

ハムレット 権力 演劇

村 尾 敏 彦

戯曲に書かれていないこと。それは、観客と役者と劇場である。演劇の必須の構成要素でありながら、戯曲の内容には、これらが含まれない。戯曲『ハムレット』には、役者としてのローレンス・オリビエも、座席に座って息を殺している 20 世紀の人々も、彼らを入れる器としての劇場も、ふくまれない。しかし、上演されるさいには、いつも、役者と観客との共有する空間において、『ハムレット』の世界は成立する。

ある役者が、ハムレットを演じるために戯曲を読むとする。演じるために必要なハムレットについての情報が、あまりに少ないことに哑然とするだろう。父親が生きていたとき、ハムレットはどんなふうに父母にかかわっていたのか？ホレイショー、オフィーリアとはどんな関係だったのか？ハムレットはどこまで狂気を演じ、どこから本物の狂気に侵されたのか？台詞のひとつひとつは、ハムレットの過去に発するどんな感情によって裏打ちされ、どんな現在の感覚が舌先にまで押し上げるのか？おびただしい隙間を想像力で補うことは、息苦しいほどの自由と不安の感覚を呼び起こすだろう。

だが、ある場面の台詞が、どうしても釈然としなくて、不自然に思えて仕方ないこともある。台詞が、どうしても生きた言葉にならないのだ。少し変更すればなんとかなるかもしれない、ここを削ってしまえばいいのに、そう考えるかもしれない。変えるわけにはいかない不自由さに苛立つことだろう。戯曲の数字が、鉄格子のように見えるかもしれない。役者の演技は、こうした自由と不自由が攪りあわさってつくられる。

上演のたびに、異なる役者の演じるハムレットが舞台上に登場し、異なる観客

との間で、その都度の『ハムレット』が成立する。映画に残されたローレンス・オリビエ、ケネス・ブラナー、イーサン・ホークは、それぞれに異なるハムレットを演じた。役者の数だけ、異なるハムレットが存在する。それだけではない。上演ごとに、同じ役者が異なるハムレットになりうる。さらに、上演ごとに、異なる観客は異なる反応をおこない、役者との相関関係のなかで、その都度に異なる『ハムレット』が生まれる。もしかすると、観客の数だけハムレットは存在するのかもしれない。

さらに、『ハムレット』を論じることは、その都度、別なハムレットを作り出すことになる。A. C. Bradley によれば、ハムレットが復讐を遅らせた原因は憂鬱である⁽¹⁾。ローレンス・オリビエが演じるハムレットは、憂鬱によって悲劇へと追い詰められる。フロイドは、ハムレットにオイディプス・コンプレックスを見ている⁽²⁾。フランコ・ゼッフィレリ監督の映画（1990年米国）で、メル・ギブソンが演じるハムレットが、王妃の部屋でガートルードを非難する場面には、この解釈が生きている。だが、こうしたすべてが、『ハムレット』なのだ。

I

映画は、観客を前にして上映されるのだが、演劇とは異なり、劇場も観客もなしに作られる。役者が演じる瞬間瞬間に、観客と空間を共有するわけではない。演劇の観客は、自由に視線を動かすことができ、舞台上の出来事のどの箇所にも注視できる。しかし、映画のカメラ・アイは、カメラマン、監督によって支配された視線である。映画の視聴者は、この視線を受け容れるしかない。だが、この視線の動きこそが、映像の呼吸と鼓動であり、ひとつの世界観である。戯曲『ハムレット』のうち、何を視界に入れ、何を排除するか？これもまた映画作りの問題である。いくつもの映画化された『ハムレット』があり、それぞれに異なる『ハムレット』を形作っている。

ローレンス・オリビエが監督・主演する映画（1948年英国）では、ノルウ

エー王子フォーティンプラスは登場しない。国家権力が国外の諸権力との関係の中に存在することは、視野に入っていない。この映画では、エルシノアの城の中で世界は完結しており、城の外は空と海という自然があるだけである。映画の冒頭で、第一幕第四場でのハムレットのセリフの声だけが聞こえる。個人のもつたったひとつの欠陥が、その人のあらゆる美点を打ち消してしまう、と語っている。ハムレットの憂鬱という性格が、悲劇を生む。

