

“There was good sport at his making”——

シェイクスピア『ハムレット』におけるスポーツとジェンダー

本 橋 哲 也

はじめに

本稿の目的は、スポーツとジェンダーをめぐる文化の力学を考える一つの契機として、西洋の近代世界を成り立たせてきた人種と階級と性差による差別に基づくスポーツの産業資本主義的領有を発想の軸に、近代世界の文化的力学を考えるきっかけを与えてくれるシェイクスピア演劇を題材としながら、スポーツとジェンダーの関係を考えることにある。具体的には、まず映画『ミリオンダラーベイビー』で描かれたスポーツとジェンダーの関係を切り口として、本論では、シェイクスピアの『ハムレット』の分析を通して、人間の身体性が演劇とスポーツにおいて、どのように協働するのかを検討していきたい。

1. 『ミリオンダラーベイビー』におけるスポーツとジェンダー

現代の商業化され見世物化されたスポーツにおけるジェンダーの問題を考えるのに最適な作品のひとつに、クリント・イーストウッド監督の映画『ミリオンダラーベイビー』（二〇〇四年、アメリカ合州国）がある。この映画のジェンダーと階級と人種をめぐる文化的力学については他の場所で論じたので¹⁾、ここでは詳述しないが、中流階層以下の人々が集住するロサンゼルスの下町を舞台として、アイルランド系の女性ボクサー、マギーと、そのトレーナー、フランキー、そしてフランキーのジムで働く黒人の元ボクサー、スクラップとの交流を描くこの映画は、本稿の主題にも多くの示唆を与える。この映画は、ボクシングという最も肉体的に過酷なスポーツ、その極限的な戦闘性ゆえに、ナショナリズムによる国家的領有を免れてしまう個人的な営みが、毎日毎時間毎分、刻々と細胞の崩壊と再生を繰り返すことによって死への道を歩んでいる私たちの生きざまを表現していることを如実に示す。とくにそれがマギーの世界チャンピオン戦での勝利という西洋の近代スポーツという枠組みにおける栄光の極点で、まるでギリシャ悲劇のクライマックスのように、彼女の体がリング上での唯一の安全な場所でもあり、フランキーとマギーという血のつながりのない父と娘とのかけがえなき絆の象徴であった丸椅子へと向かって倒れていくときの衝撃は、その後のフランキーによるマギーの「安楽死補助」という結末とも相まって、私たちに、スポーツが持って

“There was good sport at his making”

いる国民国家的支配への抵抗力を思い知らせずにはおかないだろう。フランキーがマギーに死の眠りをもたらす寸前に教える「モ・クシュラ」という言葉の意味は、身体の運動性をほぼ全面的に奪われたかに見えるマギーの身体が、それでも彼女の微笑みと涙を通じて、スポーツの持つ、能動でも受動でもない中動性の力によって²⁾、近代植民地主義によるナショナリズム的領有と資本主義的搾取、そして家父長制度に支えられた男性中心主義的な競争原理に基づくジェンダー差別が転覆されていくさまを明らかにするからである。

スポーツとジェンダーという問題系を考えるとときには、たとえばシルヴィア・フェデリーチが『キャリバンと魔女』で描いたような西洋的近代世界における「女性」と「先住民」の排除と包摂という植民地主義と資本主義の共犯関係という視点が欠かせないと同時に、ギャトリ・スピヴァクが問題にしてきたグローバルな分業体制によるジェンダーと人種と階級を横断する身体能力による差別という観点が必須であり、さらにはイギリスを発祥地とする近代競技スポーツの成立や、古代ギリシャの文化的遺産を恣意的に領有した近代オリンピックの創設に典型が見られるような、ナショナリズムとスポーツとの連動を踏まえる必要がある³⁾。『ミリオンダラーベイビー』という映画は、女性ボクサーと下町のジムのトレーナーとの関係を軸として、スポーツがインターセクショナルな分断の力学に迫ることによって、近代競技スポーツにおけるオルタナティブな、そうではなかったかもしれない可能性、スポーツという身体的な活動がはらんでいる、ナショナリズムとレイシズムとコロニアリズムとジェンダリズムを超える潜勢力に肉迫しているのである。

2. 「スポーツ」の意味

シェイクスピア演劇の話に入っていく前に、「スポーツ」という単語が、西洋近代世界でどのように成立してきたかを、辞書で調べておきたい。ここで参照するのは、*Oxford English Dictionary* (OED) だが、この辞書がありがたいのは、単語の様々な意味が解明されているだけでなく、その意味での「初出例」が記されていることで（もちろんこれは印刷版本に残っている初出ということなので、口語会話でしゃべられた例ではないが……）、ある単語の特定の意味が成立したおおよその時代を知ることができることだ。OEDで“sport”の項を見てみると、最初のほうに出てくるのが、“Diversion, entertainment, fun, pastime”「気晴らしや娯楽や余興」といった意味で、形容詞でも頻繁に使われ、初出が一五世紀の前半。派生して、そのような「娯楽を提供する手段とか冗談」といった意味も同じ時期に発生してくる。それから、“An activity involving physical exertion and skill (particularly in modern use) one regulated by set rules or customs in which an individual or team competes against another or others. Frequently in plural”「身体を使って技術も要し、ルールに基づいて競い合う活動」という、いまの日本語でも「競技スポーツ」として一般的に理解されている単語の

