

廃車のバラ，勝者のチョコレート

—SCOT『トロイアの女』とSPAC『ハムレット』における記憶の詩学と政治学—

本橋 哲也

はじめに

本稿は、二〇一四年八月と一二月にそれぞれ富山県の利賀村と東京の吉祥寺シアターで上演されたエウリピデス原作、鈴木忠志構成・演出のSCOT (Suzuki Company of Toga) による『トロイアの女』と、二〇一五年二月に静岡芸術劇場で上演されたシェイクスピア原作、宮城聡構成・演出のSPAC (Shizuoka Performance Art Center) による『ハムレット』とを、〈演劇による記憶の構築〉という視点から比較考察する試みである。ここでの論者の意図は、一方において、エウリピデスからシェイクスピアを経てベケットへといたる「西洋演劇」の一つの大きな流れを貫く政治と演劇との相関関係を探求すること、また他方において、鈴木忠志と宮城聡という、あらゆる点で（演出手法から作品の読解、劇団経営から社会貢献まで）現在の日本語圏における演劇の頂点を示している二人の演出家の仕事を考える上で、今回の二作が規範的な参照項を与えること、おもにこの二点にある。以下、このことを念頭に置きながら、二つの舞台について論じていきたい。

I. 『トロイアの女』における葬送としての演劇

1. 神々の記憶喪失

『トロイアの女』が、宗教と戦争という主題を扱うもっとも古典的な劇作品の一つであることは明らかであり、鈴木演出もそのことを、神の「不在の實在」という永遠の真理によって示唆する。舞台にまず現れる、菩薩ともキリストとも預言者とも言えそうな「神像」（藤本康宏）は、大地のエネルギーと天空からの光輝とを一身に体現したような存在でありながら、舞台上で殺人や暴行や収奪が横行するあいだじゅう、一言も台詞を発することなく、ほぼ同じ姿勢を保ったまま立ち続けている——まるで証言する能力を拒まれた目撃者のように。それを戦争暴力に対する神々や宗教の無力と形容することはたやすいが、鈴木演出の独創は、舞台奥にもう一人の目撃者として「廃車の男」（加藤雅治）を配したことにある。戦後の荒廃と焼跡の象徴である廃車のなかに座り続けている男は、ときに舞台上で起こる残虐な情景に目を瞠りながら、ひたすら静止しているが、劇の最後近くになって、次のようなサミュエ

ル・ベケットの台詞を語る——

頭の中に見えてくる 平和…

平和が帰って来て…

頭の中に…

もう行かなくても 捜さなくてもいい…

眠ることだ…

もう求めない…

彼を捜すことを…

影の中に 彼を見ることを…

彼のことを言うことを…

今度こそ終えよう…

すでに長い生涯を…

ひとがなんと言おうと…

いくらかの不幸…

それで充分…

百年後か…

永遠にか…

もうわからないが…

歴史にもおさらば…

記憶にもおさらば…

(テキストの引用は上演台本より)

後に言及するが、この台詞に『ゴドーを待ちながら』の反響を聴き取ることは容易であり、また廃墟に佇む男の位置から「平和が帰って来て」という言葉に、敗戦後の述懐を読み込むことも十分に可能だろう。さらに、これらの言葉のなかに劇全体の基調を求めるとすれば、そのメッセージは、一方において、戦争とジェノサイドに満ちた歴史が、これまでもまた今後も永続していこうというものであり、他方で、その歴史の断片を言語化した記憶が、つねにすでに遅延されて私たちの身体に刻まれていくということではないだろうか。この舞台上で突然にもたらされるベケットの台詞は、その世俗的な意味内容を剥奪された詩的で過剰な空虚ゆえに、意味作用を引き起こさない、意味そのものとして、私たちの耳を撃つ——トロイアの落城と日本の敗戦という二つの歴史的事実が会おうこの瞬間に、劇全体を貫く特殊と普遍とを結ぶ記憶が刻印されるのだ。このことを、劇の順序に従いながら検証していこう。

2. 「頼りにならぬ神々」

この作品において、トロイア国家の崩壊という劇的出来事は劇が始まる前にすでに終わっており、劇全編はその出来事を記憶によって構築することから成り立っている。神像と廃車の男という二人の目撃者／証言者の存在の無効性は、すでに出来事が終わっているという事実によっても強調されているのであって、一方の神像が徹底した沈黙によって、他方の男が突然の饒舌によって、どちらも見ることの不可避と、語ることの困難を示唆するのだ。記憶の構築が問題となるのも、まさにこの証言という行為の類いまれな（不）可能性においてである。

このギリシャ悲劇の名作に対して、鈴木演出は、敗戦後の浮浪者を思わせるコロスに、（後述するヘカベによる葬送場面を除いて）叫びや唸りのような言語の断片以外には台詞を語らせず、この劇のアクションをすべてトロイア王家の母ヘカベとその娘カサンドラ（齊藤真紀による二役）と、その息子ヘクトルの妻アンドロマケ（佐藤ジョンソンあき）、そして侵略者・征服者である三人のギリシャ軍兵士（竹森陽一、植田大介、石川治雄）の語りによって表象することだ。それぞれが立場に従って——すべてを喪失しながらもいまだに神々を告発する能力と勇気を持った老婆、夫と息子を失いギリシャ軍の欲望の犠牲となる若き未亡人、征服者として国家と女性の身体とを恣にしながらも奇妙な感覚を併せもつ兵士たち——三者三様の記憶を構築する。かくして、通常のギリシャ悲劇の上演においては、すでに終わった、あるいは今まさに終わろうとしている出来事を主人公や観客と共有するために、それについて語る証言者としてコロスが欠かせないのだが、この上演では彼らが無言の犠牲者である民衆として描くことによって、「語ることのできないコロス」という矛盾した形象に、民族虐殺の極限的な暴力性が孕まれるのだ。さらに、コロスの役割を饒舌なギリシャ兵と無言のトロイア人たちに分割することで、証言と沈黙の意味を際立たせる手法も注目すべきだろう。

舞台は、右後方の廃車のなかに座る男が明りのなかに浮かびあがると、下手から神像が登場して、後方の定位置に自らの身体を据える。次に五人の浮浪者の格好をしたコロス（木山はるか、鬼頭理沙、中村早香、平野雄一郎、竹内大樹）が屈んだままの恰好での素早い摺り足で登場、舞台左手に、これも坐像のように位置を占める。その後、ギリシャ軍兵士たちが剣を振り回し、足を振り上げて儀式的に登場、こちらは舞台右手に座る。彼ら彼女らのこういった運動は、上演の最後でも、ちょうど録画テープをいったん巻き戻してから、もう一度再生するようにして繰り返される。しかし SCOT の舞台が常にそうであるように、ここでも役者の身体的存在の明晰度はアナログ録画機ではなく、限りなく真真正正なデジタル技術のそれだ。彼ら彼女らの存在感は、まるで何度再生・コピーしても劣化しないだけの強さと光沢を保っている。複製がオリジナルと変わらないという、硬質で明澄な舞台空間の質が、歴史の反復と、それに抗う記憶の強度というテーマを、避けがたく私たち観客の感性と知性に浸

廃車のバラ、勝者のチョコレート——SCOT『トロイアの女』とSPAC『ハムレット』における記憶の詩学と政治学——
潤させていくのである。

このように様々な人物の位置取りが完成した後で、いよいよ戦後の焼跡を彷徨う老婆のような格好をしたヘカベが、コロスの前方に登場して、次のように語り始める——「ああ神々も照覧あれ——頼りにならぬ神々とお恨み申してはみるものの、不幸にあえば、やはり神々の名を呼ばずにはおれぬもの」。「照覧あれ」と要請されながら、即座に「頼りにならぬ」と評価されてしまう神々は、ヘカベにとって、目撃はしても何も行動しない、証言者としても失格した存在である。すでに述べたように、エウリピデスの『トロイアの女』において、すでにトロイア戦争という劇的な出来事は完全に終了しており、劇で描かれるのは、その戦後処理、すなわち勝利者であるギリシャ側にとっては、収奪した財産の分配、ことにトロイアの女たちの誰をどの将軍が戦利品としてモノにするのかであり、敗者であるトロイア側にとっては、敗北の惨禍の確認と悲嘆の共有しか残されていない。だが、この劇を傑出したものとしているのは、主人公ヘカベがギリシャ軍兵士、および娘たちとの会話によって、歴史の断片を寄せ集め、記憶の再生に挑むからだ。そのとき彼女にとって、無言の神々は何の役にも立たない。歴史と記憶はすでに神のものではなく、人間が自らの言葉によって構築するほかないからだ。ここにこそ、ヘカベの冷徹な歴史観の理由がある。

