

「ただへかべのため」

—SPAC『ハムレット』と西洋的近代の再審—

本橋哲也

はじめに——『ハムレット』と西洋的近代

シェイクスピアが一六世紀初頭に書いたとされる『ハムレット』。このおそらく世界の演劇史上、もっとも有名で難解な作品のひとつは、私たちが西洋的近代とは何かを考えるとき何度でも立ち戻るべきテキストである。このテキストの中には、人間が近代的共同体の中で生きる個人として自己を認知し、他者と交渉しようとしたときに遭遇する、ほぼすべてのテーマやモチーフが対照的かつ相互依存的に内包されている——生と死、愛と無関心、天と地、哲学と無知、恥と恐怖、祈りと許し、親と子、女と男、記憶と歴史、性欲と依存、国家と家庭、正義と悪、友情と裏切り、結婚と姦通、文化と自然、倫理と道徳、正気と狂気、和解と復讐、言葉と身体、音と声、内面と外見、演技と真実、亡霊と現存、陰謀と信頼、リスクと安全、許しと贖罪、自己と他者、倫理と道徳、権力と民衆、響きと怒り、恥と反省、王と道化、監視と擬態、海と大陸、兵士と文人、中心と周縁、想像と妄念、騒音と沈黙、墓と宮廷、移動と定着、貧困と豊穡、宗教とイデオロギー、暴力と鎮魂、革命と体制、技術と伝統、知識と忘却、絶滅と生存、物語と記録……。このような多様性ゆえに『ハムレット』はその難解な台詞にもかかわらず、初演以来、劇団、役者、演出家、観客、そして社会全般各々に向けて、問いを提示しながら刷新され続け、またその結果として、どんな時代にも同時代の作品としての魅力を放ってきたのである。その意味で、「あとは沈黙 (The rest is silence)」という主人公の最後の言葉こそは、死に逝く者の諦念というよりは、「あと」に残された者たちが主人公だけでなく劇全体から託された課題を引き受けていく決意への誘いとして聞かれてきたし、いまだに聞かれているのではないだろうか。

しかしながら、それにもかかわらず、というかそれゆえに、つまり各々の時代が各々の『ハムレット』を演じることで、あるいはハムレット自身が言うように「自然に掲げた鏡」となろうとしてきたがゆえに、この劇はすべからく上演される時代の文化的力学を映し出してしまふ。そのことが翻って、『ハムレット』というテキストを西洋的近代の政治的経済的社会的文脈を探求するのに格好の題材としているのであって、そのような西洋的近代がさまざまな側面で限界を露わにしつつある現代においては、『ハムレット』を解釈するドラマト

「ただヘカベのため」

ウルギーこそが、「西洋」という必ずしも地理的に限定されないイデオロギー的機構体制を相対化する契機を提供しているのである。

『ハムレット』が西洋的近代の幕開けを象徴するテキストであるとすれば、そこでの文化的力学として、主に次の三本の柱が見出されるだろう。第一は、人種主義・民族主義・軍事主義に基づく植民地帝国主義的拡張という国家戦争の論理。ここには明白な国家の意志として、他国民の殺害を自国の利益とし、自国民を兵士として動員する体制の構築がある¹⁾。第二に、男女の社会的に構築された性差をジェンダーによる差別の力学として利用した異性愛主義と、それに基づく家父長制度の覇権がある。これによって男子、とくに長男が不合理に多大な経済的社会的利益を独占し、次男以下と女子が不利益を蒙り、それが『ハムレット』という劇を駆動する長男殺害と王妃との結婚による政権奪取クーデターに端を発する構造的暴力を招来する。第三に、中世から引き継がれた神と人との対話的關係を軸としたキリスト教信仰が、近代において個のアイデンティティを中核とする個人主義の枠内で刷新されたことによって、個人が出来事や歴史の単位となったこと。これによって、近代以降の歴史は特定の名前や出自を持った偉人や有名人の所業として記憶され表象されていくことになる。

このような力学に彩られた西洋的近代の幕開けを告げる、というか、その端境期にある『ハムレット』という劇を、現代において、すなわちグローバリゼーションの進行、自然破壊や気候変動、食糧危機の深刻化、感染症の定期的流行といった地球環境そのものの生存の危機に直面して、西洋的近代の機構と機能と思想が末期症状を呈している今、上演する意味は奈辺にあるのだろうか？ この問いに対するひとつの明確な答えが、二〇二一年一月から二月にかけて静岡県内で上演された宮城聰演出のSPAC（静岡舞台芸術センター）による『ハムレット』であり、本稿はこの舞台の分析を通して、『ハムレット』という劇が西洋的近代を特徴づける劇であると同時に、それを根底から批判する契機をも孕んでいることを考察する試みである。後に触れるように、今回の上演はダブルキャストで行われたが、それらは各々独自の力学を持った舞台であり、そのことがまた『ハムレット』の重層性を際立たせることともなった。その重層性とは、端的に言えば、宮城による『ハムレット』の解釈の方法こそが、西洋的近代、より限定すれば西洋的歴史学に対して、自覚的に向かい合う契機を提供する、ということだ。言い換えれば、これまで支配的だった西洋的歴史学が個人や出来事を中心とした歴史であったとすれば、宮城聰とSPACが開示した『ハムレット』の舞台がそれを〈関係性の歴史〉へと、さらに言えば〈倫理的な歴史〉へと転換したということである。

歴史と演劇

人はどのようにして、過去の出来事を「客観的な事実」として受け取り、それ以外の事象

を「主観的な妄想」として排除し、前者を「歴史」として後者を「創作」と判別してきたのか？ 演劇のような芸術的創作は、そのような力学の中で、どのような位置を占めているのか？ この節では、この問題を追求するために、歴史と演劇との関係を考察したい。

この問題を考えるとき導きの糸となるのは、保莉実によって提唱された「“cross-culturalising history”=文化的差異を消去するのではなく、横断する歴史」の実践である。保莉はオーストラリア先住民のグリーンジ・コミュニティの中で暮らし、彼らの歴史が専門的歴史研究者による歴史とは位相が異なるけれども、それは事実かそうでないかという判別、すなわち「真実 truth」によって価値を決められるべきではなく、歴史に対する「真摯さ truthfulness」によって尊重されるべきであると論じた。そこで彼は先住民の歴史実践を「倫理的」と呼んで、次のように言明する。