初出は一四九一年とされているが、この意味で頻繁に使われるようになるのは、やはり一六世紀の末である。つまり、一五世紀末から一六世紀ぐらいのシェイクスピアが活躍していた時代に、娯楽や冗談や気晴らしという意味から派生して、西洋近代的な意味での「スポーツ」という単語が成立してきたこと、そしてOEDにもいくつかシェイクスピアからの用例があることから、シェイクスピア演劇がそのような単語の成立に貢献したことがわかる。

シェイクスピアの生年と没年は一五六四年と一六一六年、つまり日本語話者にとって覚えやすい「ヒトゴロシ、イロイロ」である。言うなれば、シェイクスピア演劇には色々な人殺しが登場するというだけでなく、一四九二年のコロンブスによる「新大陸」到着から百年近くたって、ヨーロッパ勢力、とくにスペインとポルトガル、それからオランダ、フランス、イギリスと続くが、西ヨーロッパ国家によるナショナリズムとコロニアリズムの連動が、コルテスからピサロ、ドレイクからスミスにいたる先住民人口と文化に対する虐殺者や破壊者を連綿と生んできた、そういう時代にシェイクスピアは活躍していた。(ちなみに日本の最初の植民地侵略の試みと言ってもいい、豊臣秀吉の朝鮮侵略も、コロンブスの航海後、ちょうど百年の一五九二年に始まった。)『ドン・キホーテ』の作者であるスペインのセルバンテス(1547~1616)もシェイクスピアと没年が同じという偶然があるが、どこの国でも近代国民国家言語の成立には、文学の貢献が欠かせないわけで、イギリスのシェイクスピア、スペインのセルバンテス、イタリアのダンテ、フランスのラシーヌ、ドイツのゲーテ、中国の鲁迅、日本の漱石や鷗外といったように、「国民的大作家」の文学創作は教育制度や戸籍や出入国管理システムと連動して、いわゆる「国語」や「国籍」を成立させ、それに伴う国民文化や歴史といったアイデンティティの形成に寄与してきたのである。

スポーツに戻れば、これらの辞書的定義と、その意味の変遷を見ると、シェイクスピアの時代である西洋的近代世界の揺籃期に、「スポーツ」という言葉も、それ以前の一般的な「遊び」や「慰み事」といった意味合いと同時に、「競技」や「運動性」や「健全さ」といった私たちに馴染みの意味を持つようになったことがわかる。実際、シェイクスピアの作品には、これら様々な意味をはらんでいる「スポーツ」という単語がたくさん出てきており、この時期における意味の揺れや変遷が分かる。後ほどシェイクスピア演劇における実例を見ながら検討していくが、ここでまず提示しておきたいのは、「ヒトゴロシ、イロイロ」の西洋的近代世界の始まりの時期に、スポーツが「遊戯」という緩やかで、いわば他者を容認する神学的中世的概念から、「競争」に彩られた他者支配の欲望を含みこんだ資本主義的近代的概念へと移り変わりつつあったのではないかという仮説である。そのうえでここから、スポーツとジェンダーをめぐる演劇との関係という本稿の主題、つまり近代国家における人種と階級とジェンダーをめぐる支配と服従と抵抗の力学が、スポーツという、近代国家において階級的な人種的ジェンダー的に領有されてきた結果として商業化し見世物化してきた制度において、どのように表象されているのか、というテーマに入っていきたい。

“There was good sport at his making”

3. スポーツと家父長制度

本稿で取り上げる演劇は『ハムレット』だが、メインタイトルとした台詞「There was good sport at his making（息子をつくるのにいい汗かいたぜ）」は、『ハムレット』からではなく、同じくシェイクスピアの四大悲劇の一つである『リア王』からのセリフで、劇の冒頭でグロスターというリア王の廷臣の一人が言うもので、「スポーツ」という単語によって、家父長制度における男性中心主義と女性差別が表現されている。シェイクスピア演劇では、最初の場面で、まだ主人公が登場する前に、脇役が劇全体のテーマを示唆する台詞が出てくることがしばしばある。この台詞もその一つで、リア王が自分の娘たち三人に王国を分割して自分は楽をしようという家父長主義的な儀式が行われる直前に、その噂をする廷臣のグロスターとケントが会話する場面だ。ケントがそこに居合わせているグロスターの次男、エドマンドについて誰かと聞くと、父親のグロスターが「自分には嫡子の長男であるエドガーがいるのだが、これは妾に産ませた次男で、こいつも息子としてはかわいいし、何より妾とのセックスが良かった」と、この露骨な台詞を口にする。家父長制度は、財産も家柄も血筋も名誉も、父親から長男へと引き継がれる制度なので、この場で紹介されるエドマンドにはその継承の資格がない。だからこそエドマンドはやがて、父親のグロスターと長男のエドガーをだまして家督を奪い取るのだが、この場面でのグロスターの台詞、そしてそれを笑いながら聞いているケントは、そこにいるエドマンドの気持ちなど気にしない。それ以上に、この劇には出てこない二人の母親、グロスターの正妻と妾とがいったいどんな存在でどのように生きているのかなどといった関心は、この男性中心主義を疑うことのない二人の男たちからはまったくうかがい知ることができない。このように『リア王』という劇は、冒頭の脇役たちの会話によって、すでにこの劇全体を貫くジェンダー差別と家父長制度と階級差別の連動を示唆しており、ここでの「スポーツ」という単語も、肉体的な「汗をかいた、楽しくやった」という意味以上に、前近代から近代へと通底する、ジェンダー差別による政治権力の構築と維持という文化の力学を照射しているのである。