3. 「ギリシャへ行こうよ」

記憶の構築というヘカベの営みについて、次の三つの場面に注目したい。まず一つ目は、母親ヘカベの嘆きが、その娘カサンドラとの対話によって相対化される場面。夫と息子を亡くし、今また娘たちがギリシャの将軍たちの戦利品として分配される知らせに直面したヘカベは、その悲しみを表明する言葉を持たなかったのだが、そこに予言能力を持っていた娘のカサンドラが登場して、ヘカベは他者の視点と言葉を借りることで、自らの想いを記憶へと変換させていくことが可能となる。ここでヘカベとカサンドラとを一人二役で演じる齊藤真紀の早変わりの技術と傑出した集中度は、見ていて鳥肌がたつほどに凄まじい。まるで高速で動く機械が静止して見えるように、彼女の身体は膨大な歴史的悲劇をその一身に体現しながら、叫ぶことも拡散することもなく、ただひたすらに内向を極めることで、復讐の刃を蓄えているように見える。彼女がその定位置から座りながらの側転で二回転し、しばらく経ってから、また元の位置に全く同じ速度と動きで戻る、まるでデジタル録画を逆回ししたような場面がある。鍛えられたSCOTの役者の水準からすれば、この程度のことは当たり前動作なのかもしれないが、彼女の身体は寸分たがうことなく、元の位置に戻っている。これは一例に過ぎないが、この舞台はこうした時間の往還が空間の伸縮でもあることを示す瞬間に満ちており、そのことが記憶という過去と現在をまたいで時空間を操作する人間の営みの必然性を、役者たちの身体上で明示するのだ。時間の緩急によって空間を伸縮させるヘカベの身体移動の反復が、私たちの脳裏に、遅延による記憶の再構築というトポスを刻んでいく

のである。

二つ目は、ヘカベと彼女の義理の娘、アンドロマケが対面する場面。アンドロマケは、アキリーズの企みによって殺されたヘクトルの妻として、今やトロイア王家再興の唯一の希望とも言うべき息子アステュアナクスを産み、その唯一の守護者として、赤子を両腕に抱えて登場する（アステュアナクスは白い布製の人形で表象されている）。ヘカベはヘクトルを失って絶望しているアンドロマケに、孫のアステュアナクスを立派に育ててくれれば、トロイア再興の望みもあるだろうと語る。つまり、ヘカベはまだここでは、過去の悲劇に打ちひしがれながらも、未来への希望を捨ててはいない。しかし、ギリシャ兵が女たちのそうした望みを一瞬にして根絶やしにしてしまう。彼らは、アンドロマケを「ギリシャへ行こうよ」という、この壮麗な詩的レトリックが横溢する劇にはまことに不釣り合いな、軽率で残酷な口語的誘いととも、アンドロマケの腕から子供を奪い、そして手慣れた動作で素早く彼女の帯を解いて暴行し、子供を殺害してヘカベの前に落とすのだ。父や夫や息子という後ろ盾を失った女たちにとって、「ギリシャに行」くとは、単なる地理的移動ではない。それは、トロイア王家の人間としての血の絆を絶たれ、一人の孤独な女として異人の情欲の対象となることであり、トロイア国家とそれが支えていたすべての過去との永訣に他ならない。まさに「永遠に…歴史にもおさらば…記憶にもおさらば…」することなのだ。

三つ目は、ヘカベが孫の死体を悼む場面。兵士たちのアンドロマケ暴行が、まるで感情を全く欠いた機械のように正確で、それゆえに残酷さが際立つとすれば、それに続くこの悲惨さの極点を画す場面で、ヘカベは孫の死骸を前にして嘆くどころか、声一つ上げようとはしない。彼女は静かに子供の死体を抱きあげ、その切断された腕を回収する。この舞台でアステュアナクスを表象しているのは、目鼻のない無機質の白い人形、つまり生死を超越した物体であって、ヘカベにとって、この死骸が決定的なのは、彼女にとってそれが記憶の媒体となるからである。そのことを示すように、ここにおいて、ヘカベはついに自分が何を喪失したのか、喪の対象となるべきなのはいったい何なのかを最終的に悟るのだ。父王ハムレットの亡霊、トロイア王家最後の男子の死体——記憶は常に、具体的な媒体の過去から現在への来訪を必要とする。だがここで大事なことは、その来訪が、父王ハムレットの場合のように死の数か月後であろうと、アステュアナクスの場合のように数瞬後であろうと、記憶の構築者にとっては、それが永遠に遅延されたものとして感得されるということだ。そのことを明らかにするために、ヘカベによるトロイア国家葬送の場面を見てみたい。

4. 「後の世の人に」

ヘカベによるアステュアナクス葬送の場面が、彼女の記憶の構築にとって決定的なのは、彼女の「待つ」という姿勢に関わっている。「待つ」ということの人間の身体と精神にとっての意味を考えようとするとき、サミュエル・ベケットの『ゴドーを待ちながら』の考察は

避けられないだろうし、記憶について考えるときの参照項が『ハムレット』であらざるを得ないのと同じ意味で、『ゴドー』は待つことの意味を究極的に確かめる作品である。それだけでなく、この『トロイアの女』はもとより、鈴木忠志の演劇創作の原点のひとつとしてベケットの諸作品があることを考えれば、ここで『ゴドー』を参照することも許されるだろう。ウラジミルとエストラゴンはいったい何を待っているのか？ 実のところ、二人の主人公自身も自分が何を待っているのかわからないのではないだろうか。つまり私たちの考察の主眼を、存在論から認識論へと移行してみれば、ここで大事なのが、彼らが何を待っているか、ではなく、「待つ」という行為そのものの意義にあることが見えてくる。待つ、しかも誰も何もやってこないことを知りながら待ち続ける——これはもしかしたら共同体のなかで生きることを期待されている人間の究極的な、ほとんど不可能な営みではないだろうか。それは絶望とか希望といったことを超えた、安易な概念的仕分けを許さない、身体と精神の剝きの証ではないのか。とすれば、ウラジミルとエストラゴンとが西洋文明の末期的崩壊状況において、ただひたすら何かを待っているという姿勢こそ、宗教や芸術や経済や政治に関わるあらゆる力学の「以降」の思想、すなわち大きな物語が終焉した後の「ポスト」の認識にとって決定的なカギの一つとなる契機があるのだ。

ヘカベと孫の死体との対面の際は、私たち観客に不思議で曖昧な印象を与える。彼女はアンドロマケが暴行され、アステュアナクスが彼を守ろうとするコロスの一人とともに、ギリシャ兵によって惨殺される場面を見ているのかもしれないし、見ていないのかもしれない。ただヘカベは、同じ舞台平面上にあって、この残忍な情景が進行するあいだじゅう、ただじっと沈黙して耐えているだけで、まるで何かをひたすら待っているかのように（このときの齊藤真紀の内向する身体の凝縮度を形容する言葉を、私は持たない）。ヘカベはこうして孫を殺されたことによって、トロイア再興という希望の根を絶たれて絶望に陥った、というのがごく普通の解釈だろう。しかしこの場面におけるヘカベの常軌を逸した沈黙は、そのような解釈を超えて、普遍的な倫理の境域へと私たちを強引に誘い込む——そのときだ、彼女の記憶が、わらべうた「通リゃんせ」の楽曲と、正面を向いた神像のまなざしとともに、私たち観客の想像力に結晶されるのは。ヘカベは、孫の死体が自分の目の前に投げ捨てられるのを待っていたのだ。ベケットを介することで認識することが可能となる「待つ」という身体の構え——それは、永遠かもしれない遅延に耐え続けることに他ならない。アステュアナクスの死によって、トロイア国家再建の道が閉ざされた今、ヘカベにとって、待つべき対象はもはやない。しかしそれでも待ち続けるというのであれば、そこにあるのは他者の存在に対する未来の願望ではなく、過去へと向けた自己の認識に対する絶対の信頼に他なるまい。ヘカベの比類なき身体の強度が表出するのは、永遠に繰り延べされる過去の来訪をただ耐えて待つ、という記憶への信仰なのである。

だがさらにここで重要なことは、この瞬間におそらく演劇にしかできない仕方で、想い出

が主役とコロスを含む観客によって共有されることで、「記憶」となるということだ。トロイア民族の一縷の希望であった孫を葬送する最後の台詞で、ヘカベはトロイア人たちのコロスに次のように言って、自らの私的記憶を、演劇という詩の領域のなかに解き放つ。