ドリーミングは倫理的な歴史である。世界が生命を維持し続ける限り、倫理的な歴史もそこで生じ続ける。大地は歴史である。人々も歴史である。人は、身体化された記憶を場所の記憶と接続することで、歴史を見ることができし、歴史を聴くことができし、歴史を感じる事ができる。歴史は、人々とモノと場所が倫理的に出会う場では、どこでも生じうるのである²⁾。

この文章における「歴史」をそのまま「演劇」に言い換えれば、まさにこの小稿で論じたい宮城版『ハムレット』における倫理や記憶、「人々とモノと場所」の関係のありようを示唆する文言となる。さらに、ここで言われている「歴史」が、「歴史的な過去」、すなわち歴史学の探求対象とされて書物に残されるような歴史と、「実用的な過去」、すなわち普通の市民が日常生活の中で活用している歴史に対する関心や知識との相補的な関係によって成り立っているとすれば³⁾、そのような歴史に対する反省的態度、より具体的には、植民地主義、資本主義、差別思想のような西洋的近代の負の遺産を批判的に超克する実践は、いったい何によって担保されるのだろうか？ このような歴史実践が演劇という営みと近いとすれば、それはどのような意味合いにおいてだろうか？

演劇は観客という共感／共苦／共鳴の共同体を踏まえて初めて成立する。国家と個人のあいだの小さな時空としての劇場において、ある作品（文書テキスト）と演出家・俳優（伝承者）と観客（研究者）の出会いの場が出現する。ここで肝要なのは、演劇作品の解釈の正否よりも、俳優たちの言葉と身体のパフォーマンスに触発されて、劇場という開かれた場所において、上記の三つの主体が遭遇し、一つの小さな共同体ができ、そのことに人びとが動かされるという可能性である。ここにこそ、歴史的過去が現在形で蘇る演劇としての歴史実践が生まれる動的な契機（モーメント／瞬間）がある。

ここでの思考の補助線となるのが、現在の歴史学において記憶や「実用的な過去」との関

「ただヘカベのため」

係においてますます重要性を増しているオーラル・ヒストリーと、俳優の身体性を基盤とする演劇において必ず問われる口承 (orality) と聴覚 (aurality) の繋がりとの関係である。オーラル・ヒストリーは、聞き手と語り手との関係を階層秩序ではなく協働的な創造行為によって実現しようとする。つまり、口承に焦点化されたオーラル・ヒストリーでは、発話された言葉の意味が優先されてしまうので、口という身近な身体器官のその場での力関係や状況に左右された存在や物理が忘れ去られがちなのに対して、聴くことに重点を置くアウラル・ヒストリーの場合は、口と耳との空間的・時間的距離により注意深くなるので、言語の意味に隠された前言語的領域としての身体器官の働きにより敏感になりうる。

このことを演劇という文脈に置き換えれば、それは即座に、宮城聰が長年追求してきた言語と身体との距離に注目するドラマトゥルギーへの考察を導くだろう。たとえばそれは、宮城版『ハムレット』に即して後に検討するように、ハムレットと亡霊、ハムレットとポローニウスやクロディアスとの「男性中心的な」関係が「復讐」という意味に支配されてしまうのに対して、ハムレットとオフィーリアとガートルードをめぐる「女性循環的な」関係は、「演技」という形態をとった前言語的領域に接続しているのではないかと考えることで誘引される思考である。あとで論じるハムレットによる無言のオフィーリア追悼の雄弁さも、生者による死者への慟哭という絶対の時空的距離への反抗の身振りによって、類まれな演劇性を獲得するからである。

換言すれば、演劇と歴史をつなぐのは、どちらも「歴史的な事象」と見なされる〈出来事としての事実〉と〈創作としての物語〉との狭間に生起する距離と記憶の問題である。演劇というつねにすでに現在形の営みは、おしなべて過去の死者との対話であると言える。ちょうど能が彼岸と此岸との境界である橋掛かりを渡って亡霊が仏僧に出会う演劇形式であるように、歴史を再現する舞台は鎮魂の一形式として当事者（個人）と記憶（共同体）の会う場所にほかならない。当事者の苦しみの体験が、他者である仏僧の聴く行為を通して、生と死を境界づける絶対的な距離によって隔てられた時空を越えて観客へと受け渡され、現実においては不可能な当事者性が発生するのである。

さて次節からは、このような演劇と歴史とのつながりを踏まえて、宮城版『ハムレット』における歴史のありようへと論を進めていこう。

個人から関係へ——SPAC『ハムレット』における歴史の再審

すでに述べたように今回の上演は二〇〇八年に初演された舞台を基にしてはいるが、宮城の「再演」が常にそうであるように、所々に新たな工夫が凝らされ改変されている。また「ダブルキャスト」とは言っても、一般観客を相手とした公演が、初演時と同様、武石守正をハムレット役として四回（静岡芸術劇場で三回、下田市民文化会館大ホールで一回）行わ

れ、一方で大道無門優也がハムレット役に、そして他のすべての役にも「アンダースタディ」が待機する体制が作られていた。(SPACでは前者のキャストがチームT、後者のキャストがチームDと呼ばれていた。)⁴⁾ その一方で、静岡県内の中高生を対象とした鑑賞事業が静岡県各地で合計一三回上演され、チームTによる上演が七回、チームDによる上演が六回行われた⁵⁾。

二つの異なるチームによる上演は、SPACに限らず珍しいことであろうし、それは現今の感染症がもたらした一つの結果ではあるが、県立劇団ならではの「贅沢」で実りある出来事であったとも言える。「アンダースタディ」とは言いながらどちらのチームも遜色がない俳優陣をそろえ、基本的な舞台演出は同じではあっても、それぞれ特色のある舞台に仕上がっていた。とくに、Tチームの衣装や時代設定が「東洋的」でルネサンス時代に近いものであるのに対して、Dチームのそれは「西洋的」で現代を明示していること、どちらも感染症を意識して全ての俳優たちがマスクを着用しているが、前者が「仮面劇」を連想させるのに対して、後者は(ギャングかマフィアのような)閉鎖的な利益追求集団を思わせること、あるいはTチームの人間関係が様式を重んじる冷たい距離感を際立たせるものであるのに対して、Dチームの人間関係はよりリアルで感情の共振や共感の熱が伝わるものであるといった対照を挙げることができる。しかしこの小稿の目的は、二つのチームの舞台を比較検討することにはなく、二〇〇八年の初演と二〇一五年の再演を経て、宮城版『ハムレット』がいかに西洋的近代への問いかけをより鮮明に表明しているのかを考察することにあるので、以下でも二つの舞台の相違点を主眼とはせず、むしろそのような相違を超えて、というか、そうした相違ゆえに、さらに鮮明となる宮城版『ハムレット』の特質に注目したい。今回の舞台がこれまでの宮城演出と異なる点に留意しながら、いくつかの具体的場面に即して分析していこう。

