 1982, pp. 481-2, pp. 501-8 の Longer Notes 及び Furness, Horace Howard., ed. *Hamlet*. A New Variorum Edition of Shakespeare, 2 vols, 1877, pp. 247-251 の脚注を参照。
- 12) O. E. D., s. v. speech, sb. I. 2.
- 13) 上記の注 (11) 参照。
- 14) 拙論 *Omissions in the First Quarto of 'Hamlet'*. *Hitotsubashi Journal of Arts and Sciences*, Vol. 38, No. 1 (Whole Number 38), Tokyo : Hitotsubashi Academy, December 1997, pp. 1-12 参照。

(一橋大学教授)