しかしまた、神様がこれほどまで根こそぎに、トロイアを亡ぼされることがなかったなら、わたしらは名も知られず、後の世の人に歌いつがれることもなかったであろうし……。

かくしてヘカベの記憶への信仰は、記憶の宗教となる。あらゆる人類の悲劇にとって、神や歌や文学が必要なのだ。ここにたってようやく私たちは、ハムレットとヘカベとが、記憶の演劇化の司祭であったことを悟る。ハムレットは家族に裏切られ、国家に絶望する。ヘカベは家族を殺され、国家を喪失した。その二人が、集団的な喪の儀式を完成するには、家族でも国家でもないような中間の集団、ここで言うところの演劇的な集団が必要とされるのだ。血の絆にも民族の伝統にも頼れない、頼らない者たちが、記憶を自律させるためにこそ、演劇が要請されているのである。

5. 「寄ってかない？ あたしひとりなの」

こうしてついに自らの身体性として記憶を完成させたヘカベは、廃車の男が先に引用したベケットの台詞を語るなかで、これまでただ立ち尽くして何も介入できなかった神像の足元に行き、座る。自らの孫の葬送を経て、滅びた祖国トロイアを葬る台詞を語りながら、風呂敷包みのなかの家財道具を広げていく老婆——すべてを失いながら、それでも戦後を生きていかななくてはならない彼女が、湯呑や鍋や七輪といった日常道具を広げ始めると、アンドロマケが闇市で花を（あるいは自分の体を？）売って生きている一人の若い女となって現れる。老婆のヘカベを見つけて、そこに一瞬、歴史暴力の犠牲者同士の出会いの可能性が芽生えるように見える——「寄ってかない？ あたしひとりなの」。ギリシャ悲劇に似つかわしくない口語の台詞がふたたび介入する瞬間だ。しかし老婆は少女を追い払い、袖にされた女は傍の神像に気づき、手に持ったバラの花束をその心臓に向かって投げつける。突然の衝撃に体勢を崩す神像、横倒しとなるヘカベ、そして流れる欧陽菲菲の「恋の十字路」——“あなたひとりにかけた恋 恋/I want you love me tonight”。神が私たちを愛するなどということは金輪際あり得ない。それを知った私たちは、この台湾出身の女性歌手がやや舌足らずな、甘ったるいアクセントで歌う、戦争と民族虐殺が交錯した東アジアの歴史を証言する英語と日本語の混交した歌謡曲に、歴史の不能と記憶の可能との裂傷を見て、愕然とする。そのとき「弱い私は 待つだけなのね」という橋本淳作詞による、このあまりにも俗で、まるで「男を待つ女」という東洋人女性のステレオタイプを強化するような歌詞が、まったく

違った位相で、すなわち地理も時間もジェンダーも階級も人種も民族も年齢も超えた想像上の位置で、私たちの現存を撃つのだ。結局、私たちは「歴史におさらば」することも、「記憶におさらば」することもできないのではないか——その絶望とも希望とも言い難い感覚が、この歌を全身で引き受ける舞台の形象とともに、比類ないカタルシスとなって私たちに降臨するとき、『トロイアの女』という劇が、エウリピデスとシェイクスピアとベケットとをつなぐ地点で、戦争に明け暮れた二〇世紀の東アジアの、そして普遍的な人類の記憶として、私たちのもとに永久に繰り延べされながら留め置かれるのである。

なにゆえ闇市の少女の言葉が、ヘカベには届かないのか？ その問いを抱く私たちは、犠牲者の同情の未了といったセンチメンタルな情動に浸ってはならない。そのような読み自体が、男性中心の「歴史」「his-story」に安住した怠惰な態度の反映だからだ。鈴木忠志の透徹した歴史解釈は、そのような感傷が全く届かない地点にある。おそらく女と老婆とはいまだに、日本の戦後闇市と、トロイア落城との二つの時空間に引き裂かれている。歴史は通底していない、断裂しているからこそ、ヘカベに代わってバラの花束を神像に投げつける女の諦念と、ヘカベの絶望とが一瞬だけ交差して、「愛の不条理と無情」という主題歌をおびき寄せることができるのだ。ヘカベと、そして無数の子どもたち孫たちを亡くした女たちの慙愧が、歴史を超えて彼女たちの想いを悼むことの不可能を知らしめす。トロイアの最後の生存者として、ヘカベを追悼するものは誰もいない。とすれば、彼女の姉妹である無数の老婆たちを悼むことができるのは、私たち観客しか居ないのではないか？ そのわずかな可能性にこそ、鈴木忠志が『トロイアの女』の女の再演に託した、観客への贈与が際立つのである。

6. 「トロイア最後の音」

トロイア国家の滅亡、そしてアステュアナクスの殺害とともに、すべてを失ったかに思えるヘカベは、たしかに一旦絶望の淵に追い込まれたように見える。だがもしも、ベケットの『ゴドーを待ちながら』が、希望などなくても待ち続けるという精神の剝きの表明であるならば、それと同じ地点にヘカベも立っている。しかし待ち続けることが可能であるためには、たとえ待つ対象も、それへの希望など無くても、待つという姿勢を支えてくれる何らかのしるし、より正確に言えば、共同体の規範や道徳を超えた外部の他者との対話を可能にする社会性が必要であり、その他者に対面することのできる単独性から普遍性へといたる回路が見つからなくてはならないだろう。

『トロイアの女』において、そのような回路を提供するのは二つの契機である。まず、ヘカベと同様にすべてを失ったトロイアの民衆たちというコロスをヘカベが対話相手として発見することが挙げられる。先に引用したように、ヘカベは「神様がこれほどまで根こそぎに、トロイアを亡ぼされることがなかったなら、わたしらは名も知られず、後の世の人に歌いつがれることもなかったであろうし」という、記憶の演劇化をめぐる決定的な科白を、絶対的

他者としてのコロスに向かって語る。このとき重要なのは、コロスがともに不運を分かち合った同じ共同体内の他者というよりも、それぞれが人間として容易に理解することを拒む極限的な出来事を経験したがゆえに、絶対的な単独性を抱えた他者であり、その共通理解不可能性ゆえに、悲劇という普遍性への回路が開かれる、ということだ。だからこそこの科白は、同情や共感を超えた一種の決意表明として、コロスという集団に対する信頼を梃子として、絶対の他者であらざるを得ない観客へと届くのである。

もうひとつの契機は、「廃車の男」の存在と、彼が語るベケットの言葉に他ならない。もし希望とか絶望といったタームで人の生死を語ることが許される状況にいまだにヘカベが置かれていたならば、彼女は神像との何らかの交感のうちに、ある種の普遍性へといたる回路を見出しているも良かったはずであるし、人びとをそれを古来、宗教と呼んできた。だが『トロイアの女』というギリシャ悲劇は、そして鈴木忠志がそこに見出した世界観は徹底して、そのような宗教を否定し、その代わりに演劇による普遍への交通を対峙させる。だからここでの神像は黙した目撃者としての役割さえ果たせないほどに無力であり、花売りの女の力にさえ抗し得ないのだ。そして、まさに神像の果たせない歴史の証言者としての役割を、歴史と記憶の終焉という主題で提示するのが、この廃車の男なのであり、そのベケットの科白こそが、戦争のもたらした廃墟のなかで生き続けなくてはならない老婆ヘカベにたいする生の促しとなるのである。

「歴史にもおさらば…記憶にもおさらば…」——廃車の男が語る、この言葉が絶望の淵に留まって何かを待ち続ける人の姿勢を支える。だからこそ、ベケットのこの科白は、彼女たちの絶望を救う、のではなく、掬うのだ。民族の崩壊や共同体の消滅のような極限的な出来事の後で、詩を書き劇を演じるという営みは、このような掬う行為、手から手へと引き継がれていく行いに似ている。人の手で掬うのであるから、全てを拾い上げ渡すことはできないだろう。しかしそれでも底には何らかの痕跡が残り、底に野蛮と崇高の二項対立を超える交通路も開かれる。そしてそのことを、私たちは演劇と呼んできたのではないだろうか。

風呂敷包みのなかから自分の家財道具を取り出したヘカベは、その中から空き缶を一つ見つけて、後ろに放り投げる。死者を悼む葬礼の甲鐘のごとく響き渡る缶のうつろな音——「トロイアの最後の音」とヘカベが呼ぶ、その音響こそは、敗者の記憶によって勝者の歴史を書き換えることに成功した者だけに許された、勇気ある宣言でもあったろう。しかしそのような記憶の刻印にもかかわらず、歴史は繰り返す——舞台は、いったん退場したコロスと兵士たち、そして若い女が以前とまったく同じ動きで登場し、神像が老婆に差しのべた手は届かず、崩れ倒れそうになる身体をかろうじて支え、高く錫杖を掲げて直立した神像に、上方から眩い閃光があたって、幕を閉じる。いつになれば、私たちは歴史の呪縛から解放されて、自らの死の尊厳を他者と共有できるのか？ むろん、この問いに神々が応えることはけっしてない。