この論考の冒頭で、宮城演出による『ハムレット』の画期的な意義が、個人の出来事から関係性の展開へと焦点を移していることにあると示唆した。それはより具体的に言えば、今回の宮城版『ハムレット』が、『ハムレット』という劇の四〇〇年以上にわたる上演史および批評史のなかで、主人公ハムレットの行動と心理に圧倒的に重点が置かれて解釈され受容されてきたという事実に対抗する試みであった、ということである。そのことを以下、六つの場面——ハムレットが「父の亡霊」と出会う場面、ハムレットが旅役者たちを迎える「劇中劇」の場面、ハムレットとオフィーリアとの「尼寺」の場面、ハムレットとガートルードが対面する「寝室」の場面、ハムレットがオフィーリアの死を「慟哭」する場面、そして主人公たちが死を迎える「終戦」の場面——を検討することで考証していこう。

「ただヘカベのため」

1. 「この身を忘れるな」——ハムレットの聴き語り

宮城版『ハムレット』の特徴の一つである身体と言語の距離への意識、それゆえの人間関係の変容、それは必然的に自己と他者の存在の様態への省察を含むのだが、それを典型的に示すのが、この舞台における亡父ハムレットの「亡霊」の出現の仕方だ。つまり亡霊は、ハムレットが自らの言葉を疑う契機となるアイコンであると同時に、その出現はハムレットと他の人物との関係を根本的に変えてしまう出来事となるのである。

ハムレットが父の死と母の叔父との再婚を嘆く第一独白のあとでホレーシオの訪問を受け、彼らが前王ハムレットの「りっぱ」さを偲んでいると、突然舞台上に影が現れ、ハムレットに近づいていく⁶⁾。二つの影が重なり、ハムレットが父の亡霊の言葉と、それに対する応答を自身の口で交互に述べていく。亡霊を舞台上に登場させずに、ハムレットに亡霊の言葉を語らせる演出はそれほど珍しい趣向ではないが、宮城演出の特徴は、舞台を覆う影の巨大さが亡霊とハムレットの対話の孤絶を際立たせることだ。その影の外にいるホレーシオの存在は無きにひとしく、ここでもまた他の場面でも彼とハムレットとの友情の深さは強調されず、またハムレットとの親しさが示唆される他の兵士も登場しない。それは、ハムレットを囲むホモソーシャル・ボンド男性同士の絆がほぼ不在であるだけでなく、あとで論じるように、彼の女性へのフエミニニテイ親近感をも示唆するものだろう。そのことはまた、宮廷の権力機構内部でのハムレットの孤独だけでなく、ホレーシオの意図の不明さや、その存在の不可思議さにも考えを及ぼせることともなるのだが、それについてはまた最終場面で触れよう。

亡霊の言葉を代弁するハムレットのこの独白において注目すべき点の一つは、ハムレットの身体が聴くこと（聴覚）と語ること（口述）との相互依存的回路を体現していることだ。ふつう私たちはこの二つの営みを別個のものと考え、そこに自己と他者の関係を想定する。それが言語動物としての人間の宿命であり、それが宮城のドラマトゥルギーの一つの核心をなす認識でもある。たとえば宮城はこの舞台の「演出ノート」で次のように述べている。

……人間は、成長の途中に「ことば」を獲得した時点で、動物と枝分かれして地上でいちばん孤独な生きものになってしまうのです。すぐとなりにいる親や仲間が、ほんとうは何を考えているのかがわからない、なんて生きものは人間だけだし、これほど孤独な存在はありません⁷⁾。

このような認識から、宮城とその俳優たちによる長年の演劇実践を特徴づける「二人一役」、「言動分離」、「弱い演劇」、「詩の復権」といった独特の手法が編み出されてきた⁸⁾。『ハムレット』はいわゆる「言動一致」による上演ではあるが、その根底にはこのような言語への疑

念があり、それが主人公たちの言語によるコミュニケーションに甚だしい阻害／疎外を生じさせ、彼ら彼女らの孤独を際立たせているのである。「言動分離」の手法による舞台の場合、観客は登場人物のことばと行いととのあいだの距離に、より意識的となり、かたや「言動一致」の場合には、宮城版『ハムレット』がすぐれた例証となるように、登場人物のことばと行いとが一致しているかに見えて、実はそこに埋められない距離があることに気がつく。亡霊の声とハムレットの声が重なり、対話とも独白とも判別できない発話が行われ、同時に舞台上にはハムレットの身体だけが浮かび上がっている——こうした場面こそは、宮城の言う「ことば」を獲得したがゆえに「孤独」になってしまった人間の宿命を如実に表しているのだ。

亡霊とハムレットが、一つの存在の中で分裂しながら融合した言葉と身体との相互性において、「この身を忘れるな」と聴き／語る時、命令と受諾、宣言と行為、主体と客体とはかぎりなく近接する。人が孤独を意識するためには、人は他者を求めていなくてはならない。しかしハムレットは亡霊との対話によって、あらゆる他者を求めることを諦め、拒む。今後、親友のホレーシオでさえも、そうしたハムレットの絶対的孤独を癒す存在とはなりえないだろう。その意味で、亡霊とはハムレット自身の声であると同時に、自己と他者との二項対立を超えた、コミュニケーションの彼岸にある絶対無比の形象、あるいは歴史として文章化・物語化される以前の前言語的出来事なのである。