オフィーリアに「以前は愛していた。」(“I did love you once”) (III. i. 115) と語るさい、ハムレットを演じるオリビエは「今は愛していない」という意志を伝えようとしている。オリビエは、オフィーリアがカーテンを繰り返して見ることから、ポーニアスに盗み聞きされていることをさとる。オフィーリアに対する自然な愛情が、灰色に麻痺しているように見える。オリビエは、外的世界から隔てられ、自分の内部に閉じ込められている。エルシノアの城自体が、彼の内面的世界の隠喩となっている。ハムレットはオフィーリアをいまでも愛しているのだが、オフィーリアをキスはおろか、抱きしめることさえない。女性に対する情熱さえも、彼の憂鬱を通過すると、凍りついて体温を失う。

オフィーリアとの会話の直後、カメラ・アイは城の階段を上り、オリビエは海を見下ろしながら、「生きる、それとも…」(“To be, or not to be, . . .”) (III. i. 56) と独白を始める。カメラ・アイはオリビエの後頭部を映した後で海を見下ろして映す。オリビエの視線であると仮想されている。独白は、オリビエの心の内的言語で始まり、つぎにオリビエは口を動かし始める。視聴者が、オリビエの孤立した内面を体験するように作られている。

ガートルードの部屋でポーニアスを殺した直後、オリビエは狼狽さえしない。死んだポーニアスをネズミくらいにしか感じていない。引き続き、父親の殺害に怒りを表わし、母親を冷徹に非難する。役者たちに親しげに演技について語る箇所も削除されている。オリビエのハムレットは、死の直前にクロードディアス王が座っていた椅子に座る。復讐が成就して一瞬の間だが、正しい王位継承者に権力がもたらされた。オリビエの映画では、ハムレットはなすべき

仕事を、性格上の欠陥である憂鬱のため遅らせたが、最後には成就し同時に破滅した。あるいは、外界から隔てられた内面が外界に晒されるためには、暴力と流血と毒薬と死を必要とした。

それに対して、ケネス・ブラナーの監督・主演する映画（1996年英国）では、ノルウェー軍が攻め寄せてくる可能性が映画の冒頭から言及されている。最後の場面では、ノルウェー軍がエルシノア宮殿に攻め寄せ、王子フォーティンブラスは権力を強奪して新しいデンマーク王となる。ブラナーの映画は、国の内外の王位と領土の奪い合いの歴史がはっきり示される。先王ハムレットはノルウェー王と一騎打ちをして、デンマークの領土を手に入れた。それを、クロード dias がハムレット父子から篡奪した。デンマーク社会の腐敗が嵩じて、ついに殺害の連鎖を生み、デンマーク王家の人々すべてを死滅させる。そして、ノルウェー王子が次の王位篡奪者となる。そのもっとも過酷な犠牲羊はオフィーリアであろう。

ブラナーの映画は、政治劇として作られている。碾き臼のように人々をすりつぶし破滅させていく権力に、ハムレットもまた蹂躪されたのだった。もしも権力の争奪劇によってデンマーク社会がこれほどに腐敗していなかったなら、ハムレットは輝かしい王になったであろう。ブラナーの演じるハムレットは、それほどに才能に恵まれた若者として描かれている。

オフィーリアと話す前に、ポローニウスとクロード dias が隠れている鏡の前に立って、ハムレットが独白をする。ブラナーは、鏡に映った自分自身を見ながら、「生きる、それとも…」と語り始める。しかし、その視線は、結果として、クロード dias に向かっている。ブラナーの独白は、結果としては独り言ではない。この映画では、ブラナーは、自分に向かって語ることが、まさにクロード dias に向かって語ることになっている。視聴者は、ブラナーが鏡の中の自分を見る視線と、クロード dias が見られているように意識している視線とを、錯綜した状態で体験する。オリビエが、まず自分の内面に向いていたのに対して、ブラナーはここでもクロード dias に対峙している。ブラナーのハムレットは孤立した内面に生きているのではなく、権力争いの場にいつも晒

されている。

ブラナーの映画では、オフィーリアとの性愛がはっきり映像化されている。ブラナーがオフィーリアに「以前は愛していた。」と語る時、過去の自分が、あれほどに率直に愛情を表したことを想起し愛惜している。オリビエの場合は、オフィーリアに対して抱いた愛情の一面が、内面という空虚によって麻痺し乾ききって、冷えた石のような憎しみに変形している。ブラナーの場合には、こうした個人的な病、性格的欠陥はない。ブラナーの意識は、デンマーク社会の關係の総体であり、その狂気は社会の狂気である。

ブラナーが、かつての友人ギルデンスターン、ローゼンクランツに会う最初の場面にしろ、役者たちに語りかける場面にしろ、諷刺として若者の生気が発散している。ブラナーは、決して内面的人間ではない。彼が死んだあと、ノルウェー軍が宮殿を制圧したことは、政治劇としてのこの映画の当然の帰結であった。