II. 『ハムレット』と記憶の戦争

1. 記憶の反共同体

父親の亡霊に出会ったハムレットが、至上命令として自らの身体に刻むのは、「私を覚えておけ“Remember me”」という亡霊の言葉のみであり、宮城聡がその『ハムレット』の台本を作るときに底本とした小田島雄志の翻訳では、「この身を忘れるな」ということになる。シェイクスピアの原作によれば、ハムレットは劇の最初から、亡くなったばかりの父親の記憶に憑かれているのだが、それを「見せかけ“seems”」にすぎないという母親の言葉に反発して、「見せかけ」どころか、服装でも言葉でも振る舞いでも感情でも表せないような「内面の何か“that within”」が、自分にはあるのだと主張する。しかしそれを具体的に表象できないハムレットにとって、「リメンバー・ミー」という亡霊の命令が、記憶の闘争における他者——私的な記憶を公的な記憶として篡奪する政治家クロードィアス、性的クーデターによって公的記憶と私的記憶の統合体制である家父長制度を脅かすガートルード、私的な記憶に埋没して狂気に陥るオフィーリア——に対する抵抗の武器を提供するのだ。さらにここでは、亡霊の言葉を公的表象として実現する演劇というメディアの発見が決定的となる。ハムレットの「あとは沈黙“The rest is silence”」という最後の発言が観客の心に刻みつけるのは、いわば記憶のカタルシスである。なぜなら、ハムレットにとって、自らの私的な記憶を担保しているのは、劇冒頭での父王ハムレットの亡霊の「覚えておけ」という命令だけでなく、終末近くの墓掘りの場面で、王の道化ヨリックの髑髏を発見して、幼少時に父親代わりだった彼を思い出すことにある。二人の亡き「父」との出会いが、二つの過去の出現をハムレットの死という現在において演劇化し、主人公と観客とが記憶を共有するのである。よって『ハムレット』は、主人公の死と共同体の再興によってもたらされる悲劇のカタルシスではなく、演劇だけが可能とする記憶の共同体の創造、より正確に言えば、共同体の規範道徳や歴史の外部に他者によって創造される演劇的反共同体の可能性を示唆して終わりを告げる特異な悲劇なのである。

このような『ハムレット』における記憶の構築をめぐる力学を、宮城はその舞台においてどのように明らかにしたのか？ そのことを、以下、シェイクスピアの原作との違いに注目しながら論じていこう。

2. 「この身を忘れるな」

宮城版『ハムレット』において、亡霊の存在は舞台上に映し出される巨大な影のみであり、その科白はハムレット（武石守正）自身によって語られる。しかしこの演出を、ハムレットの心理的錯乱や抑圧の結果であると解釈するような精神分析的解釈は的がはずれている。な

せならハムレットが「この身を忘れるな」と言うとき、その言葉は絶対的な他者である亡霊の科白であると同時に、ハムレット自身の宣言でもあるという二重性をはらむからだ。なにより、この科白を語るときの武石ハムレットの圧倒的な身体的強度が、そのような精神的錯乱を受けつけない。このハムレットは「祥狂」という一見理解しやすい態度ではない、むしろ正気と狂気との境を無効にしてしまうような身体である。境界を侵犯する強い身体が、正気と狂気の境だけでなく、生と死、人間と亡霊との境を超越することによって、「この身を忘れるな」という他者の命令が、自己の身体に刻み込まれる生産的な記憶となるのだ。

この身を忘れるなよと (Remember thee) ?

ああ、あわれな。忘れるものか、

この混乱した頭に記憶 (memory) が残っているかぎりは。

この身を忘れるなよと ?

よし、おれの記憶の手帳からつまらぬ記録 (records) は

きれいさっぱり、すべて抹殺するぞ。

子供のころからそこに書きとどめた 金言名句、ものの形、心の印象、すべてだ。

そういうくだらない書きこみをぬぐいされば、

この胸の手帳にはいまの命令のみ 色濃く刻まれよう。

必ずそうするぞ。おれの守りことばは、「では行くぞ、この身を忘れるなよ」

さあ、堅く誓ったぞ。

(テキストの引用は上演台本より)

SPAC の上演でのこの場面では、亡霊の大きな影が舞台を覆うと、まるで絶対的な他者であるその影のほうに真正な自己でもあるかのように、ハムレットの腹の底から響くような声が聞こえてくる。それはハムレットの声であってまた他者の声であるかのように、意味よりも音声を優先した発話である。それは音としては明瞭でありながら、ほとんど吃音のように澁んでいる。吃音者がどもってしまうのは、ある特定の音に過剰に敏感だからであり、ハムレットもそのように話すのだ。すなわちそれは、ハムレットの使う言葉の喚起するイメージが意味共同体の納得する像を結ばず、まるで自国語のなかに外国語を発見したかのように、ただ言語の形式的な差異だけが感知される居心地の悪さを聞く者に与える。「この身を忘れるな」という表明の境界侵犯的な二重性は、まさにこのような自国語を吃るかのごとき、他者性に起因しているのである。

亡霊のような絶対的な他者を介した単独的な記憶だけが、エルシノアのような国家共同体が公認する恣意的でオフィシャルな記録に抗する力を持つ。それはまるで、「私を忘れるな」という亡霊の命令が、観客の目前でハムレット自身の独白によって再現されることで、「あなたを忘れない」という他者との約束となるかのようなのだ。父と子の境界を越える、このよう

な記憶は、ハムレットのような極度に強い身体によって表象されることで分有可能な記憶となるのだが、それは同じ歴史や伝統を共有しているという共同幻想にもとづく共同体の記憶ではなく、共同体の外部に存在する他者によって自己の中にもたらされる記憶となる。さらにそれが彼の「書く」という身体的書記行為によって、過去の「つまらぬ記録」が「この身を忘れるな」という一点に変換され収束する。ここで注意すべきことは、ハムレットによる自己と他者への約束が記憶であって、復讐ではないということだ。ここにおいて『ハムレット』は、復讐悲劇とは遠く離れた、記憶の境界侵襲性と分有可能性を問う劇となるのである。

シェイクスピアの原作で、ハムレットは亡霊との出会いの後に、その言葉の真偽に確信を持ってないまま、この出来事を隠すために「狂気を装う」ということになっている。結果として、彼の亡霊との遭遇を事実として知っているホレーシオやマルセラスとは共通の秘密を抱く友人としての関係を築き、それ以外の宮廷の間人たちがクロードディアスの命でハムレットの真意を探るためにエルシノアを訪れたローゼンクランツやギルデンスターンには、「奇矯な行い」によって自らの意向を隠そうとする。だが宮城版では、このような「狂気」の理由付けはいっさい必要とされない。なにより武石ハムレットの身体的強度が、デンマークの宮廷で正気であり続けるためには狂気であらざるを得ないことを納得させるからだ。

かくしてこの舞台では、ハムレットの独白でもあり、亡霊の告白でもある「この身を忘れるな」という表明が、二つの位相をもって現れてくることになる。まずそれは、私的な記憶と公的な記憶との抗争という場を設定する。すなわちハムレットは、亡くなった父親という息子にとってもっとも近しく親しい存在を、家族という血縁的共同体の外部に出現した「亡霊」という絶対的他者として形象しなおすことで、プライベートな思い出を観客と分有するパブリックな場に引き出し、クロードディアスの支配するオフィシャルな記憶の政治学に抵抗しようとするのだ。そのとき「この身」という「私」はかけがえのない固有名を持ったハムレットの単独性のしるしであると同時に、その固有名をもたらしした父親の亡霊という普遍性のあかしともなる。であるからこそ、この舞台での唐突なハムレット＝亡霊の独白は、ハムレットの身体に刻みこまれた記憶の提言命令となるのである。すでに触れたように、ハムレットの身体が置かれた場所は、「見かけ“seems”」と「内心の何か“that within”」とのあいだにあり、この劇はその隙間をどのように埋めるかという彼の単独な身体的苦闘の記録に他ならない。亡霊という表象は、ハムレットという一人の息子の記憶と、現在の表象権力の中心であるデンマーク王クロードディアスが掌握する国家の記憶とのあいだに裂け目を入れる。後者を体現するクロードディアス（貴島豪）は正確にも、自らの権力体制の源泉を記憶へ支配として位置づける。