4. 『ハムレット』における「スポーツ」の用例

このようなシェイクスピア演劇における「スポーツ」という単語に含まれる政治性を踏まえて、実際に『ハムレット』に登場する三つの用例を見てみよう。いま述べた家父長制度との関係では、最初の二回はエルシノアの宮廷を訪れた旅役者たちが演じる劇中劇の台詞の中に出てくるもので、「スポーツ」は、『リア王』の冒頭場面と同様に、男性中心主義的な営みとして描かれている。最初は、二幕一場で、旅役者のリーダーがハムレットに懇請されて、

ヴェルギリウス作の『アエネーイス』をもとにしたトロイアの王プリアモスがピュロスに殺されようとするさわりを演じて見せて、プリアモスの妻であるヘキュバが目撃している場面を語るところに出てくる。

When she saw Pyrrhus make malicious sport
In mincing with his sword her husband's limbs, …… (II, ii, 509-510)
ピュロスが邪悪にも夫をなぶり殺そうとして
そのからだを剣で切り刻もうとするのを見て, ……

“mince”という動詞は、挽き肉のことを「ミンスミート」と呼ぶように、文字通り、肉体を切り刻むという意味だが、ここでは殺害者であるピュロスが男性器の象徴である「剣」を振りかざして、脆弱で無力な、つまり「女性化された」プリアモスを切り殺そうとしている場面を見ている妻のヘキュバが、その行為を「malicious sport 邪悪ななぶり殺し」と形容する。つまり、戦争における殺害行為がつねにすでにジェンダー差別の枠組みの中で行われており、それが「スポーツ」という単語によって示唆されているのだ。

二番目の「スポーツ」の用例は、三幕二場でハムレットが父親殺害の真相を探るために、旅役者たちに『ゴンザゴ殺し』という芝居を上演させ、それを現王である叔父のクロードィアスに見せて、その反応を試そうという劇中劇上演の場面に出てくる。ハムレットの思惑では、デンマークの王と王妃であるクロードィアスとガートルードを想像させる劇中劇の王と王妃が会話するところで、王を演じている役者が「私が死んでも再婚してくれるな」と言うのに答えて、王妃を演じている役者が、次のように言う。

Nor earth to me give food, nor heaven light,
Sport and repose lock from me day and night,
To desperation turn my trust and hope, …… (III, ii, 211-213)
食事も喉を通らず、光も嬉しくありません。
起きていても寝ていても、楽しみも休息もありませんし、
私には信じられるものも希望もありません, ……

ここで王妃は、夫が死んだらけっして再婚などしない、という誓いをレトリカルに表明しているわけだが、ここでの「スポーツ」は「repose 休息や眠り」の反対語で、起きているときの能動的な活動であるとともに「楽しい生活」を意味しており、夫が死んだら何の楽しみもない、と言っている。つまり、ここでも（まるでインドのサティと呼ばれた寡婦の殉死の風習を思わせるが）、女性の人生が家父長制度におけるジェンダー差別の枠組みのなかに囚

“There was good sport at his making”

われていることが、sport という単語によって示唆されているのである。

以上の二例のように典型的な男性中心主義的な制度の枠組みの中で使われている“sport”の用例に対して、主人公のハムレットがそうした差別構造に抵抗する可能性を持った存在であることを示唆するのが、三番目の用例だ。これは、三幕四場でハムレットが母親ガートルードの寝室で彼女と対面する場面の最後に出てくる。ギルデンストーンとローゼンクランツというハムレットのかつての二人の学友が、クローディアスの命を受けてハムレットを裏切り、デンマークからイギリスへと連れて行く役割を帯びることを、ハムレットは次のように予告する。

They bear the mandate, they must sweep away my way

And marshal me to knavery. Let it work;

For 'tis the sport to have the engineer

Hoist with his own petard, and't shall go hard

But I will delve one yard below their mines

But blow them at the moon. (III, iv, 206-211)

あいつらは王の命令をもって僕を連れて行き、

悪行に身を染めようという魂胆だろうけど、勝手にするがいいさ。

火薬を仕かけたやつを自爆させるのはスポーツだからね。

奴らの爆薬のさらにその下に潜り込んで

月まで吹き飛ばしてやりますよ。

『ハムレット』という劇における「スポーツ」の意義を考えると、このセリフは多くの示唆を与える。このときハムレットがクローディアスの策略、つまりギルデンストーンとローゼンクランツにハムレットの供となってイギリスへと向かわせ、イギリス王にハムレットを殺させる計画をすでに見破っていたかどうかはわからないが、ここでハムレットは、王やその命を受けた二人の使者が「knavery 悪行」を企んでいることは察しており、それを転覆する用意があることを「スポーツ」という単語で示唆している。つまり、この単語は、これまでに家父長制度の枠組みでジェンダーによって差別された者たちの脆弱さを表すものから、爆発的な運動性をはらんだ演劇的な可能性を示唆する表現へと変わっており、王権を支える男性中心主義への反応が、「スポーツ」という単語の使用によって、明らかにされているのである。

それでは『ハムレット』という演劇は、どのようにしてこのようなスポーツ的演劇性を獲得していくのか？ そのことを以下、劇の場面をいくつか順に追いながら、検討していきたい。