II

柄谷行人は、近代日本において、文学的内面がどのように形成されたかを説明している。自由民権運動に代表される政治的自由を獲得しようとする民衆運動が挫折し、明治政府が強固な権力を確立したと同時に、それは生まれた。政治権力へ抵抗する主体性であると同時に、明治国家権力を補完するものでもあった⁽³⁾。ハムレットもまた、無限の内面を抱えてしまった人物である。彼は、あまりにも文学的に苦悩している。父のハムレット王が生きているときは、王子にとって王権は親しい存在だった。次に王となって引き継ぐはずであり、なにより、息子ハムレットは父を愛していた。母親に対するオイディプスの愛を抱きつつも、父親を尊敬することで、葛藤は表面化することなく無意識の底へ沈められていたであろう。ハムレットにとって、デンマークの政治権力は、自分の父親そのものと不可分であり、自分の肉の起源、身内の一部であった。胎児にとっての母体のように、第二の身体となって自分を保護してくれ

る、想像上の身体の延長上にあった。

デンマーク王とポロニアスとの関係は、頭と心臓の関係以上であると、クローディアスは、第一幕第二場で語る。このセリフは、国全体と王を、身体とその頭部の比喩で理解する思考図式に言及している。国という身体の中核部分として王を認識する理解の枠組みが、当時は信じられていた。これは王にとっては比喩以上のものだったのだろう。つまり、先王が生きていたときには、王子ハムレットは、デンマークの政治権力を、延長された身体の一部として感受していただろう。ハムレットは、父親を失い、母親も王権も奪われた。自分の身体の一部として、王権力がさまざまな活動をおこなう可能性が、突然消えたとき、ハムレットはその欠如を内面の獲得として補い、自己を防禦した。この内面が、デンマーク社会の全体を反省するだけでなく、人類の生きる価値さえも考察させ、宇宙の沈黙さえも内包することができた。と同時に、こうした広大な思考を内包する無限大の内面が、父親殺しへの復讐へ向う直情的な行為を妨げた。

第一幕第二場で、ガートルードがハムレットに、死んだ先王を悼んで嘆きつづけるのを止めるように言う。さらに、生きているものは死ななければならないのだから、と説得しようとする。ハムレットは、そのとおりです、と答える。さらに、会話は続く。

Queen.

If it be,

Why seems it so particular with thee?

Hamlet. Seems, Madam? Nay, it is. I know not 'seem'. (I. ii. 74-76)

ガートルードは、どうして、おまえにとってだけ、特別なことに見えるのか？と聞きただす。ハムレットは、見えるのではない！黒い上着、ため息、涙、憂い顔、悲しげな表情は、演技にすぎない。自分の内部には、こうした外見以上のものがある、と言って反論する。

ハムレットは、二重性に病んでいるらしい。外見と内的真情が互いに矛盾し

て、二重性を構成する。母親が叔父と結婚したのに、ハムレットはいまだに父親の死を悼んで黒い喪服を着ている。自分の喪服が表現するよりも、もっと深い悲しみが、ハムレットの心にある。その悲しみの真情を、決して喪服といった外見では表現し尽くせないと、ハムレットは感じている。

このハムレットの論法は、ある意味で、キリスト教的である。現実の事実としての姦淫を禁止するのではなく、心で思い描いただけで、罪だと主張するとき、内面の真実を過剰に重視する。さらに、ニーチェの『道徳の系譜』によれば、キリスト教は、怨恨に基づく弱者の道徳であり、権力への意志を屈折した回路をとって実現しようとする。ハムレットは、他の人々と違って内面に真実をもっていると主張している。この真実は、先王の死に対するいかなる哀悼のしぐさをも、見せかけの演技として、きびしく罵倒する。

まず、ハムレット自身の黒い衣服と憂鬱な表情が批判されるべきだと認める。だが、この自己否定は、周りの人々がすでに新しい王とガートルードとの婚姻を祝おうとしていることへの批判のための仕掛けである。そしてなにより、死んだ父親を忘れたかのような母親とクローディアスへの復讐である。どのように哀悼を表現しようとも不十分だと、ハムレットの内的真実は、まるで神のように宣言するのだ。王位を奪われたハムレットは、権力への意志をこうした屈折した形式で表明している。自分自身でもはっきり気づかないままに、ハムレットは、復讐をはじめていた。ハムレットは、平信徒たちを軽蔑のまなざしで見下ろす僧侶に近い。その内面に保持した真実によって、ほかの誰よりも高い位置を占めているかのようなのだ。