ここで忘れてはならないことは、この小稿の冒頭で述べたように、『ハムレット』という劇が、近代と前近代とのほさまに成立したがゆえに、ヨーロッパ的近代がそれまでの時代とは異なって新たな難題を人間に課したことを意識させる内容を必然的に含んでいるということだ。つまりここでの言語と身体の分離という問題も、『ハムレット』においては、近代国家における支配権相続やジェンダー差別、家父長制度の覇権構造と切り離せない。一方でクローディアスは兄殺しというもっとも古典的な権力奪取の方法に訴えながらも、他方で王妃との関係と官僚統制を駆使する彼の統治は、見事なまでに近代的で効率性に富んでいる。そのような近代的統治体制にとって、ハムレットが苦悩し拘束されている言語と身体との距離や疎外のような問題は、贅沢で無視すべき個人的で哲学的な憂慮でしかない。かくしてハムレットの存在は、このような統治性を規範とする近代的王権を標榜するデンマーク宮廷において、ますます孤立を深めていくのである。

ハムレットが父親の亡霊と出会う前の劇の冒頭において、新しく王となったクローディアスの演説と、それを聞いて寿いでいる者たちから離れて、ハムレットはひとりビー玉をもて遊んでいる——まるで世界という首飾りの糸がちぎれてバラバラになってしまった孤独な自分を慰めるかのように。他の多くの上演では、そのようにデンマーク宮廷では周りから独り孤絶しているハムレットにも、兵士たちやホレーシオのような友人がおり、彼らの間の友情が強調されているのだが、この宮城版『ハムレット』では、ホレーシオのハムレットに対す

「ただヘカベのため」

る曖昧で熱意を感じさせない態度のせいもあって、ハムレットの孤絶は否が応でも目立つ。そんなハムレットにとってのいわば逃避場所が「奇矯なふるまい」や「気持ちがこじみれた態度」であって、他の人には聞くことも話すことも理解することもできない亡霊の声と対話する彼の身体こそは、狂っているかのように見せることでしか正気を保つ術がない地点に追い込まれた者の歴史的証言なのだ。とすれば、亡霊という自身の影に取り込まれて、聴く身体と語る身体が同化してしまったハムレットにとって、自らの存在を相対化してくれる他者はどのようにして立ち現れてくるのか？ その問いへの答えを与えてくれるのが、歴史の証言者としての旅役者たちの登場なのである。

2. 「あいつはヘカベにとってなんだ？」——三つの歴史の交錯

旅役者の訪問は、ハムレットに演劇という手段による父の死の真相を探る手段を与えるだけでなく、現実にはまったく繋がりが無いはずの人物に扮したり、過去の出来事を再現することが、過去と現在、自己と他者との関係を構築する可能性をハムレットに教える。しかしそれに留まらず、『ハムレット』という劇における歴史表象の力学を考えると重要なのは、旅役者の演技が歴史の三つの位相を開示するという点だ。

宮廷にやってきた旅役者たちに、ハムレットは「ヘカベのくんだり」を聞かせてくれるように頼む。それはハムレットによれば、「大衆には受けない芝居」で「俗人にキャビアというやつだ」が「いい芝居」だという。「役者とは時代の縮図、生きた年代記」だと明言する彼にとって、遙か昔の出来事であるトロイア滅亡を嘆くヘカベの演技が、なにゆえに「いい芝居」なのか？ この問いを考えることが、ハムレットの他者発見の鍵となる。ここで演じられるのは、『トロイアの女』の老女ヘカベの有名な独白であり、その特徴は次の台詞に示された彼女のメタドラマ的とも言うべき超越した歴史感覚にある。

神様方のお心は、ただただ私を苦しめて、トロイアをば、とりわけて憎もうとなさったとしか思われぬ。しかしまた、神様がこれほどまで根こそぎに、トロイアを亡ぼすことがなかったら、わたしらは名も知られずに、後の世に歌いつがれることもなし…⁹⁾。

この台詞に明らかなように、ヘカベの、そして劇作家エウリピデスの歴史感覚は、神がもたらしたトロイアの悲劇を、「後の世」の人間が「歌」として、すなわち後世の人びとが表象した芸術として認知することにより、はじめて出来事が歴史となるという認識を示している。つまり、そこにはギリシャによるトロイア侵略の時間、エウリピデスがそれを劇作として再表象する時間、そしてこの演劇の主人公であるヘカベが舞台上でその出来事を再々表象する時間という、三つの時空が交錯している。シェイクスピアの『ハムレット』におけるこの劇

中劇の場面が、歴史の時空の交錯という点から見てきわめて興味深いのは、主人公ハムレットが、旅役者たちが去ったあとの独白において、時間差を伴った類似の感覚を模倣しているからである。すなわち、ヘカベをめぐるハムレットの観察がそれだ。

さきほどの役者はどうだ、たかが作り話、かりそめの情熱に動かされ、顔は蒼ざめ、目は涙をたたえ、心に描く想像の人物になりきっている。なんのためだ？ なんの理由もありはしない。ただヘカベのため！ だがヘカベはあいつにとってなんだ？ あいつはヘカベにとってなんだ？

ここでハムレットが図らずも示唆しているのは、役者が「心に描く想像の人物になりきっている」ことによって、演劇という「作り話」が歴史的な時間差を超越して、かえって歴史の真実を明らかにしてしまうメカニズムである。ハムレットの省察は先ほどの時間の順番とは逆のベクトルをもっている。まず役者が登場人物になりきる現在の舞台の時空があり（「ヘカベのため！」）、次に役者がこの劇の登場人物の時空へと遡る運動があり（「ヘカベはあいつにとってなんだ？」）、そして最後にトロイア戦争時の被害者が主体となって役者の演技が展望される瞬間（「あいつはヘカベにとってなんだ？」）が来るからだ。先ほどのハムレットと亡霊との遭遇の場面でも示唆したように、演劇に必然的に孕まれる聴き手と話し手の関係は、論理的には全く関連を持たないはずの二つの主体を、自己と他者との関係から、強引に自己と自己との関係に、あるいは他者と他者との関係に転換してしまう。自分一人でもなく我々二人でもない、そのあいだの、自己同一化と他者認識とのあわいに立ち現われてくる現象、それこそが歴史であり演劇なのである。