5. モノとコトバ

『ハムレット』という演劇は、主人公ハムレットの父親に対する個人的記憶と、その父親を殺害して王位を篡奪した叔父クローディアスが標榜する国家的記録との相克を軸としている。つまり、このドラマは開幕する前から、父から息子へ引き継がれるべき記憶（国家と家族の権力）が母親の身体（性的欲望）を介して叔父へ手渡されたという、一種のセクシュアルなクーデターによってすでに始まっている。個人的なものであるはずの記憶とセクシュアリティが、父親から長男への権力相続という家父長制権力構造の根幹を揺るがす——この意味で、『ハムレット』という劇は、神を中核とする中世的価値観が個人を中心とする近代的価値観へと移り変わる17世紀初頭のヨーロッパにきわめてふさわしい。この劇では女性の境界侵犯によって変質する三つの家父長相続の失敗が描かれ、その中核にハムレット、レアティーズ、フォーティンブラスという次世代の若者が互いの鏡像のように存在する。そのような家父長制の危機を端的に示すのが冒頭に出現する亡霊であって、この場面では後に前景化される演劇をめぐる問いを予言するかのように言葉と表象との関係が問われている。冒頭の場面で、父王ハムレットの亡霊がハムレットではなく、マルセラス、バーナード、ホレーショの三人に現れており、彼らの会話が示すように、「語る」ことが「現実」を十全に表象するという言葉と物との結合がすでに疑われている。

ホレーショ：どうだ、あの物（this thing）は今夜も現れたか？

バーナード：まだ何も（nothing）。

マルセラス：ホレーショは俺たちの想像に過ぎんと言うんだ。それでどうにも信じようとしない。俺たちの前に二度も現れたあの恐ろしい姿（sight）をだ。

バーナード：まあすわって、もう一度聞いてもらおうとしよう、

俺たちの物語（story）を信じてもらえるよう、二晩見たあのことを。

ホレーショ：それじゃまあ、すわってだな、

バーナードの言うこと（this）を聞くとするか。（一幕一場二四―三七行）⁴⁾

最初に亡霊のことを話題にするホレーショは、その出現を信じていない。よってそれはいまだに具体的指示対象を持たない“this thing”と呼ばれている。それに対してすでに亡霊を目撃しているバーナードやマルセラスにとって、それは具体性を持った対象なので、それは“sight”であり、それに基づく“story”を語るができる。つまり音の連なりにすぎない言葉や単語が具体的な指示対象を持ち、語り手と聞き手との関係が成立することで、表象は公的に機能し意味が発生するのだが、言葉はもちろん記号的代替物に過ぎず、物自体ではあり

“There was good sport at his making”

えないから、それがあつた特定の意味を持つのは個別的に特殊な力関係のなかにおいてでしかない。文化的な表象はそれが表現される装置やテクノロジーや権力機構によってその意味や権能を左右される、というすでに西洋的近代における恣意的な表象権力の問題がここで提示されているのである。

亡霊という存在の、「モノ thing」から「スガタ sight」、さらには「モノガタリ story」への変化——このことは、今日の私たちの課題である、近代初期におけるスポーツとジェンダーとの関係を考えるときにも、重要な示唆を与えてくれるだろう。近代的な表象権力の網の目の中で、亡霊が中世的な神のような超越的で動かない存在（＝モノ）から、王権とか家父長制度のような恣意的な権力を身に帯びた表象（＝スガタやモノガタリ）へと転換されることによって、それまでは動かない静的な存在だったものに、スポーツという営みが近代初期に獲得するようになった運動性と遊戯性とが付与され、既存のジェンダー的秩序に抗うような歴史的主体としての位置を占めるのである。

6. 国家の記録と個人の記憶

「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ディアスが掌握する国家の記録とのあいだに裂け目を入れる存在である。冒頭場面で右の三人が亡霊を目撃した場面のすぐあと、一幕二場において、個人の記憶を基点とした共同体の記録を体現していると自認するクローディアスが登場し、次のように記憶の恣意的で絶対的な支配者としての王のありようを提示する。

我らが愛する兄君ハムレット王の死の

記憶（memory）もまだ鮮やかで、相応しかるべきは、

悲しみに心を浸し、王国すべてが、

嘆きに身を任せることだ、

しかし、そうした自然の情に思慮があらがい、

悲しみに賢さを交えて先王を思い、

我ら自身のことも記録（remembrance）に止めねばならぬ。（一幕二場一―七行）

ここでクローディアスは個人の記憶が言葉によって再現され、価値を共有する多数の他者に容認されることで共同体の記録となり、それが近代国家の根幹を支える国民の歴史となるということを明確に理解している。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＝王国の集成的身体」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

のことも示している⁵⁾。しかしそのなかに、決定的なことだが、「我ら」である劇場の観客は含まれてはいない。なぜなら私たちの劇的関心はすでに、このような共同体の内部であることに抵抗するハムレットの身体に向けられているからだ。いずれにしてもクローディアスによれば、国家共同体を構成する全員が先王の死を悲しみ、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であり、先王ハムレットに代わる新たな「父」の誕生には、このような記憶の篡奪と歴史の捏造が必要なのである。

このように『ハムレット』という劇は、一方に父親への個人的な（プライベートな）記憶に過度に依存した長男ハムレットによる「亡霊」の出現に端を発した歴史創造があり、他方に王権の篡奪者にして家父長制度への反逆者である叔父クローディアスによる公的な（パブリックな）歴史の捏造があって、その二つの相克が「スポーツ」という単語に象徴される運動性を掛け金としている。このような私的な記憶と公的な記録の境界をたくみに曖昧にする思い出の篡奪者の登場に際して、いまだに父と母への私的な記憶だけに頼って生きているハムレットは対抗する言葉と表象という媒体をいまのところ持っていない。「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、現時点では術がない。次に引用するように、ガートルードの問いに応えるハムレットの否定形に満ちた晦渋な語りこそは、私的な記憶の本体を明らかにしようとする彼の絶望的な努力の第一歩を印すものと言えるだろう。