大広間に集まった人々は、今は亡き先王の死を嘆く以上に、女王と結婚した新しい王を祝福している。ハムレットだけが、このデンマーク王国の公的状況にも、そして母親の結婚という私的状況にも、同調できないで孤立している。母親は、かつて、同じ肉であった存在として、ハムレットにとって想像上の身体の延長上に接合されていただろう。いまは、切り落された自分の手のように見える。なつかしくも、思うに任せない石のような存在である。ハムレットは、始めて、自分の皮膚の内側だけが、自分の身体になっただけの。これは、

人にとって耐えがたい孤独なのだ。外の世界はすべて、叔父にして母の夫、新しい国王に所有された。いや、ハムレット自身さえ、その新国王に支配される存在なのだ。このようにすべてを失うことが、ハムレットに宇宙を入れるほどの無限の内面を与えた。すべてを失いながら、それを取り返そうとする権力意志が、ハムレットに内面を創造させた。

父王の亡霊の告白によれば、新しい国王クローディアスは、実際には兄を毒殺したのに、その罪を隠している。ハムレットが、「王を演じる役者を歓迎する」(“He that plays the king shall be welcome”) (II. ii. 318) と言ったとき、クローディアスへの皮肉が混ざっている。クローディアスは、邪悪な罪深い人物なのに、国王に相応しい人物を国中の人々に向かって演じている。ハムレットには、そう見えた。ポローニウスは、国王におべっかを使い、娘オフィーリアを利用してハムレットさえも国王への追従の道具にしようとしている。そうした下心を隠して、ハムレットに取入ろうとしている。ハムレットにはそう見えた。外見と内的真情との大きな乖離が、ハムレットには見えた。だが、オフィーリアに対する過度な懐疑と罵倒は、それほどに確かな根拠があったとは思えない。これ自体が、ある意味で、ハムレットの抱えた内面と外面との分裂の投影なのではあるまいか？ホレイショー以外のほとんどすべての人物を、すべてのデンマークの宮廷関係者を、つまり権力の網の目に捕らえられている人々を、ハムレットは疑っている。

ハムレットは、自分と他の人々のありさまを、役者が舞台上で演技している状態と比較して考えている。父王の死を嘆き喪服を着ることを、演技に過ぎないとして蔑んでいる。ハムレットは、自分自身として現実に生きることに、どこか「演じている」ようなうそ臭さを感じているらしい。多分、ハムレットは本当に父王の死を悲しんでいるのだ。それなのに、自分が悲しんでいる姿が、まるで演技のようにうそ臭いのだ。

このとき、ハムレットは、自分自身を外から他人が見る視点を仮想して、そこから自分を見ている。ところが、その視点は架空のものであり、なによりも、この視点は、ハムレットの内的自己が投影されているらしい。他人の視点

のふりをしているが、内的自己が自分を見る視点なのだ。内的自己は、内面に存在する。そのため、真理を占有していると思われる。ちょうど、内的言語が自分の声を自分で聞くという構造をもつために、真実を占有していると思われたように。

外見と内心とが背理する人々と、何者かのふりをして演じる役者とは、似た構造をもっている。だが、宮廷の人々とは異なり、ハムレットは役者たちを好んでいるようだ。役者は、これは自分ではない、これは嘘偽りである、と明言して演技を行う。この点で、宮廷の人々とは異なる。さらに、役者たちは、デンマークの権力構造の周辺に位置して、嘘偽りであるはずの演技を行うことによって、権力の電磁波を攪乱して舞台の上だけではある種の自由を得ている。ハムレットから見れば、役者とは、正直になった宮廷人なのだ。クローディアスは不当に王位を篡奪し、本来は王ではないのに、王を演じているが、自分が偽者だとは認めない。「王を演じる役者」は、クローディアス以上に王らしくふるまったとしても、自分が本物の王でないことを潔く認め、決して誰も騙したりしない。

社会的存在としての人間は、社会関係に支配される程度に応じて、それぞれに社会的マスクを身につけるものだ。王に仕える大臣であれば、王を前にしたとき、ひたむきに王に仕えるものとして振舞うために、ある種のマスクを身につける。彼は、自分の息子に対しては父親というマスクをつけるであろう。自分に仕える者に対しては、主人としてのマスクをつけるだろう。権力の網の目に絡め取られるほどに、統一された人格を保持することはむづかしい。分裂して互いに矛盾した多くの自分を持たざるを得ない。クローディアスは、王という立場上、ほとんど常にマスクを身につけなければならない。自分だけに向き合ったときに、始めて、自分が兄殺しをした犯罪者であることに慄然とする。自分だけに向き合った自分という視点からすれば、王として振舞っているときの自分像は、ある意味で不自由な存在である。