このことは、個人から関係性へという視点の移動において共通する西洋的近代に対する考察と宮城演劇に対する私たちの見解との結びつきを考えるうえで、様々な示唆をもたらす。今回の『ハムレット』に典型的に示されているように、言動一致によって上演された劇が、かえって言動の不一致を明らかにしてしまう。父親の突然の死、母親の再婚、叔父の即位といった不条理な出来事の連続に直面して、デンマーク宮廷におけるハムレットは、何を語ってもそれが相手に伝わらない絶対の孤独感に苛まれ、それゆえに亡霊だけがコミュニケーションの相手となる状況に追い込まれていた。そこからの脱出口が旅役者たちによって与えられたのであり、役者の演技が過去と現在との歴史的連関を示唆してくれたのだ。「あいつ」と「ヘカベ」とのあいだに、理不尽ではあっても必然的な結びつきを無理やりもたらしてしまう演劇的身体。歴史の倫理性が主流の歴史学から零れ落ちる声や物や出来事を拾うことによって歴史を公共性へと開こうとする試みに賭けられているとするならば、『ハムレット』という西洋的近代の幕開けを告げる演劇も、亡ぼされて歴史の闇に埋もれ去ったはずの「名も知られぬ一人の老婆の存在が「後の世に歌いつがれること」に芝居の本質を見出そうとす

「ただヘカベのため」

るのだ。そのとき、『トロイアの女』が掘り起こそうとした滅ぼされた者たちに匹敵する存在、すなわち宮城版『ハムレット』の時間において見出される身体と声は何かと言えば、それはオフィーリアとガートルードのそれにほかならない。

3. 「尼寺へ行け」——母と娘の絆

四百年にわたる上演・批評史の中で『ハムレット』という演劇は、圧倒的に主人公ハムレットの心理と動機と行動を中核として解釈され演じられてきた。まさにすべては「ただハムレットのため！」であったのだ。周りの人物は彼の行為を修飾する存在にすぎないか、彼と対峙されることで初めて存在を注目されてきた。その代表が二人の女、母親ガートルードと恋人オフィーリアである。そのようなハムレット個人に特化されてきた劇を修正するかのよう、宮城版『ハムレット』は、オフィーリアとガートルードの声と身体を私たちに印象付けようとする。

たとえば冒頭、新国王クローディアスの即位を祝う人びとの群れからひとり離脱して、ハムレットに声を掛けようとするオフィーリア。そのまなざしをハムレットは受け入れることはないが、拒もうともしない。そしてこれから論じる「尼寺の場面」の前奏として、ガートルードがオフィーリアに次のように声をかける。

頼みますよ、オフィーリア、ハムレットの狂乱が
おまえの美しさゆえとわかったならば、
どんなにうれしいことか。そうであればおまえの
そのやさしい気立てであれの心ももともどるでしょう。
さらにはまた、二人が天下晴れて結ばれることにも。

宮城版『ハムレット』では、このひとりの母親からひとりの娘への言葉がことさらに強調され、その大胆な言葉を聞いたポローニアスとクローディアスがあらわに動揺し狼狽する。ポローニアスも認識しているように、そもそも王子と臣下の娘との身分違いの結婚は許されるはずはなく、クローディアスにとってもハムレットが結婚して世継ぎを得ることは自身の王権継続にとって避けるべき事態だ。しかしそのような男たちの憂慮を無視して、この二人の女のあいだに結ばれた信頼と約束の絆は、この場面で強い印象を私たちに残す。(それゆえにこの絆を暴力的に断ち切ることを、クローディアスは画策することとなるのだが、それについては次の節で述べる。)、『ハムレット』という劇を男性中心主義的な権力劇にしてきた理由の一つは、私たち観客が女たちの声を「心弱きもの」の嘆きや沈黙としてしか聞いてこなかったからである。虚心坦懐に彼女たちの声を、脆弱ではあっても自律した、自己と他者

との関係性の構築に責任を果たそうとする者の言葉として聴いてみれば、ハムレット自身がそうであったように、そこには近代的な権力構造から脱出する道への指標が示されているのだ。

このような女同士の連帯のしるしを経て、自信を得たオフィーリアはハムレットと堂々と対面する。その態度に励まされるように、ハムレットはひとりであるオフィーリアを見出だして、心の鎧を解き、親しげに声をかける。彼がオフィーリアに言う「尼寺に行くがいい」は、最初の二回、このような宮廷に暮らすことがいかに不幸なことか、そうした状況の中では尼寺だけが安全なアジールであるではないかという問いを、彼女と共有しようとする努力に裏付けられた真摯な言葉だ。しかし実のところ、カーテンの背後でポーニアスが隠れて自分たちの会話を聞いていることを、揺れる電球によって照らし出された影によって知ったハムレットは、驚きと絶望に駆られ、ふたたび「尼寺に行け」と繰り返す。

宮城版『ハムレット』の特徴は、これまでハムレットの陰に隠れて、自らの主体性を主張することが少なかった女性の登場人物に、私たちが真っ当に耳を傾けるべき声を与えたことにある。よって、ハムレットが去り、クローディアスがハムレットを除去する謀りごとをめぐる後のオフィーリアの台詞が、宮廷の支配関係に縛られた者以上の痛切な嘆きとして私たちの胸に響くのだ。

ああ、あれほど気高いお心が、このように無惨に。
 貴人の、武人の、文人の、そのまなざし、ことば、剣さばき、
 うるわしいこの国の希望とも花とも仰がれ、
 流行の鑑、礼節の手本とたたえられ、あらゆる人の
 賛美の的であったのに、みんな、みんな、おしまい。
 私はこの上なくふしあわせなかわいそうな女、
 あのかたの誓いのことばの甘い蜜を吸ったこの耳で。
 いま、あの並ぶものなき気高さをもったお心の。
 ひび割れた鐘のような狂ったひびきを聞かねばならぬとは。
 あのたぐいまれな青春の花のお姿が
 狂乱の嵐に吹き散ってしまった。ああ、なんて悲しい、
 昔を見た目でいまのありさまを見なければならぬとは。

オフィーリアは父親ポーニアスの死後、まるでハムレットを模倣するかのよう「狂乱」に陥るが、ここでも宮城版『ハムレット』は、彼女が単なる犠牲者ではなく、その「狂ったひびき」には社会的にも個人的にも正当な理由があることを明らかにする。オフィーリアはハムレットから狂気を演じることの価値を学び、まるでそれを自らの全身で受け入れるよう