見える (seems) ですって、母上？いいえ、「見える」など知りません。

この黒い上着だけではないのですよ、お母さん、

おごそかな黒い礼服も、

つらい嘆きの吐息も、

この目から溢れ出る涙の川だって、

いや、このやつれた顔色、

それにあらゆる悲しみの形、気分、それらはなにひとつ

私を代弁してなどくれません。それはなるほどそう見える、

というのもそれは人が演じる (play) ことのできるものだから。

でも私の中にはそうした見かけ (show) を越えた何か (that within) がある、

こんな悲しみの装いではない何かが。(一幕二場七六―八六行)

この内面の「何か」を自我とかアイデンティティと呼ぶこともできるだろうが、これは先ほど検討した動かない「モノ」としての亡霊という存在に近いことは明らかだ。つまり、ハムレットはここでまだ父親の亡霊に出会ってはいないのだから、いまだに自身の存在を他者と

“There was good sport at his making”

の関係に開かれた運動性に満ち溢れたスポーツ的身体としては獲得できていない。私たちはここで、近代の端緒において、「スポーツ」とは「演劇」に他ならなかったのではないかという問いを提起したい。言い換えれば、植民地主義と資本主義と人種主義とジェンダー主義が支配する近代が進行するにつれて商業化されていくスポーツの競技化と数値化と見世物化をもたらした歴史は、シェイクスピアが活躍した時代のルネサンス演劇が、近代以降、商業化されてブルジョア階級の娯楽となっていった歴史でもあったということだ。

ハムレットが必死に指し示そうとする「何か」とはハムレットが自身の記憶を他者と共有可能な価値を持つものとするために、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、すなわち演劇的語りへの端緒である。かくしてここに『ハムレット』を、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演劇とする可能性が生まれる。この劇は今後、ここでハムレット自身によって対極にあって、いわば「虚偽」と「真実」との二項対立をなすように言われているところの“that within”と“play/show”とのあいだの境界がいかに架橋できるのかを、ハムレット自身と他者との身体の演劇的変容の過程をとおして追っていくのであって、そこにこそ、本稿の主題である、演劇を通したスポーツとジェンダーの交錯が出来るのである。

『ハムレット』におけるスポーツの意義を考えようとするとき、それは“play”という単語と、“act”という単語のはざまに出現するスポーツ的身体の可能性ということに関わる。この二つの言葉の語源をたどると、前者の「プレー」の方は、遊ぶこと、戯れることという意味合いが強いものに対して、後者の「アクト」の方はもともとローマ時代の弁論家であったキケロが定義づけたように、聴く人を説得する弁論術のことであり、そこから演じるという意味が派生してきた。今は俳優のことを言うアクターという単語は、もともと弁論家という意味だった⁶⁾。つまり、プレーはとくに周りに聴く人がいなくても成立する「遊戯」であるのに対して、アクトのほうは観客を常に必要とする「演技」であるということ。そう考えれば、ハムレットの狂気を装う身振りはまさにプレーと言えるし、彼が頻繁に行う「独白」も舞台上の観客を必要としない（それゆえに舞台外の私たち観客に直接届くような）戯れと言えるのではないか。それに対して、アクトの方はつねに舞台上での視聴者や観客を必要とする。（このことは劇の最後の場面で、ハムレットが惨劇を見つめている宮廷の人々を「演技を見つめている観客」と名指しするところで確認される。）つまり、『ハムレット』という演劇のための演劇において、私たちここで考えたい演劇的＝スポーツ的身体とは、遊戯でありながら演技でもあるような、同時にまたそのどちらとも言えないような、境界領域の存在を名指している。（私たちはよく、卓越したアスリートがおよそ人間の身体能力を超えるようなパフォーマンスを披露するときに、「ゾーンに入った」という言い方をするが、まさにこの表現はこのような境界線上の身体的ありさまを指し示しているのではないだろうか？）

7. 独白と演劇的公共空間

自分とは比較にならない公的な記録能力を持つ現在の王クローディアスに直面したハムレットは、自らの私的な記憶を思いおこし、「何かを覚えている」、「誰かを忘れない」、そのことにしか現在の国家体制に反抗するきっかけを見出すことができない。ここで大事なことは、そのような私的な記憶のプロセスがハムレットの演劇的な独白という形をとることで、観客との思念の共有を前提とした新たな公共空間の創出、私たちの表現ではスポーツ空間の生成がめざされるということだ。このような思考／試行錯誤によって、主人公の身体は、おそらく「スポーツとジェンダーのはざまにある近代的な演劇表象の制度」と呼ぶほかないような領域へと参入していく。ガートルードやクローディアス、そしてすべての廷臣たちが退場した後で、独り舞台に取り残されたハムレットは、次のような言葉を含む第一独白を私たち観客に伝える。

死んでからたった二か月、いや、そんなにたってない。
あんな立派な王が、こいつに比べれば、
サチュルスとハイペリオン、お母さんにあんなに優しくて、
風が吹いても、
それが強く顔に当たらないようとしていた。何ということだ、
そんなことまで覚えている (remember) だなんて。(一幕二場一三八―一四三行)

独白というもっとも私的なつぶやきが公共性の創出へといたるプロセス。かくしてハムレットは、「覚えている、記憶する、思い出す」ことによって、他者と自己の身体を架橋する演劇的可能性、今日の主題に即して言えば、スポーツ的身体を獲得していく。“remember”という言葉は、記憶する、思い出す、忘れないという意味であると同時に、文字通り、「再び共同体の一員となる」、すなわち「モノ」から「モノガタリ」する主体となることによって、動かない物体から運動する主体となることによって、観客、あるいは広い意味での他者との共同作業による演劇の媒体となる、ということなのである。

8. 亡霊と書記作用

さて一幕五場で父王ハムレットに出会ったと証言するホレーショらに誘われて、深夜、自分もエルシノア城の城壁を訪れたハムレットの前に、亡霊が出現する。ここでの亡霊とハムレットとの相互作用による突然の運動性は、まさに「スポーツ」の名にふさわしい。その果

“There was good sport at his making”

てに、「もう動かないぞ」と言うハムレットに、亡霊はクローディアスによる殺害の経緯を語るが、ここで注目したいのは、それを聞いた後のハムレットの発言だ。

覚えておけと (Remember thee) ?