社会的マスクを付けなければならない人々のありさまは、まるで誰かの書いた戯曲に従って、ある登場人物を演じているように思えるかもしれない。つま

り、社会に生きる人々は、社会的規則、慣習に操られて行動する。これは、役者がしゃべるべき言葉を戯曲に規制されて舞台上で行動することに、類比することができる。さらに、いかに社会の頂点を極めた人間も、死ねば土の中で、お互いに似たり寄ったりの骸骨になるだけだ。ちょうど、役者が舞台をおりて登場人物としての演劇と衣装を脱ぎ捨てたとき、普通の人にもどるように。

第二幕第二場では、役者が、イーニアスを演じる。古代のトロイの王が殺され、それを見た妻のヘキュバが嘆くさまを、イーニアスは語る。それを見ていたハムレットの心は、その演技に同調する。おそらく、ガートルードが夫を殺されたときに本来ならそうあるべきだった姿を、嘆くヘキュバの描写に、見て取ったのだろう。このあとすぐに、ハムレットは、役者と自分を比較して自嘲する。役者は、自分が物語っているヘキュバに同調して涙を流し、見ているハムレットの心を動かした。物語は遠い過去のトロイの出来事であり、役者自身と関わりがあるはずがない。ところが、ハムレットは自分の父親が殺され王位を篡奪されたというのに、なにごともしなかったようにじっとしている、そうハムレットは考える。

役者は、ヘキュバの嘆きに共感しつつ語るイーニアスに同調して、イーニアスの感情を生きていた。だから、ハムレットの描写によれば、役者は、顔は青ざめ、目は涙をたたえ、頬はひきつれ、声はかすれていたのだ。たとえ役者個人にとって、ヘキュバやイーニアスがなんの意味もないとしても、役者はそのときイーニアスの思考と感受性と人生を生きていて、イーニアスをとおしてヘキュバの嘆きとそれへの共感を全身に充満させていた。役者個人にとって遠い過去の物語であろうと、その悲痛を感受した。それが全身の表現となって、観客を同調させた。だが、ハムレットは王子として別な生き方を自分に課している。フォーティンプラスがノルウェー軍を率いてポーランドの価値のない領土争いに出かけていくありさまを知って、ハムレットは、名誉のために命を賭けることを賞賛している。ハムレットは、名誉を傷つけられたことへの怒りから、まっすぐに行為へ向かうべきだと考えている。ところが、ハムレットはどのように自分に課した役柄を、自分にとって真実と思える感情で満たすことが

できない。

ポローニアスに、何を読んでいるのか尋ねられたとき、ハムレットは、「言葉、言葉、言葉」と答える。狂気を装うために、ポローニアスと真っ正直な会話を避けるために、こう言うだけではないのかもしれない。言葉が、その表現内容や指示対象物との不可分の関係を失って、それ自体が記号としてハムレットにやってくるのだ。思考が、行動と分裂しているのだから。王位継承者としては、このような内面を抱えることは、社会的不適応者になることにほかならない。

「言葉に動きを、動きに言葉を合わせろ。」(“Suit the action to the word, the word to the action”) (III. ii. 17) このように、ハムレットは役者に向かって演技について注文する。たしかに、舞台の上でセリフと動きを調和させることは、そう容易なことではない。役者の心得とすれば、セリフに適切な身体の動きをつけ、動きの中でそれに相応しい速さと抑揚と声音でセリフを語るべき、と述べているのだろう。だが、ハムレットが陥っている心身の状態から考えると、言葉という意識領域と、動きという身体領域とを、一致させることが困難な事態を暗示しているようにも思える。演技の目的は自然に鏡を向けることだ、役者は人間を模倣する、とハムレットは主張している。善であれ悪であれ、観客は、思いがけず役者の演技に自分たちの姿を見て取るのだ。ヘキュバの嘆きを語る役者の中に、ハムレットは、父親の死を嘆く母親のあるべき姿を見て取った。クローディアスは、王の耳に毒薬を注ぐ役者の中に、自分の姿を見て取るはずだ。