「ただヘカベのため」

に、「関節がはずれている」世界ではそれが唯一の生き延びる方策であることを私たちに悟らせるのである。

しかし彼女の「狂乱」は、ハムレットの「気ちがい」と同様、支配者であるクローディアスにとっては危険なものだ。よって、このことが今回の宮城版『ハムレット』の目覚しい改変の一つだが、王はオズリックにひそかに命じて、オフィーリアを暗殺させる。自分の父親の死の真相を探り、そこにクローディアスの関与を疑うレアティーズに、すべての罪はハムレットにあると信じ込ませ、自分の味方につけるためには、自分に都合の悪いことをしゃべってしまうかもしれないオフィーリアの存在は邪魔であり、レアティーズの悲嘆をハムレットへの怒りに転化できれば一石二鳥だからだ。そんな権力側の策謀を私たちに暗示するように、オフィーリアの死亡を告げるのは、原作のようにガートルードではなく、いましがたオフィーリアを水死させたであろう、オズリックである。かくして男性中心主義的権力構造は、女たちの結びつきを残忍非道にも断ち切ることによって、ハムレットを更なる孤独へと追い詰めていこうとする。しかし宮城版『ハムレット』は、そのような権力構造に究極的にあらがう人物を特定する——ほかならぬ母親ガートルードである。

4. 「息にもらすいのち」——演技の模倣

すでに示唆したように、西洋的近代の再審としての宮城版『ハムレット』の特質は、これまで私たちが話を聞いたことにしてはいても、本当に声を聴いてはこなかった者たちのことば、とくにオフィーリアやガートルードといった女たちの声をよみがえらせることにある。そのことを如実に示すのが、ハムレットとガートルードとの寝室での対面だ。この場面で転機を画すのは、ハムレットがガートルードの「五感」に訴える台詞である。

ハムレット 感じる力はなくとも目があれば、目はなくとも手があれば、
手や目はなくとも耳があれば、なにはなくとも鼻があれば、
いや、五感の衰弱したひとかけらでもありさえすれば、
こんなばかなまねはできないはずだ。

王妃 ああ、ハムレット、もうなにも言わないで。
おまえは私の目を心の奥底にむけさせる、
そしてそこに見えるのは、黒いしみ、
洗っても落ちはしまい。

ここでも私たちが反省を迫られるのは、これまで何度も聞いてきたであろう、このぎりぎりの状況における母子の言葉と視線の往還を、私たちはどれだけ真摯に聴いてきたらうかと

いう問いだ。ここで注目すべきことは、ハムレットが「感じる力=心」「目」「手」「耳」「鼻」という順番で五感を身体の部分に即して母親を非難したのに対して、ガートルードは応答として、「目」と「心」を一気に結びつける反省を直截に述べていることだ。その結果が「黒いしみ」の視覚化ということになる。劇冒頭のハムレットと亡霊との対話を思い出させるように、そこでは不気味な黒い影であったものが、この寝室の場面では「黒いしみ」に変換されている。言い換えれば、ここでもハムレットとガートルードとのあいだにはオーラルな口承とアウラルな聴覚との相互交渉の回路が開かれており、その原因および結果として、「黒」に象徴された視覚的イメージが前景化されているのである。

ところが同時に興味深いことは、このあとすぐにハムレットは亡霊とふたたび対面するのだが、そこで亡霊をまなざすハムレットの視覚はガートルードに共有されることがないということだ。これまでの多くの『ハムレット』解釈においては、ハムレットが亡霊を目撃するのに対して、ガートルードが亡霊の姿を見るということがないという事実を、前者に亡き父親に対するこだわりと後者の前夫に対する裏切りのひとつの兆候として考える傾向があった。しかし宮城版『ハムレット』の発明は、このように息子と母親との間で視覚的能力に差異があるように一見思える現象を、亡父や亡夫に対するそれぞれの思いの深さによって判断するのではなく、今を生きている母と子との愛情の深化／真価へと発展させたことだ。それを証明するかのように、今回の舞台においては、この対話の後、ガートルードは二度とクロードィアスの支配と自身の欲望に屈することはない。そしてその前段階として、ハムレットがまるで母親を試すかのように、「ハムレットの狂気は見せかけだけ、偽気ちがいにすぎぬと、知らせるほうがあなたのためだ」というのに対して、ガートルードは次のように高らかに宣言する。

その心配はしないでおくれ、

ことばが息から出るものなら、息がいのちから出るものなら、

おまえが言ったことを息にもらすいのちはない。

この真情あふれる母の言葉に、さしもの頑ななハムレットの心も警戒を解き、安心感と信頼から、彼の身体は文字通りガートルードの足元に頽れる。かくしてハムレットによる「五感」の断絶への訴えから始まったこの場は、「ことば」と「息」と「いのち」とを一気に結合するガートルードの決意表明を通じて、オーラルとアウラルとの回路が完遂される。非難は信頼によって、「心」は「いのち」によって、疑いは愛によって、償われるのである。そしてガートルードはこの後、毒杯を（おそらく毒と知りながら）仰ぐその「いのち」の最後の瞬間まで、ハムレットを見捨てること決してはない。

寝室の場面のすぐ後で、ガートルードはクロードィアスに何が起きたかを語るが、その大

「ただヘカベのため」

仰なセリフ回しは、まさに旅役者の嘆きを思わせる芝居がかったものだ。こうして「関節がはずれている世のなか」で正気を保ちながら生き延びるための方策としての「演技」は、ガートルードにも受け継がれていく。しかし、そのような「演技」に対して、近代的権力に侵され、いまや盲目となったクローディアスは、最後のあがきとして、あくまで声なき者を排除し、自らの主権を維持しようとする。そのような権力構造に対するハムレットの絶望的な抵抗が、次に見る無言のオフィーリア追悼である。

5. 「大海のような嘆き」——つかの間の陶酔

オフィーリアがクローディアスの命を受けたオズリックによって暗殺され、海から帰ってきたハムレットがその遺体を引きずる場面、これが今回の宮城版『ハムレット』におけるひとつのクライマックスをなす。その場面はクローディアスとレアティーズがハムレット謀殺の計画を立てた場面のすぐ後に置かれているだけに、その対照は大きい。以前の演出では、この場面におけるハムレットの獣のような咆哮が印象的だった。しかし、今回は宮城自身の語るところによれば、感染症への配慮もあってハムレットがいっさい発声しないように、この場面の演出を変更したのだという。そして、ハムレットの嘆きの代わりに、この場面を通して衝撃的な大音量で舞台をおおう歌、それが、ドイツ生まれでオランダ在住のシンガーソングライターの歌手 *bülow* (Megan Bulow) による “euphoria” である。彼女がラップともロックともつかない、発音や意味も曖昧で、鼻にかかったような小声でつぶやき続ける詞は、次のように繰り返される。