わかったぞ、あわれな亡霊、俺に記憶 (memory) がある限り、

この混乱した身体と世界のなかにな。覚えておけ (Remember thee) ?

俺の記憶 (memory) の手帳から、

つまらぬ記録 (records) はすべて拭い去り、

本のこと、あらゆる思い出、昔のこと、

ここに写し取られた (copied) 青春の記録を

すべて消して、そなたの命令 (command) だけを書き込もう、

この頭脳という本のただなかに、

つまらんものはうっちゃってだ。天に誓って！

それにしても、なんて女だ。

そしてあの悪党、悪党、微笑み浮かべた悪党め。

この手帳 (tables) にだ。今、書いておこう (set it down)、

微笑み浮かべて、しかも悪党、

デンマークではたしかにそうだ。[書きつける]

そう、叔父さん、あんただよ。さて俺の言葉 (my word)。

「さらば、さらば、私を忘れるな (remember me)」だ。

誓ったぞ。(一幕五場九五――一二行)

この数行が示しているのは、『ハムレット』という記憶の演劇化がもたらす身体の「近代性」にはかならない。ここにあるのは「記号人間」としての近代的身体の誕生とも言える。ミシェル・フーコーの名高い議論によれば、近代以前の人間は、類似や近接関係によって言葉と物との一対一対応的なつながりのなかで生きていたが、そのような言葉と物との照応関係がくずれ、その結合が断絶するようになった世界のなかで、人は記号作用のなかで生きなくてはならなくなる⁷⁾。西洋的近代世界とは、記号が必然的に孕む記号と指示対象とのあいだの緊張関係、差異化による意味の不確定性を押しつけられた世界、解釈と現実、主体と客体、知識と存在との矛盾につらぬかれた世界である。こうした世界において、近代の人間の知は有限性によって境界を定められたものとならざるを得ないのだ。

ハムレットが上の独白のなかで明らかにしている事態もまさにそのような近代的な記号人間の宿命にはかならない。最初の七行にはすべて「記憶」や「記録」や「思い出」をあらわす単語が出てくるが、そうした記憶の本質をあらわすのがテキスト原文 101 行の「写し取ら

れた (copied)」という単語であって、つまり思い出とは「コピー」なのだ、という認識だ。個人の頭のなかの思いは、言語で書かれ記録され表象されることによってはじめて現実の物 (thing) となる。ここでハムレットの父の亡霊が“thing”から“sight”へ、そして“story”として言及されてきたことの重要さも理解されるだろう。つまり「亡霊」とはまさに「亡きこと」によって存在するもの、「霊」であるからこそ現実でありうるもの、という言葉や表象の臨界点に位置するものにほかならないからである。そしてハムレットは102行以降で、そのような「亡き存在=nothing という thing」であるところの亡霊の「命令」だけを自分の「言葉」として「手帳」に書きつけようとする。この手帳の原語である“table”とは言うまでもなく、近代の記号システムの根幹を形成する図表であり、統計であり、数字だ。よく私たちが日常会話のなかで「空想的な机上の議論をせずに、数字や統計にもとづいた現実的な議論をすべきだ」などと言うが、考えてみればこれは矛盾に満ちた言い方ではないだろうか。なぜ統計や数字のような「記号」の典型こそが「現実」を示すことができるのか？ スポーツとの関係で言えば、運動とは能動でも受動でもなく、中動態的な身体の「学び」であって、学びが「真似び」、すなわち「コピー」であるように、トレーニングとは“train-ing”，すなわち自分の身体を他の身体と連結することにほかならない。『ハムレット』という近代の端境期に出現した劇が示すのも、演劇によって、その表象と現実とのギャップを架橋し、演劇が本来持っているはずの運動性をスポーツとして復活させる試みなのである。

直接的な言葉と物と対応関係ではなく、媒体的回路を通過した表象のシステムを想起させるような亡霊の「“command”=命令」。亡霊は「クロードィアスに復讐せよ」とか「ガートルードを許せ」などと明示的に命令しているわけではない。その「命令」とは、ただひとつ「私を忘れないで」という言葉による「命題」である。亡霊という「亡き存在」を記憶する、この作業はしかし、ちょうど「夢を覚えておけ」ということと同じで、孤独な文学的営みとならざるを得ない。だからこそ、そのような亡霊や夢や幻想と出会ったことのない人にとっては、今後のあらゆるハムレットの言葉や行動が常軌を逸した「狂気」としか写らないのだ。

ここにこそハムレットという演劇の主人公としての最大の困難、すなわち「時の籐 (たが) がはずれた“The time is out of joint”」(一幕五場一九六行) 世界を矯正する、すなわち今日の私たちのテーマに即して言えば、ジェンダー差別にひしがれて関節の外れた身体に、「狂気」とか「沈潜」とか「耽溺」といった個人的な反逆行為によってではなく、友愛と協働にもとづく集団的な営みによって、どうやって運動性を取り戻すのかという試みがある。その試みによってこそ、ハムレットがやがて発見する演劇を通じたスポーツ的身体の可能性が芽生える。いかに私的な(プライベートな)記憶が詩的(ポエティック)かつ公的な(パブリックな)演劇として、自己と他者双方に共有され自他のあいだの情動を生産する場を作り出しうるのか？ 『ハムレット』という近代の記号の人間を創始する演劇が、同時に言葉と物との本来の絆が失われてしまった世界において演劇を再生する試みでもある、とはそういう