ハムレットが、役者たちに自然主義的演技を求めているのは、興味深い。スタニスラフスキー的写実主義的リアリズムと言ってもいいだろう。人間の普段の何気ない表情の背後に、内的感情と思考を思い描くことが、こうした主張の前提となる。善や悪徳が擬人化されて登場する中世的舞台とは異なるのだ。

III

『ゴドーを待ちながら』(Waiting for Godot)では、ふたりの浮浪者ウラジミールとエストラゴンが、観客を死体、骸骨にみだしている。舞台に立っている役者から見れば、照明のあたっていない観客たちは、暗がりの死体埋葬所の棚に並ぶしゃれこうべのように見える。さらに、ふたりは、他のふたりの登場人物を真似て演じようとする。演劇の土台にある人間の欲求、人の真似をしてそれを眺めることの喜び、が生じる。そのとき、観客席を指差して、「あっちへ行け！はやく！行きたくない？わかるよ」("Off you go. Quick! You won't? Well, I can understand that.")⁽⁴⁾と言う。

たしかに、観客はしばしば劇場のいすに閉じ込められ動くことができない。それに対して、役者は舞台という空白の多い空間の中で、自由自在に動いているように見える。観客は死者のようにじっとしている。観客に許されているのは、ほぼ、見ることと聞くことだけである。役者と役者志望の人々は、観客としての体験に満足できずに、舞台上で演じたいと熱望する。彼らは、舞台の上では、日常の生以上の生を生きることを知っている。

しかし、役者は、観客の存在を誰よりも必要としている。スタニスラフスキーは、演劇のレッスンを受け始めたばかりのころ、観客の前でオセローを演じた人物の思い出を語っている。

まもなく、眼が光に慣れて、暗闇を見通すことができるようになると、観客の恐ろしさと引力とは、かつてなく強くなったように思われた。ほくは、自分を裏返しにして、自分が持ち合わせているものを残らず、彼らに与えるつもりであった。だが、内心では、ほくは、あんなに空虚に感じたことはかつてなかった。…ほくは恐怖に満たされて、顔や手が石に化した。咽喉は、引きつり、音はすべて、甲走るようだった。…失敗だった、と、どうしようもないままに、ほくは突然、怒りに襲われた。しばらくの

間、ほくは、身の回りの、あらゆるものから自由になった。ほくは、あの名高いセリフ、「血だ、イアゴウ、血だ！」を投げつけた。ほくは、この言葉に、信じている男の魂が受けた痛手のすべてを感じたのだ。おまけに、一瞬、観客が固唾を飲んで、その間に、眩きが起こったみたいだった。ほくが、その承認を感じた瞬間、一種のエネルギーが、ほくの内部に湧き起こった。ほくは、ほくがどんな風にしてその場を終わったものか、思い出すことができない、と言うのは、フットライトや、暗黒の洞窟が、ほくの意識から消えて、ほくは、あらゆる恐怖から解放されたからである。⁽⁵⁾

恐怖と空虚を感じたあとで、語り手は、オセローとして嫉妬と怒りを十全に生きはじめる。観客の存在のために、どんなに不安や恐れを感じているとしても、そこから、ある力がもたらされるのを喜びとともに感じ取っている。役者は、見られ聞かれる者として、ある役柄として、行動し発声し表現する。演じなれた役者なら、役柄として喜び・悲しみを十二分に感じながら、役者としては冷静に動く。今この瞬間にライトの中のみ世界はあり、外の闇は世界の果てだ。観客は世界の外からの視線でありながら、芝居を成立させる必要条件でもある。

演技のその都度には、役者は何の成功の保証もなく、観客の視線へ身を投げ出さねばならない。役者は、観客に向かって「それは、わたしを誤解している」と反論できない。観客は「それはどういうつもりですか？」と質問することができない。制限の多いコミュニケーションの形式を強制されているはずなのに、役者は舞台上で大きな自由を体験し、観客もまた感動を心に抱くことができる。

舞台という空間は、外の現実空間と物理的に異なっているはずがない。だが観客にとって、舞台上の役者たちは、現実空間とともに生きる人々と、ある点で異なるらしい。舞台と現実の間には、ある断絶があるように感じられる。たとえ現実にはただ何もない空間であったとしても、役者と観客がそこを舞台と

仮想したとたん、そこは想像上の空間となる。現実の中に生きる限り自分の中に浸透して自分の思考と知覚を支配している諸関係を、舞台上ではカッコに入れることができる。なぜなら、そこは現実ではない、ある意味で嘘の空間だから。現実の中で同じことが起こったとしても、舞台の上の出来事を見るように、それを理解することはできないだろう。それほどに、人々は現実の中では不自由な存在なのだ。