わが兄の崩御はいまだ

記憶も鮮やかであり、当然のことながら

われらは悲しみに心をゆだね、国をあげて
 一つの嘆きに面を伏せるがふさわしかろう。
 だがわしは分別をもって自然の情と戦い、
 賢明なる悲しみをもって兄をしのぶとともに、
 おのれの本分を忘れまい (remembrance) と努めてきた。

この有能な王としても愛される家父長としても過不足ない見事な演説のなかで、クローディアスは記憶が言葉によって再現され、他者に容認されることで共同体の記憶となるということを確認している。ここで最後に言われる「我ら自身」とは、王の自称としての「王自身の身体=王国の集合的身体」を指すだけでなく、この場に居る家族のようなデンマーク宮廷の構成員、そしてこのあとすぐに言及される自分と自分の新しい妻ガートルード(たきいみき)のことをも直接に指す。それらすべてが先王のシェイクスピアを悲しみ、しかしそれゆえに王国の将来のために自分とガートルードの結婚を祝しているというわけだ。先王ハムレットに代わる新たな父の誕生には、このような記憶の領有と篡奪が必要なのである。

もうひとつの位相は、ジェンダーと階級のそれだ。ハムレットの孤立した身体が、同じように単独で周縁的な身体として位置づけられた女性や階級的他者と共振することで、彼の私的な記憶が固有性という力を獲得していく。私的な記憶と公的な記憶の境界をたくみに曖昧にした記憶の篡奪者である叔父クローディアスの登場に際して、いまだに父と母への私的な記憶だけに頼って生きていたハムレットは対抗する言葉と表象を持たない。「ことばでは表現できない何か」—そこにしか自分のアイデンティティがないと思いつめたとき、ハムレットにはそれを「内面」という他者との共通理解に至らない「それ」で表現するほかすべがないのだ。クローディアスのような権力者の語りとは対極にあるつぶやきや独白のような、プライベートでありながらパブリックになりうる表現という、まさに演劇的な語りへの端緒。かくして『ハムレット』という劇が、主人公の独白がそのまま観客である私たちと思考の過程を共有し、その思念そのものがドラマとなるという、空前絶後の演劇となる可能性がここに孕まれる。この独白という真の対話の意味を開示するのに、一語一語の意味というよりも音節そのものの物質性を暴き出そうとするかのような武石の発声がきわめて有効なもの、このような自己の単独性のゆえに他者へと無限に開かれた可能性のゆえである。

ハムレットの身体は、このような認識の単独性において、さけがたく周縁性を帯びる。いわばハムレットは、「この身を忘れるな」という提言命令のなかの「身」が置かれた曖昧な状況から脱しようとして、「身」を持たない存在、すなわち「身寄りのない」「寄る辺無き存在」として、共同体の中のジェンダー的他者であるオフィーリアや、階級的な周縁存在である旅役者や海賊、そして道化ヨリックとの出会いを果たしていくのである。宮城版ハムレットにおける、この「身寄りのなさ」という身体的位相を開示するさいに決定的なのは、布施

安寿香が演じたオフィーリアの希薄きわまりない「不在の存在」なのだが、それについては後の第4節で詳しく論じよう。

3. 「ことば、ことば、ことば」

すでに示唆したように『ハムレット』における記憶の共有の鍵を握る営みは演劇なのだが、演劇は「嘘」でありながら隠された真実を表象することができるという両義性を孕んでいる。そのようなパラドックスをもたらすのは、人が用いる言語の性質、あるいはそれによる言語コミュニケーションだが、ここではそのことを、ハムレットとポローニウスとの会話、およびハムレットと旅役者たちの出会い、という二つの場面から検討してみよう。

宮城版『ハムレット』における大きな特徴の一つとして、言語による対話への疑いがあげられる。ハムレットは神のような超越者の言葉がすでに有効性を失った近代の人間であるという点で、たとえばクロディアスのように神との対話を信奉している人間と異なる。そのようなハムレットの近代性を支えながらかつ裏切るのが、人間が言語的存在であるほかないという認識であり、そこに言語コミュニケーションの可能性に対する彼の深い絶望も存する。武石守正のハムレットは、あらゆる言葉の意味を明瞭に伝えようとするよりは、むしろそれを記号として分節化されたモノとして扱うかのように発話する。それはまるで、人と語れば語るほど彼にとってはあらゆる対話がモノログでしかないという孤立性を高めるかのようだ。ポローニウス（牧山祐大）が、ハムレットのオフィーリアに対する真意を確かめようとして、本を読んでいるらしいハムレットに話しかける場面が、このような対話の不能を明らかにする。「何をお読みで？」と聞くポローニウスに、ハムレットはことさらに分節化を強調しながら、「ことば、ことば、ことば」と応答する——一度目はとてもゆっくりと、そのあと間を置いて今度はすばやく、三度目は一音ずつ区切りながら。ここにあるのは言わば、シニフィアンとシニフィエとを断絶させてしまう姿勢であり、記号の意味ではなく物質性を先立たせることで、記号と意味との一対一対応を疑おうともしないポローニアスの信条を脱臼させてしまう戦略だろう。さらに自分の問いをこの奇矯なプリンスに明確に理解させようとして、ポローニウスは自分が聞きたいのは本の「中身」についてなのだと言うのだが、それに対してもハムレットは「悪口」とずらしてしまう。すなわちここには、ポローニウスが当然のことと受け止めている、言葉の記号性と意味作用との一致に対するハムレットのパロディ的な挑発があり、彼は言葉をその表層でしか捉えないことによって、かえってそれが持つ不気味な物質性を明らかにしてしまうのである。「この身を忘れるな」とは比喩ではなく、言明であるがゆえに、他者の物質性を伝える。ハムレットは共同体内の規範を示す形容詞や比喩とは無縁の存在である。形容詞はある共有されたイメージを表現するがゆえに、その意味を承認することが共同体への所属を保証する。しかしハムレットは最初から最後まで、この共同体から疎外された単独の存在であるがゆえに、その言葉は形容詞を拒絶する。後にハ

ムレットはオフィーリアと対面したときに、「元気だ。元気だ。元気だ。」とここでも三回、それぞれ言い回しを異にして繰り返すが、それは彼の状態を形容する言葉ではありえず、音として形式的差異を表明しているだけである。記号と意味との一対一対応はある特殊な共同体内の恣意的な約束事に過ぎない。しかし、そこにこそ真実があると信じているポローニウスには想像もつかないだろうが、ちょうど雲の形が見方によってイタチにもクジラにも見えるように、言葉による認識でしか証明できないような正気と狂気との区別などありはしないのである。

ポローニウスに向かって、雲がラクダやクジラやイタチに見えるると次々に記号を繰り返すハムレットは、いわば雲の視点から考えているのだ。つまり、人が勝手に判断して、そのように見える (seem) というのではなく、雲には自分で形を変える自由な性質がある。雲が何らかの形に見えるというのは、ある共同体内の慣習にすぎないが、その形は共同体の外部では当然違った記号で呼ばれることだろう。それは突き詰めれば、共同体のあいだにある社会交通空間における自由にこそ、言葉の意味作用という専制的な体制における所有概念を超える使用実践の鍵があるということではないだろうか。

このような言葉の不能性の言葉による証明が、よりポジティブな形で示されるのが、ハムレットと旅役者たちの出会いの場面だ。この上演においてギルデンスターンとローゼンクランツは登場しないので、ハムレットに旅役者たちの来訪を告げるのは、ポローニウスである。ここでもポローニウスは、旅役者たちが得意とするレパトリーを、それぞれの単語の意味を自分の身体動作によって表現することで説明しようとする。だから彼は、悲劇ならば殺人を、喜劇ならば結婚を、歴史劇ならば権力者を、パストラルならば田舎を表すかのごとき動作を次々と行い、パストラル的喜劇的歴史劇を説明するときにはその三つの動作を繋げて動くのだ。もちろんそれは我々から見ると滑稽なのだが、ポローニウスが哀れなのは、彼がそのような意味の病に囚われながら、それが病であることに気がついておらず、それこそがハムレットの「狂気」に対する「正気」の証明だと考えていることである。

さてこのように紹介された旅役者たちが実際に登場すると、ハムレットが早速、芝居の一場面、トロイア落城時のヘキュバの嘆きを演じて見せるようにと要求する。かくしてこの有名な嘆き節が語られるのだが、そのときの旅役者の科白を聞いているハムレットの緊張が尋常ではない。それはまるで役者の言葉一つ一つを、自分自身の言葉として身体に刻み込もうとするかのようだ。この瞬間に、ハムレットは演劇の科白が持っている、ある反言語性、言語共同体の規範や意味の外部にある他者性におそらく初めて気がつくのである。演劇とは絶対に他者のものであるほかない言語や状況や感情を、自己の肉声と肉体によって表明する危険で無謀な試みだ。そのような「虚偽」だからこそ、「真実」を明らかにできるのではないか、とこのとき気がついたハムレットは、それを役者と観客からなる集団の営みとして位置づけることによって、共同体の意味の病から脱する道を見いだす。役者たちの演技を見た