“There was good sport at his making”

ことではないだろうか。

「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の独白によって再表明される、そのことで「独白」という演劇特有のドラマトゥルギーが個人の思いの表明ではなく、自己と他者をつなぐ架け橋となって、身体が開かれていく。個人の記憶が演劇的な手段によって、「あなたを忘れない」というあらゆる他者へとひらかれた約束となる。個人的な「書く」という行為によって新しい父の表象を想像／創造することは、意識的な模倣的書記作用によって私的記憶と公共性を横断する境界侵犯的で運動性に溢れた身体性を獲得することでもあったのである。

9. 演劇という「リバティ」空間

『ハムレット』における記憶の共有の鍵を握る営み、それが演劇である。演劇という「嘘」だけが隠された「真実」を表象することができる。そのきっかけをもたらすのが、エルシノアの宮廷を訪れる旅役者たちの登場だ。彼らの来訪を告げるポローニウスは、役者たちが悲劇から喜劇、歴史劇から田園劇まであらゆるジャンルを上演する名手であると述べた後、次のような興味深い台詞を喋る。

For the law of writ, and the liberty, these are the only men.

劇作の技能と自由奔放さにおいては、彼らに並ぶ者たちはおりません。

(二幕二場三九七～三九八行)

演劇は書かれるものであるというよりは、コピーされる、つまり演じられるものだ。つまり身体的模倣による「変装」が演劇の本質であるから、それは「law 法」にはなじまない。しかし同時にポローニウスはここで、「liberty 自由」という語彙を導入する。シェイクスピア当時の劇場は、「リバティ」と呼ばれた特殊な空間に作られていた。つまり、エリザベス朝演劇が花開いたロンドン市郊外の場所は、公衆劇場だけでなく、酒場、娼宿、熊いじめ場などの歓楽施設や、監獄、処刑場、病院などの逸脱管理施設が集中する「悪場所」であり、その解放的な性格ゆえに権力の統制が集中するトポスでもあった⁸⁾。シェイクスピア演劇の境界的な場の特性が、この「自由」と「統制」とがせめぎあう場所に集約されていたことを思えば、『ハムレット』における演劇的空間の開示による記憶の公有化が、境界侵犯と他者歓待の権化である旅役者集団によって端緒を与えられることは偶然ではない。ポローニアスの発言は、この「リバティ」と「書記作用 (the law of writ)」との同居、緊張関係や相互作用を指し示しており、これが演劇という営みの持つ逸脱と規律、身体と法律、境界侵犯と権力的統制とを架橋する性格を提示しているのだ。書くことと演じることの連動による新たな

身体が発現。先にこの場面での役者たちの語りにあるスポーツとジェンダーの交錯を見たが、ハムレットも役者たちの演技を見て、演劇という手段による私的記憶と公的記録との連結可能性に目覚める。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」とかが自らの身体的書記作用において融和可能なものとして実現されていくのである。

ハムレットは第二独白で、次のように自らの発見について語る。

この役者たちに、

親父が殺されたところを真似て演じ (Play something like) させよう

叔父のやつの前でだ……。

もっと信用できる (relative) 証拠を手に入れなくては。

芝居こそが真実 (The play's the thing),

王の本心 (conscience) 捕らえてみせる。(二幕二場五九〇～六〇一行)

ハムレットが既存の台本『ゴンザゴ殺し』に自ら書き加えて創造した劇である『ねずみ捕り』こそは、「他者に開かれた関係性を構築しうる (relative)」テキストであり、それを他者である役者たちに演じさせることによって私的記憶と公的記録を媒介し、相互に侵犯する境界領域の最たるものとしての演劇空間がひらかれていく。先に見た一幕二場の母親ガートルードへの応答では対極にあるとされていた“play”と“thing”とがここではイコールで結ばれていることに注意しよう。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演劇的關係性において意味を持つということなのである。

10. 復讐劇という形式

ハムレットは先王殺しの場面を再現した演劇という手段によって、クローディアスの“conscience” (記憶と本心) を白日の下にさらけ出すことに成功するが、ハムレット「真相」の発見からすぐに復讐には及ばない。ハムレットにとって重要なことは復讐行為を果たすことよりも、父の記憶に忠実なかたちで復讐という営みを公共空間における演劇として完成させることであり、むしろ復讐の遅延の過程で行われていく、ハムレットの独白を通じた観客との連帯こそが、この演劇自体をテーマとする演劇には重要なのである。

三幕四場の母親ガートルードとの寝室の場面では、父の亡霊が再度登場するが、それはハムレットとだけ言葉を交わす。

ハムレット：怠けている息子を叱りにいらしたのでは、

“There was good sport at his making”

時間にかまけ、熱も冷め、

あなたの大事な命令を実行（acting）できぬ私を？

亡霊：忘れるでない、こうして訪れたのは、

お前の鈍った目的を促そうとのことに過ぎぬ。（三幕四場一〇七——一行）

ここではひとことも「復讐」が言及されていない。つまり、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。記憶を演じるとはどういうことか——単なる私的復讐よりも遥かに困難で公共的な所業がハムレットには課されているのであって、だからこそ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「スポーツ」として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、スポーツの助走のように爆発的な運動を控えた身体的準備とも言えるものであり、演劇空間の完成にいたる身体創造のプロセスの別名なのである。