You give me, you give me a-a-adrenaline

I give you, I give you d-d-d-dopamine

This euphoria-a-a-a-a-a

This euphoria-a-a-a-a-a

You give me, you give me a-a-adrenaline

I give you, I give you d-d-d-dopamine

But I should warn ya, I should warn ya

This euphoria don't last forever

ここで（おそらく薬物の助けを借りてもたらされている）“euphoria”（陶酔）は、ハムレットやオフィーリアやガートルードが自己防衛本能として採用した「狂乱」の比喩とも言える。オフィーリアが謀殺されたことをハムレットが知っているのか知らないのか、それはわからないが、いずれにしろ彼女の突然の死によって、彼女を助けることの出来なかった自らの無

力と社会への怒りに彼が打ちひしがれていることは否定できない。その文脈からすれば、次のような歌詞は、彼のその絶望を代弁するものとも言えるだろう。

With you, it's never an invasion
I like you all up in my space, oh
About to toy with your emotions
You're about to cry me an ocean

デンマーク宮廷という謀議空間に閉じ込められて、ついに自分たちだけの空間を見出すことができなかつた二人にとって、「大海のように嘆く」ことだけがその結びつきの証となる。私たちには『ハムレット』という劇の中で、この二人の恋人たちが心情のこもった言葉を往還する場面を目撃することが、ついにかなわなかつた——その哀惜の念を「つかの間の陶酔」が代弁するかのように、ひとつの歌唱の力が支配的な歴史の歯車を止めるのだ。しかしそのような陶酔もつかの間、即座に、そして冷徹に、宮城版『ハムレット』が最後に提示する勝者たちの歴史——それこそは、現在の日本国家が抱えている様々な矛盾の源泉である敗戦後の原点を擬した「時代の縮図」に他ならない。

6. 「敗北を抱きしめて」——日米合作の戦後史

「つかの間の陶酔」が過ぎ、舞台に静粛が戻って、オズリックがふたたび登場してハムレットにレアティーズとの剣の試合を提案する王の言葉を伝える。ここでも原作とは異なり、ホレーシオの介入はなく、ハムレットは即座に承諾する。そしてすぐに剣の試合が始まるが、ここからの最終場においても、宮城版『ハムレット』は、観客を驚愕させる新規な仕掛けを用意するのだ。

ハムレットとレアティーズとの剣による試合の途中から、爆撃機の轟音を思わせる音が響き、舞台は赤色に染まり始める。ガートルードがまるでクローディアスが仕組んだ毒杯のことを知っているかのように、そして止めるクローディアスに復讐するかのように盃を仰ぎ、クローディアスもレアティーズも死んでゆき、オズリックも（ホレーシオの手によって）殺され、そして最後にハムレットも「あとは沈黙」という言葉とともに倒れる（ホレーシオは毒杯を仰ごうとすることもなく、ハムレットへの追悼の言葉もなく、ただ立っている）。すると、ジャズの響きとジープの止まる音がして、コーンパイプをくわえた影が舞台を覆い、マッカーサーまがいの英語が次のように告げる。

This quarry cries on havoc.

「ただヘカベのため」

Which now to claim my vantage doth invite me.

I have some rights of memory in this kingdom,

For me, with sorrow I embrace my fortune:

(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。)

ここまでは前回までの上演とほぼ同じ演出であり、この声のいかがわしさとアメリカ英語を模倣したアクセントのベニヤ板のような薄っぺらさは、今回も健在だ。しかし今回の上演では、さらにこの場面のいかがわしさを倍加するように、驚くべきことに、ホレーシオではなく天皇ヒロヒトを模した声のように応える。

その件については

私から申しあげます、いや、実はハムレット様の

最後のおことばをお伝えするだけのこと、つまり

当然国民大多数の意見もそれに従うわけです。

「国民大多数」とはいったい誰のことか——まるで、その問いを封殺するかのように、上からまずひとつハーシーのチョコレートが落下し、ホレーシオがそれを拾うと、一瞬の間の後、段ボール箱に詰まった大量のチョコレートが落下してくる。それを拾うモンベをはいて防空頭巾をかぶった旅役者たち。この間、ホレーシオの表情や態度は曖昧で、その意図を推し量ることは難しい。もしかしたら、ホレーシオはノルウェー（＝アメリカ合州国）の傀儡で、劇の最初からデンマーク宮廷へと送り込まれたスパイであり、フォーティンプラスの意を受けて彼は最終場の大団円を予期していたのかもしれない。とすれば、ホレーシオの台詞が天皇ヒロヒトを思わせる声に篡奪されるこの幕切れこそは、戦争を生き延びた日本国民が、フォーティンプラスでもマッカーサーでもない、さらにはホレーシオでもヒロヒトでもない、いわば代理父を求めたことの結果を暗示する——「最後のおことば」を利用しながら、合作という名の無責任体制を構築してきた日本の戦後史の見事な戯画。しかしそのように捏造された画像のなかにも、生きている実存がある。すなわち、つねにすでに周縁的な立場に居ながらも、過去と現在と未来という三つの時空を往還し、他者の言葉を語る／騙ることで「時代の縮図、生きた年代記」となる旅役者たちだ。彼女たちは、支配者たちの共同謀議に従おうが従うまいが、拾ったチョコレートを食べて続けて戦後をしたたかに生き延びていくことだろう。

かくして今回の宮城版『ハムレット』は、安保条約と天皇制維持を交換条件とした日米合作による戦後日本の成立をドキュメントしたジョン・ダワーの有名な著書『敗北を抱きしめて』を、『ハムレット』の結末に透かし見せながら、勝者の歴史を公式の言説として固定し、敗者の歴史を抹消しようとする西洋的近代の覇権者たちの歴史への欲望を暴くのである。