ハムレットは、演劇という手段による私的記憶と公的記憶との連結の可能性に目覚める。こうしてこれまで二項対立として認識されていた「内部の何か」と「演技」とかが融和可能なものして実現されていくのだ。

あの役者たちには、

叔父の前で、父上の殺害に似た話を演じ（play something like）させよう……。

そのときのやつの顔つきをじっと見るのだ。

もしそれがやつの急所を突き、少しでもびくっとしたら、

それで決まりだ（The play's the thing）。

“play”と“thing”とがここではイコールで結ばれている。ハムレットが求める「もっと信用できる証拠」とは、「レラティブ（相対的）」という語が示すように他者との関係性において意味が変容するということだ。演劇においては、自らの言葉や身体が何か別のことを意味することで初めて演劇となる——かくしてハムレットは亡霊という他者の言語を、共同体の間にある、すなわち旅をする演劇集団だけが可能とする関係によって、新たな意味へと創出させる営みに賭けるのだ。このように言語が発話主体を裏切って、別のことを意味してしまうという、まさに演劇的な事態を、ハムレットの他者との出会いという契機において、最も如実に示すのが、彼とオフィーリアとの対面、いわゆる「尼寺の場」である。

4. 「尼寺へ行くがいい」

この上演において、オフィーリアとハムレットの尼寺の場における対面が、ハムレットによる演劇的記憶の構築にとって決定的に重要なのは、この二人があらゆる共同体の約束事やジェンダーや階級の差異、恋愛感情や欲望さえも超越した、まったく他者同士として出会うからだ。この場面の直前に、ハムレットは「このままでいいのか、いけないのか、それが問題だ」という独白を語るのだが、彼はそれを観客席の後方から舞台へと階段を下りながら、まるで亡霊の声を再現するかのように語る。独白が、もう一人の自分という得体の知れない他者とのダイアログであるという、ハムレットの発話の性質が明らかになるのだが、ここでも武石の野太い声と、客席から舞台へと歩み寄っていくそのゆっくりとした足取りとの分裂が効果的だ。役者がしゃべっている言葉がはらむ意味と、その身体動作が喚起するイメージとを切り離すように訓練することが、鈴木忠志や宮城聰が長年実践してきたことだとすれば、その成果が最も如実に現れた場面と言ってもいいだろう。この極限的な二項対立の問いから始まる独白は、聞く者が十全に納得できる意味に定置せず、言葉同士の形式的な差異はあっても安定したイメージを結ばない点において、まさに「夢」のなかの発話のようだ。そして武石の肉体が確かであればあるほど、その存在は夢のなかのそののように、寄る辺無く、

取り留めのないものとなっていく。そうした寄る辺無さこそが、もうひとりの周縁者であるオフィーリアとの対面を演劇的に準備するのである。

この宮城版における最も独創的な人物描写はどれかと問われれば、私は躊躇無く、布施安寿香によるオフィーリアの造型をあげる。これまで私自身が数多く見てきた『ハムレット』の上演のなかで、私はこのオフィーリアほど納得できる造型をほぼ見たことがない。一言で言えば、かつてこれほど「重味」というものを持たないオフィーリアはなかったのではなからうか。しかしそれは「軽い」とか「弱い」ということではない。希薄であって周縁的であるけれども、それは自律していないということではなく、単独で固有である者だけが持つ強さを持っているということだ。たしかにオフィーリアは、父親の命令に従っているように見えるけれども、それは目上の者の言葉が彼女には意味として了解不能だからである。よって布施のオフィーリアのまわりにはいつも距離が、空洞がある、彼女しか使用できない空間があるのだ。これは他の登場人物が必死に主張しようとする所有概念とは根本的に異なる。彼女はただそこに居ることにおいて、空間を占有しながら、しかし所有することがない。その意味でこのオフィーリアは、すべてを借りて使用しているに過ぎず、その肉体も感情も、いわゆる「狂気」さえも所有することがないのである。

「尼寺の場」における、ハムレットとオフィーリアとの空間的配置が、このオフィーリアの単独性を明らかにする。この場面では一貫して、動のハムレットと静のオフィーリアとの対照が目立つ。ハムレットは舞台の中心に居るオフィーリアの周りをあちこちと動き回りながら、ついに彼女をつかまえるどころか、触れることさえない——まるで彼女がさわれば消えてしまう夢のなかの蜃気楼のような存在であるかのように、ハムレットが彼女の存在を信じれば信じるほど、オフィーリアの他者性が目立つ、それはやはり記憶のありように関係がある。「尼寺の場」におけるハムレットのオフィーリアとの会合は、ふたりのもっとも私的な思い出 (remembrances) をめぐってなされている。オフィーリアはハムレットがかつて送ってくれた「贈り物」を返そうとするのだが、彼女にとってそれは絶交の挨拶というより、記憶の共犯者としての認知を求める行為だ。しかしこの場面を陰に隠れて監視している者がいることをハムレットが知ってしまうことで、その記憶は否応もなく汚されてしまう。もっとも私的な記憶さえ踏みこみじって恥じない者がいるとすれば、この記憶の戦いにおいてはあらゆる記憶を公共の場に引きずり出すこと、すなわち演劇を武器とした表象の戦いこそが必要とされる、これがハムレットの方針となる。

このようなオフィーリアの特別なあり方を考えるときに参考となる装置として、演出の宮城が登場人物に付随して使った金属の筒がある。この筒はちょうど人物と同じくらいの高さで、金属板を巻いて作られているが、完全に閉じられた円筒ではなく、半円錐形で一方は開いている。少し段差があって高くなった舞台中央の長方形の演技スペースの周りに、この塔がいくつか配置されて、人物たちは演技スペースから登退場するときに、この金属塔の後

ろから出入りするように見える。よってこれは、人びとを生み出す胎内の比喩なのかもしれない。例外はハムレットとオフィーリアで、この二人だけはこの筒の世話になることなく、出入りすることができる。この塔のような筒が大きな役割を果たすのは、後で詳述する最後の場面においてで、ここでは死んでしまった人物たち（クローディアス、レアティーズ）の傍にまで、ハムレットがこの筒を運んで来て、その死体の傍に一つずつ倒すのだが、演技スペースの外で死んでいるガートルードには、そのような儀式は行われない。また、これまでこの筒と縁の無かったように見えるハムレットも自分自身の死に際して、その筒を倒しながら自らも倒れこんでいく。ということは、この筒は死体を収める棺の象徴と言えないこともない（しかし実際は閉じられていないので、棺桶の役割を完全に果たすことはできない。）

しかしオフィーリアだけは、この金属の円筒とは一貫して無縁である。これはどのようなことを示唆しているのか？ おそらくこの円筒は、共同体で通用している言説やイデオロギーや歴史によって構築される主体を生み出す装置なのではなからうか。オフィーリア以外の人物が、この円筒によって生み出され、その死体の傍らに円筒が倒されるのは、そのような主体の運命を語るものだろう。ハムレットは亡霊という自身のなかの他者の声を聞いてしまったがゆえに、この円筒に抵抗し、それと距離を取ることができていたのだが、宮廷人たちの死に際して、彼らを円筒とともに葬るとともに、やはり政治力学においては、宮廷人という共同体の中心に居る人間としての運命を自ら引き受けて、彼も自ら円筒を倒しながら死んでいく。この金属筒は、その取り止めの無さ、像の不確かさ、存在の不気味さゆえに、言説によってしか確定されない主体の象徴なのである。

しかしオフィーリアだけは生きている間も、死んでしまっても、この円筒とはまったく無縁だ。それは彼女が近代的な主体化の装置の支配に属さないということであろうし、またそれゆえにデンマーク宮廷の政治学のなかでは、非力ではなくとも無力であって、自死という悲劇を免れ得ないことに繋がる。しかし彼女は、たとえ自らの人生のコースを自分では選べなくても、ハムレットという他者の人生の意味を変換することはできたのである。尼寺の場面において、ハムレットがもっとも苛立つのは、オフィーリアが自分の言葉の意味を共有してくれないからだ。たとえば彼女には「尼寺の場」でハムレットの言う「以前はおれもおまえを愛していた」という言葉の意味は理解不能である。そもそも王子が廷臣の娘を愛することは許されないし、あり得ない。オフィーリアにとって、ハムレットの存在が意味を持つとすれば、それは彼に愛されていたからではなく、彼だけがこの理不尽で暴力的な世界の中で、周縁者であり、孤独に耐えることを知っており、特殊であろうとせず固有であり続けようとしていたからだ。オフィーリアがハムレットに求めたのは、男としての欲望などではなく、そのような所有概念から免れた他者同士の社会的な関係である。だからこの上演で、布施のオフィーリアは「尼寺へ行くがいい」と武石のハムレットが深い悲しみをこめて伝える勧めを、反発するどころか心から受け入れるように見える。なぜならこのハムレットは、「俺だ