ハムレットは、父親の亡霊から復讐をするように命令される。父親の亡霊は地獄からやってきたこの世ならぬ存在である。フロイトによれば、父親のイメージは、権力、神への信仰、運命へと姿を変えやすいものだが、オイディプス・コンプレックスの対象としての父親は超自我へと変貌する⁽⁶⁾。ハムレットに真実を告げ、なすべき行為を命じる亡霊は、超自我として存在するようになった。ハムレットは、復讐を遅延させていると、自分を責める。独白の中に、亡霊からの非難を自嘲の形で投影している。ハムレットにとって、権力は二重になった。ひとつは、クローディアスが代表する国家権力であり、現にデンマーク社会を支配している。もうひとつは、亡霊であり、ハムレットの超自我である。亡霊は、自分こそは本物の権力だと主張する。ハムレットは、この二重性によって引き裂かれた。ハムレットは、現実世界を、幻影のように疑いながら生きなければならない。そして、真実を保証するのはあの世に属する亡霊であるため、実在しないものへの信義に依拠しなければならない。

一方では、クローディアスが奪った母親と王位を奪い返して、自分の権力意志を満足させたいと考える。これは、ハムレットを主体へと作り変えることになるかもしれない。他方では、超自我としての亡霊に服従しつづけるべきだと思う。これは、ハムレットに主体となることを禁じる。これは、子どもが大人になる前に、父親との葛藤を通過することに似ている。さらにハムレットは、死について学ぶことになる。ポローニアスをクローディアスと間違えて殺し、二人の元学友を英国王に殺させるように偽の手紙を書く。ヨリックの頭蓋骨から、死が人間を変容することを知り、オフィーリアの死によって、愛する女の死を知る。

ハムレットは、最終場面で母親をも失い、レアチーズとクローディアスを殺害した。ハムレットは、父を殺し王位を篡奪した敵に復讐を果たし、いまこの瞬間は、王位はハムレットのもとにある。行動できなくて苦しんでいたのに、ハムレットは行動し殺害し、失ったものを取り戻し、自分の死という根源的な喪失に直面している。

ハムレットが死の直前に周囲の人々に向かって「青ざめて震えているおまえたち、この芝居のセリフのない役者が観客みたいなおまえたち」(“You that look pale and tremble at this chance, / That are but mutes or audience to this act,”) (V. ii. 339-40) と語る。これは、W. B. Yeats から見れば、死という運命を受け容れて、陽気に死のうとしてしていることになる⁽⁷⁾。このセリフは、観客に目の前で上演中の劇の主人公ハムレットを、役者として意識させる。周囲の人々が、役者が観客であるなら、ハムレット自身はまさに演技をしている役者であることになる。ハムレットは死の直前に、自分をひとりの役者として感じているのだろうか？

『お気に召すまま』(As You Like it) の中にも、〈人生＝演劇〉という説を主張する厭世論者ジェイクイズがいる。彼によれば、ひとは生まれて、七つの段階の変化を経て死んでいくが、これは、舞台に現れてついに舞台の外の間に消えていく役者の姿と同じなのだ。人生はきまった筋を繰り返し演じることにすぎない。役者が戯曲に従うしかない不自由な存在であるように、現実の人間もまた、人間としての運命に支配されている。そして、厭世論者に相応しく、ここにはアイロニーの苦い笑いがある。

だが、ハムレットの冗談には、ユーモアと呼ぶべき静かな笑いがある。さらに、毒杯をあおってハムレットに続いて死のうとするホレイショーを押しとどめて、ハムレットは言う。

If thou didst ever hold me in thy heart,
Absent thee from felicity awhile,
And in this harsh world draw thy breath in pain

To tell my story. (V. ii. 351-4)

「少しでもハムレットを思ってくれるなら、しばらく死の至福をあきらめて、つらいこの世でおれの物語を伝えてくれ」とハムレットは言う。死ぬことは「至福」で、生きるべき現実には「つらいこの世」と呼ばれている。これはホレイシヨーに生きることを励ます言葉でもある。

ハムレットのユーモアをどう理解すべきだろうか？フロイトによれば、ユーモアとは感情の消費の節約であり、それによって、ナルチシズムが勝利し、自我の不可侵性が貫徹されるため、魂を昂揚させる⁽⁸⁾。まさに死のうとしているハムレットをじっと見つめて物言わぬ人々は、ハムレットの絶望と苦痛に同調して、自分の中にも絶望の感情を沸き起こそうと身構えている。ところが、ハムレットは、死ぬなんて大したことではないのだという調子で冗談を言う。まるで大人が子どもに対するように、優しい言葉をかけている。周りの人々は、絶望の感情の消費を節約することになる。その代わりに、雲のない高い青空のような感動を受け取る。