おわりに——倫理的な演劇と歴史への応答責任

宮城版『ハムレット』の最終場における、戦後の民主主義的象徴天皇制国家体制を恣意的に構築しようとする者たちの、牽強付会とも言える身振りが明らかにする権力者の偏執と暴力。それは同時に、そのはざままで生き延びる叡智を身につけた旅役者たちの存在をも際立たせる。演劇とは、あるいは歴史を横断して誰かほかの人物に変装して役を演技するとは、「気ちがい」を模倣することにほかなるまい。そのことを私たちは舞台上で、旅役者たちの身体と言葉を通して、あるいはまたハムレットとオフィーリアとガートルードとのあいだを循環する身振りによって目撃してきた。それがひいては、最終場における飛行機の爆音とジープの砂埃とジャズの音響、そしてチョコレートの爆弾が捏造する公式の歴史という詐術に取り込まれないだけの智慧と距離を、私たちが受け入れる準備ともなるだろう。

この小稿は、歴史の倫理という観点から、世界的感染症流行の最中に上演された宮城版『ハムレット』を検討する試みであった。この舞台が展望しようとした地平は、西洋的近代世界を形成してきた四世紀に亘る力学にしたがって解釈され上演されてきたこの戯曲を、そのような歴史の深層に埋もれた声や身体の発現によって新たに表象し、その結果はじめて見えてくる風景である。演技という狂乱を、近代国家体制の支配の下で生きなくてはならない存在として、積極的に引き受けること。それは、ハムレットの孤独、オフィーリアの信念、ガートルードの反省、旅役者たちの生存といった営みを相互に結びつけることで、私たちが自身と他者の可傷性／脆弱さを受け入れ、その認識にもとづいた敗者の歴史の可能性を切り開こうとする試みに他ならない。

歴史への応答責任と、過去の出来事に対する真実ではなく真摯な関係を核とした倫理性を明示することによって、支配者の歴史や国家の記憶が抹殺し周縁化してきた女たちの声を狂乱のあわいから聴き取らせること——ここにこそ、初演以来一三年を経た SPAC『ハムレット』が、「関節がはずれているいまの世のなかを正す」ことの演劇的で歴史的な意味がある。私たちの「いま」とは、西洋的近代により主導されてきた植民地主義や資本主義がもたらした過剰消費と自然破壊が、生物の地球環境そのものの終焉を告知しつつある人新世である。そのひとつの指標にすぎない現代のパンデミックの只中で、「それを正すべくおれはこの世に生を受けたのだ！」というハムレットの言明を、宮城版『ハムレット』は、愚直に、そして繊細に、引き受けようとする。西洋的近代の幕開けを告げながら、同時にそれを超克する

「ただへかべのため」

道をも暗示している『ハムレット』というテキストを現代に再現する意義も、おそらく、そこにしかない。

附記 本稿は2020年度東京経済大学個人研究助成費（受給番号20-27）による研究成果の一部である。

注

- 1) 一七世紀オランダにおいて、オラニエ公マウリッツの「陸軍操典」に基づく軍事訓練の様式が、末端兵士の横の連帯と大隊長による縦の命令系統とを結合させ、個人と組織とを媒介する画期的な組織的陸軍を生み出す。それが、一七世紀まで、ヨーロッパと均衡関係にあった東のオスマン・トルコ帝国陸軍に対するオーストリア陸軍の勝利を導きだし、ヨーロッパ近代国家体制による「西側の軍事的覇権」が陸において確立されたことも、一六世紀以降のスペインとポルトガルに先導された海における西ヨーロッパ列強の植民地主義的帝国拡張とともに、特記すべき歴史的事象である。
- 2) 保莉実『ラディカル・オーラル・ヒストリー』岩波現代文庫、2018年、74-75頁。
- 3) ヘイドン・ホワイト『実用的な過去』上村忠男監訳（岩波書店、二〇一七年）、1-38頁。
- 4) 二つのチーム（T/D）のキャストは以下の通り。
ハムレット： 武石守正（T）／大道無門優也（D）
ガートルード： たきいみき（T）／鈴木陽代（D）
クローディアス： 貴島豪（T）／吉見亮（D）
オフィーリア： 布施安寿香（T）／山本美幸（D）
ポローニアス： 奥野晃士（T）／若宮羊市（D）
レアティーズ： 野口俊丞（T）／山崎皓司（D）
ホレーシオ： 春日井一平（T）／大内米治（D）
旅役者： 佐藤ゆず、ながいさやこ、河村若菜（T）／館野百代、森山冬子、鈴木真理子（D）
演出の宮城氏に、なぜこのような体制を取ったかを聞いたところ、まず感染症の影響で、いつ特定の俳優が出演できなくなるかがわからなかったので、アンダースタディをすべての役に設けたこと。また昨年来、SPACの俳優たちの出演機会が激減してしまったので、雇用を維持するためにこの体制を取ったのだが、別のキャストでリハーサルを行っていくうちに、小道具や衣装なども感染を防ぐようにすべて別のものを使ったせいもあって、まったく別の舞台として仕上がっていったという。異なる二つのチームが同時に上演することで、『ハムレット』という劇のどんな側面が明らかとなったのかが、この拙評の主題のひとつでもあるので、それについては後で詳述する。
- 5) 静岡県内の複数の市で一日に午前と午後と違う学校の生徒を観客として上演が行われ、その際にはチームTとチームDが交互に上演したので、評者もSPACのご厚意により、一般公演では見ることができなかったDチームの公演を含め、一日で違う二つのチームの公演を連続して見る幸いに恵まれた。便宜を図っていただいたSPAC芸術局長の成島洋子氏に心から感謝申し上げます。
- 6) 小稿における台本からの台詞の引用は、すべてSPAC提供の上演台本（小田島雄志訳に基づ

く)による。

- 7) 『劇場文化 ハムレット』SPAC 秋→春のシーズン 2020-2021 #3, 2頁。
- 8) これらの点については、塚本知佳・本橋哲也『宮城聡の演劇世界——孤独と向き合う力』(青弓社, 二〇一六年)を参照。
- 9) 私は、このヘカベの台詞がエウリピデスの類まれな歴史感覚を表明していることを、鈴木忠志構成・演出の『トロイアの女』を題材として論じたことがある。本橋哲也「神像の沈黙、饒舌な日記——鈴木忠志構成・演出『トロイアの女』と『からたち日記由来』における記憶の詩学と政治学」(Web マガジン『シアターアーツ』国際演劇評論家協会日本支部, 2015/03/04)を見よ。