って実はこんな宮廷にいるよりは大学か、それこそ修道院に行きたい、しかしそれができないから、代わりにあなたが尼寺に行ってほしい」とでも言いたいかのようだからだ。この二人にとって理想となる関係は、アベラールとエロイーズのように、互いが修道院から手紙を交換しあうことだったのではないだろうか。

このように共同体においては存在が限りなく希薄なオフィーリアが、その重みのない輪郭の確かさ、まるで言葉が意味やイメージを獲得する前の原記号の露呈された到さを如実に発揮するのが、彼女が入水して自死してしまう直前の、いわゆる「狂気」の場面である。この場面はおそらくオフィーリアを演じるあらゆる俳優にとって、困難きわまりない、ほぼ表現不可能な情景だろう。ここでほとんどの女優が、花言葉や抑圧された性欲や私的記憶の混乱といった言語の深層に潜む意識を表明し、それを「狂気」として観客に納得させようとして、力んでしまう。しかし、もしかしたら「狂気」というものは「正気」の反対物ではなく、「狂」と「正」との境界が共同体道徳による恣意的な規定にすぎないことをあきらかにしてしまう革命的な状態のことなのではないだろうか？ この場面で布施のオフィーリアは閉じられた一冊の本を木琴用のスティックで叩きながら登場し、その木魚のようなリズムに合わせながら台詞をまるで読経のように唱えていく。その言葉は静謐だが、ある近寄りがたい威厳を含んでおり、周りの人々を寄せ付けない。これこそ、自分をこれまで徹底的に周縁化し、寄る辺なき存在としてきた者たちに対する彼女なりの復讐なのだ。

イングランドに向かう途中で海賊の捕虜となりながら、彼らの厚誼を得てデンマークに帰ってきたハムレットは、そこでオフィーリアの死骸に遭遇する。宮城の演出による、この一連の情景は切なくも美しい。ハムレットが舞台の演技スペースの周囲を車輪のついた大型のスケートボードの上に腹這いになりながら、海の上を泳ぐようにしてやってくる。そこで死せるオフィーリアを発見した彼は、彼女を布の上に乗せて舞台右手まで運んでくる。そしてハムレットは文字通り、すなわち言葉ではなく、音で号泣するのだ、何度も。つまりこの演出では、宮廷人たちが埋葬の儀式に参列してオフィーリアを悼む言葉が次々と発せられるシェイクスピアの原作とは大きく異なっており、ハムレットのこのイメージ無き声、まさに露呈された表層記号としての音声以外に、何もオフィーリアを葬送するものがない。それゆえに、この比類ない他者性を帯びていた一人の固有な単独者の悲劇が舞台に刻まれるのである。

5. 「あとは沈黙」

ハムレットは王殺しの場面を再現した演劇という手段によって王の「記憶と本心」(conscience) 白日の下にさらけ出すことに成功する。しかし『ハムレット』は復讐劇であるというよりも、記憶の構築を問う劇だから、そこからすぐに主人公が復讐に及ぶことにはならない。むしろその遅延の過程で行われていく、ハムレットによる他者の発見こそがこの演劇自体をテーマとする演劇には重要なのである。そのことを私たちに示すために、シェイ

クスピアはわざわざ二幕二場で演劇という手段でクローディアスの本心を暴く決心を表明する前に、旅役者の真似をしたハムレットが復讐劇を演じてみせた自分をさげすむ場面を用意し、さらに三幕四場の母親ガートルードとの寝室の場面では、父の亡霊を再度登場させて、ハムレットだけと会話させている。今回の宮城版では、後者の場面で次のような独白、すなわちハムレット自身の自らの中の他者との対話が行われる。

怠けものの息子を叱りにおいでか？

いまだお言いつけをはたさ（acting）ないでいるふがない息子よ？

ここでもひとことも「復讐」などということが言及されていない。ハムレットが行っていないのは演じる（act）という行為であり、亡霊の「命令」もいまだに「忘れるな」ということにつきるのである。記憶を演じるとはどういうことか？——単なる復讐よりも遥かに困難な所業がハムレットには課されているのであり、だからそれはクローディアスに復讐することとは別の次元で演劇的に果たされなくてはならない。つまりハムレットの遅延とは復讐行為の遅延であるよりは、復讐劇の体裁を借りた演劇の完成に至るまでの過程の別名なのである。

ハムレットにとって、この演劇自体を主題とした演劇が完成されるためには、父親の命令を果たすために、逆説的にその記憶から逃れる作業が必要になる。そのために彼は、これまで亡霊の声という形でしか自らのうちに見いだし得なかった他者を、自らの外部に、すなわちオフィーリアのなかに探してきた。シェイクスピアの原作では、この外部の他者としてもう一人、オフィーリアの埋葬場面の直前にハムレットが発見する、自らの幼少時代の宮廷道化、彼にとってもう一人の父親とも言うべきヨリックの記憶が重要なのだが、この宮城版では墓堀の場面がなく、代わりにヨリックの髑髏を「狂気」に陥ったオフィーリアが携えている。ここでは、亡霊によって開示されたハムレット自身の私的な記憶を観客へと媒介する他者は、あくまでオフィーリアと、それから旅役者たちなのである。

『ハムレット』において、父親の殺害に対する復讐は、ドラマを進展させる主要な動機でもアクションでもなく、劇の真髄はハムレットが独白を通して観客と共有する彼の思考過程のうちにこそある。その意味でこの劇は動きの極端に少ない静的な演劇とも言えるのだが、そのなかでやや特異で、それゆえ劇の重要な転機をなすと思われるのが、未遂に終わるハムレットのイギリス行きである。このもととはクローディアスによるハムレット除去の計画から生じた主人公の移動が、これまでデンマーク宮廷に閉じ込められていた劇の空間を外部へと開く。そしてハムレットが不在となったデンマークで起きる最も重要な出来事が、オフィーリアとガートルードという女性たちの自己周縁化である。どちらの女性もハムレットの対峙の結果、自らの隠されていた内部に直面し、狂気と孤独に追い込まれていくのだ。

6. 「だんまり役者」

再三述べてきたように、『ハムレット』は真正の復讐劇ではないのだから、ハムレットのクローディアスに対する復讐も偶然の産物に過ぎない。むしろ最終場の劇の焦点は、ハムレットによる観客の発見（および私たち自身の観客としての自己認知）を通じた演劇の完成と、ホレーシオとフォーティンプラスの記憶行為によるその事実の確認である。

レアティーズの毒を塗った剣に切られて死を目前にしたハムレットは、自分を取り囲む廷臣たちと、さらに私たち観客自身に向けて次のような注目すべき言葉を放つ。

みんな顔蒼ざめてふるえているな、この芝居の
だんまり役者か見物人に (mutes or audience to this act) なるうというのか。

クローディアス、ガートルード、レアティーズ、そして自分自身の死という「偶然」の事態が、彼自身の観客意識によって「演劇」となる瞬間。こうして父の亡霊の出現から始まった個人的記憶の物語が、演劇というメディアによって集団的記憶に変容するのだ。記憶から演劇へ。よってハムレットの「内なる何か」は演じるという行為によって反復可能な共同体の物語となるのだ。それは観客の代表であるホレーシオが、ハムレットから託されて語る「物語」にほかなるまい。

少しでもその胸にハムレットを思う心があるなら、
しばらくは安らかな眠りにつくしあわせをはなれ、
つらいこの世にあっておれの物語 (story) を伝えてくれ。

しかし宮城版『ハムレット』が、記憶の政治学を前景化するために、驚くべき独創性を発揮するのは、ここからだ。シェイクスピアの原作では、演技者としての死を全うしたハムレットから語り部であるホレーシオへと託されたこの「話」の最初の観客であり聞き手は、ポーランドの征服戦争から帰還したフォーティンプラスと、ローゼンクランツとギルデンスターンの死を告げに来たイギリスからの使者である。彼らはともにこの情景を指して「場景 (sight)」という語を使い、それに応えてホレーシオもハムレットたちの遺骸を「よく見えるように舞台 (stage) の上にかかげてほしい」と要請する。そしてホレーシオが語ろうとする出来事 (acts) にフォーティンプラスも「観客 (audience) には最高の人々を招こう」と応じる。ところがこのSPAC版では、ハムレットが「あとは沈黙」と言って亡くなった後、ホレーシオが毒杯を仰ぐとすると、次のような英語のナレーションが流れ、同時に上から大量のハーシーのチョコレートが降ってくるのである。

ナレーション（英語） This quarry cries on havoc.