ハムレットは、これまで亡霊の形で服従を強いてきた超自我に代わって、みずからを超自我へと変貌させて、自分と周りの人々を慰めようとしているようだ。しかも、フォーティンプラスに権力を譲ることを宣言してすべてを失いながら、死に臨み、ハムレットはユーモアによって精神的健康と全球的な自己の充実を実現している。ハムレットは、絶望と苦痛を十分に感受しながら、そのようにして存在している自分を否定していない。ニーチェが『道徳の系譜』の中で言う強者の道徳、自己肯定的な反キリスト教的態度に、ハムレットは変貌している。

役者はどんなに否定的な人物を演じていても、それを演じることで自体を肯定している。その否定的な人物を根底では否定せずに受け容れている。その人物の思考と感情のすべてを、心身の全体で生きることとおして、現実の人生では味わえないほどに、「生きる」ことを十全に体験する。日常の自分を背後に押しやっけて、別な人物になることは、主体性をすっかり手放しているように見え

るかもしれない。戯曲という掟に、ただ服従しているように見えるかもしれない。ところが、舞台上でその人物になりきることは、役者の想像力と集中力を最大限に発揮する能動的な行為である。役者の演技を受容して同調することで、観客はある真実を掴み取り、逆にその反応によって、役者は深い自己肯定を手に入れる。役者は、観客によって、役者として生きることができる。主体となるのではなく、主体を迂回することで、自己肯定の意志にたどりつく。

先王の亡霊から殺害と王位篡奪の話聞いた後、ハムレットは「世界は関節がはずれた。それを正すために自分が生まれたなんて。」(“The time is out of joint. O cursed spite, /That ever I was born to set it right.” (I. v. 196-79) と考える。ハムレットは、これを運命だと宣言している、まるで役者がうけとる戯曲のように。ハムレットは、役作りがうまくいかない役者のように、この戯曲の主演としてどう演じるべきかわからずに、ためらい続ける。舞台の上で空虚と恐怖で金縛りになった役者のように、ハムレットは、自らの感受性を開くことができなかつた。ハムレットが軽蔑していた権力世界を、流血と暴力が破壊したとき、ハムレット自身が剣先の毒によって罰せられたことが明らかになったとき、ハムレットは自分自身と世界と和解することができた。

まるで役者が観客の視線を受け容れるように、ハムレットは、初めて宮廷の人々の視線を受け容れて、ユーモアを語った。ハムレットは、役者のような自己肯定を、始めて実現した。ハムレットの内面という空虚は、ハムレットと宮廷の人々が共有する空虚、何もない空間に外化された。ハムレットは、ハムレットであることに十全に満たされながら、闇に、世界の果て、永遠の沈黙に直面している。ハムレットを演じている役者にとっても、世界はいまここ、この舞台にしかなく、すぐ目の前、舞台の外には、闇が、世界の果てが、宇宙の永遠の沈黙が広がっている。ハムレットの最後のセリフは、「あとは、沈黙」(“The rest is silence.”) (V. ii. 365) である。権力という名の劇作家の書いた戯曲を、ハムレットは演じた。

注

Hamlet からの引用はすべて、*Hamlet*, ed. Harold Jenkins (London: Methuen, 1981) による。

- (1) A. C. Bradley, *Shakespearean Tragedy* (London: Macmillan, 1929) 108-128
- (2) ジークムント・フロイト「ドストエウスキーと父親殺し」『フロイド選集第七巻』高橋義孝訳（東京：日本教文社、1968）348
- (3) 柄谷行人『日本近代文学の起源』（東京：講談社、1980）
- (4) Samuel Becket, "Waiting for Godot" *The Complete Dramatic Works* (London: Faber and Faber, 1990) 69
- (5) コンスタンチン・セルゲイヴィッチ・スタニスラフスキー『俳優修業 第一部』山田 肇訳（東京：未来社、2003）20-21
- (6) ジークムント・フロイト、上掲書、340-5
- (7) W. B. Yeats, "A General Introduction for My Work", *Essays and Introductions* (London: Macmillan, 1961) 523
- (8) ジークムント・フロイト「フモール」『フロイド選集第七巻』高橋義孝訳（東京：日本教文社、1968）311-21