For me, with sorrow I embrace my fortune:

I have some rights of memory in this kingdom,

Which now to claim my vantage doth invite me.

（字幕＝ これほどに目を驚かす悲惨な光景は見たことがない。

私としては悲しみに沈みながらも幸運を抱きしめねばならぬ、

この国には忘れることのできぬ若干の権利がある、

この機会に要求しておきたいのだ。）

ハムレットの遺言を引き継ごうとしたホレーシオの記憶が、アメリカ製チョコレートの圧倒的な物量によって圧殺される。わざとらしいまでに強いアメリカ合州国風のアクセントで語られるこの言明に、日本敗戦後の占領軍最高司令官ダグラス・マッカーサーの影を聴き取ることは容易だが、ここでの観客の印象は、太平洋戦争の終結という厳正な歴史の顕現というよりは、ほとんど歴史のパロディとも言うべき記憶の横領のそれではなかろうか。この声は明らかに「偽物」だ。その安っぽさ、日本人的アメリカ英語のメッキのベニヤ板的薄さこそが、日米合作の戦後史の本質だ。そしてその安っぽさを隠蔽するためにも、ダンボール箱で投下されるハーシーの物量が必要とされ、ホレーシオが全身全霊を賭けて引き継ごうとしたハムレットの「沈黙」が、ハーシー爆弾によって破碎される。観客の代表者である記憶の証人ホレーシオは、戦争という出来事の記憶の篡奪に対抗する術を持たないのだ。かくして記憶の忘却が完成する。

^{アムネシア}忘却とは忘れていることを忘れている状態である。その意味で日本の戦後とは、終わりのなきアムネシアに他ならない。天皇の戦争責任を、アジアへの暴虐を、植民地支配を忘却して築きあげられてきた「戦後の日本」。宮城版『ハムレット』が最後に仕掛けたチョコレートの爆弾は、ヒロシマとナガサキへの原子爆弾投下を記憶しながらアジアへの侵略を忘れ、さらには「原子力の平和利用」という名のもとに、日米合作で原子力産業の振興に邁進してきた戦後日本の虚妄を暴くのだ。出来事をなかったことにはできないが、その記憶を篡奪し、歪曲することはできる。勝者アメリカのチョコレートは、正確に、日本とアメリカとが協働して作り上げた戦後の記憶の書き換えの隠喩なのである。

しかし宮城はさらに小さなエピローグを追加する——軍隊と資本と国家によって支えられた軍産官メディア複合体の一方的勝利によって終わるかに見えた舞台の最後で、後方から旅役者たちが静かに客席に向かってにじり寄ってくる。たしかにホレーシオは記憶を引き継がないかもしれない。しかしこの永遠に周縁性を刻印された旅役者たちが、沈黙劇を演じ続けることはできるのではないか。それは希望と言うにはあまりに微かな痕跡に過ぎないかもしれない。がしかし、『ハムレット』という演劇についての演劇の掛け金が、そのような「だ

んまり役者」たちの記憶する身体の営みにほかならないこともまた確かなのである。

おわりに——喪としての演劇

「記憶する」という行いは、「思い出す」というノスタルジア（時間的に遊離した対象への憧憬）に満ちた行為を、メランコリー（時間的に近接した対象への想いでありながらも、具体的にその対象が何であるかが把握できない状態）という情動の回路をいったん通すことによって、モーニング（個人としても共同体としても、亡くしたものを認知して喪に服することが可能となる情況）へと変換する営みである。かくして記憶は、目に見えないもの、言語化を拒むもの、実際には体験していないことをも可視化するという観照（テオリア、すなわち演劇（テアトル）の原義）を可能とする。そもそも国家の喪失や民族虐殺、家族の離散や心中といった極限的な出来事を、当事者（＝死者）の視点から語ることはできない。だからこそ私たちは、生き残った者として、証言者を招請し、ともに喪に服する可能性を模索する。フロイト心理学によれば、記憶とは、何を喪失したのかがわからない状態であるメランコリーが、喪の対象を発見して悼む能力を回復した人にもたらされる恩恵だ。この意味で、『トロイアの女』と『ハムレット』は、プライベートな記憶とパブリックな記憶の闘争が、沈黙という永遠に繰り延べされた言葉による集団的な追悼によって昇華される道程を描いているのである。

鈴木忠志と宮城聰の舞台はつねに空間の造形を重視する。それを可能としているのが、スズキ・メソッドという肉体訓練法によって鍛えられたSCOTとSPACの役者たちの強靱な身体と、精巧な照明技術であることは言うまでもないが、それらを活かす彼らの演出において、言語は二次的な役割しか果たさない。言語は、物語の手段でもなく、ましてや感傷への誘惑でもなく、演劇の空間を阻害したり、それに介入したりするものとして捉えられている。その言語と空間との交渉から現れ／洗われてくるものを、「劇的身体」と呼んでもいいが、ここでの言語は、書記作用や意味作用の記号としてあるというよりは、そうした力学に抵抗する言葉の軋みに近い。ヴァルター・ベンヤミンであれば、それを翻訳という営みの狭間に出現する「純粹言語」と呼ぶだろうが、そのようなまだ歴史や記録として整序される前の（あるいは永遠に整序を拒む）言語の断片ないしは兆候こそが、SCOTやSPACの卓越した役者たちによって解き放たれる言葉の潜勢力なのだ。二次的な言語が一次的な空間に介入しようとするときに（あるいは介入を阻まれるときに）、生まれてくる身体のきしみ、振動のようなものが、劇的契機を創り続けていく。しかし、鈴木や宮城の舞台ではそれが意味作用とは隔絶した〈言葉＝身体〉によって断ち切られる瞬間が必ず訪れる。『トロイアの女』における加藤雅治のどこからともなく流れだしてくるベケットの語りがその一つであるし、『ハムレット』におけるマッカーサーの演説もそうだ。これらの「邪魔」は、まさに邪魔

の瞬間の訪れとして、物語と意味を断ち切り、劇を壊すと同時に創るのだ。

このような彼らの舞台哲学と実践は、「自然に鏡を掲げる」という（リアリズムとは対極にある、意味への挑戦としての）ハムレットの演劇観に隣接すると思われるが、『ハムレット』における狂気と演劇と沈黙の意義が問われるべきなのは、ここにおいてだ。父親の亡霊に出会ったハムレットは、過剰な記憶の重荷を背負うために狂気を装い、私的な記憶の公的な証しを求めて演劇という手段に頼る。それによって観客は、舞台上でも舞台の外でも証言者として、かけがえのない記憶の分有に預かることができる。「後は沈黙」というハムレットの言葉は、「民族」とか「万歳」とか「情念」とか「物語」といった歴史が捏造する意味とは無縁の、演劇的誘いなのである。

SCOTの『トロイアの女』とSPACの『ハムレット』が、歴史というあくまで残酷な出来事の記録の政治性を、役者の身体に充溢する記憶に耐える詩の力によって相対化できているのは、まさにそれが、亡霊たちによる「私を忘れないで」という願いに応答しているからではないだろうか。哲学者テオドル・アドルノによる、「アウシュヴィッツの後に詩を書くことは野蛮だ」という言明は、詩や芸術の政治学の考究として、ひとつの極北を示すものだろう。戦争や虐殺、破壊と搾取、暴力と剝奪——二一世紀に継続する悲惨な出来事に応答する手段として、詩はあまりに無力なだけでなく、被害者や当事者の営みとかけ離れている。それでも、無数のホロコーストやジェノサイドの後にも、野蛮であることを免れない詩は書かれてきたし、今後も書かれていくことだろう。それが詩の政治学における希望であり、政治の詩学における倫理であるほかない。そして、演劇が、ことに鈴木忠志と宮城聰のそののように、時代の個別な出来事と向き合い、そこに物語を超えた空間を創造することを目指してきた演劇が、そのような野蛮さと向き合うとき、そこに一瞬ではあれ、単独性に耐えた者たちだけに可能な普遍が見通される——廃車の男の見開かれたまなざしのように、舞台奥からにじり寄る旅役者たちの歩みのように。