11. 「他者」の歓待

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という目的に沿いながら逆説的にその記憶から逃れる作業が必要になる。そのために重要なのが他者との出会いであり、ハムレットにとってそれは、女性、道化、そして観客の発見という道筋をたどっていく。

すでに示唆したように『ハムレット』という劇は、復讐劇の体裁を借りてはいるが、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、ドラマ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スポーツ的な運動性のうちにこそある。ハムレットが復讐行為そのものを遅延させるように見えるのは、彼が復讐をパブリックなかたちで劇化し、あらたな記憶の領野をひらく演劇的契機を求め続けるからにはかならない。それゆえに劇の重要な転機をなすのが、未遂に終わるハムレットのイギリス行くと、その途中での海賊との出会い、そして急激なハムレットの帰還である。このもともとはクローディアスによるハムレット殺害計画から生じた主人公の地理的移動が、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、スポーツの動態によって外部世界へと開くことになる。そしてハムレットが不在となったデンマークで起きるもっとも重要な出来事が、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だ。どちらの女性もハムレットとの対峙の結果、隠されていた自己の内面を直視することを強いられ狂気と孤独に追い込まれていくのだが、とくにオフィーリアの死に際してのガートルードの対応が、ハムレットが不在となった演劇空間の顕著な変化をもたらす。この二人の女性が思いもかけぬ絆をオフィーリアの死を契機として築くことによって、劇の流れに重要な転換点が記されるのだ。オフィーリアの死の場面をガートルードは次のように語る。

あの小川には一本の柳の木がはすかいに生えていて

年老いて白い葉を鏡のような水面に映しています。

そこであの娘は風変りな花輪を編んでいた…… (四幕七場一六五―一六七行)

オフィーリアの監視を命じられていたのはホレーショであるから、ガートルードがオフィーリアの自死の場面をまるで目撃したかのように語るのは論理的にはおかしい。しかし演劇的には、私たち観客はこの一人の孤独な母親が薄幸な娘に捧げた墓碑銘を場違いに感じながらも、その美に戸惑いながらも打たれざるを得ない。このように詩というものはつねに、予期せぬかたちで他者からの不意打ちの出来事のようにしてもたらされるのである。

この場面は、スポーツとジェンダーの関係を考えるときにも重要だ。このガートルードによるオフィーリアの死の描写は、ハムレットの突然の帰国が告げられ、クローディアスとレアティーズによるハムレット暗殺計画が練られる場面のすぐ後に置かれている。つまり、男性中心主義的な権力体制を維持するジェンダー差別への抵抗者であるオフィーリアを、ただ静かに死なせてはいけなのではないか、そこに彼女なりの主体性や運動性を見てとることで、スポーツ的身体の可能性を見出そうとする、そんな思いがガートルードのシスターフッドの表明には込められている。私たちはこれまでオフィーリアの死を、男性的な視点から単に無実で無力な犠牲者としてのみ見なしてこなかっただろうか？ つまり、彼女は水死したのではなく、「水泳」したのではないか？⁹⁾ 私たちはこの場面に、『ハムレット』という演劇の完成を目指す試行の第一の分岐点を見てもいい。

第二の分岐点は、ハムレットによる道化の発見だ。いわゆる「墓掘りの場」がそれで、墓掘り人とハムレットのやりとりから、道化ヨリックの頭蓋骨の発掘まで、ルネサンス演劇の重要な要素をなす道化芸が発揮される場面だが、記憶の演劇化とスポーツ的身体の再生を主題とするこの劇において、この場面が意義深いのは、ハムレットのヨリックに対する記憶の回復が自らの幼年時代の再構築を通してもうひとりの父親の身体、より具体的には背中感覚を浮かび上がらせるからである。

えっ、哀れなヨリックか。覚えているんだ、こいつのことは、ホレーショ、

こいつは冗談がほんとにつきない奴で、僕を背中に何度もおぶってくれた。

それが今ではこんな姿でしかないなんて。(五幕一場一七八―一八一行)

演技者・他者の原点である道化の再発見は、ハムレットにとって自分もいずれはこうなるのだという自覚とともに、現在の自分自身の演技者としての、そしてデンマーク宮廷における他者としての境遇をも再認識させる。ジェンダーや血筋や名誉や相続制度とは無縁の道化ヨリック、このもう一人の父親とも言うべき存在をハムレットが幼年期の記憶を通じて思い出

“There was good sport at his making”

すことは、友と観客の獲得による、国家や家族とは別の演劇的共同体を想像させると同時に、私たちに身体感覚を通じた連帯の可能性を教えるのだ。

圧制者・権力者である家父長の記憶から、スポーツする女性や道化の再発見を通じた自分自身の演劇的肉体の承認へ。女性と道化という家父長制度における弱者の発見、それは一方で父王の記憶の束縛からの解放であると同時に、その記憶が要請していた演劇による記憶の再構築と、自己の身体のスפורツ的運動性を取り戻す階梯への足掛かりなのである。

12. 記憶から演劇へ

すでに述べたように、『ハムレット』は復讐劇の体裁を借りた「演劇のための演劇」なのであるから、最終場におけるハムレットのクローディアスに対する復讐の成就も偶然の産物に過ぎない。そしてその偶然は、ハムレットとレアティーズのフェンシング試合という、競技スポーツの最中にもたらされる。言うまでもなく、この試合は友情と歓待にもとづくスポーツ精神にあふれた身体的交流の場であるどころか、クローディアスとレアティーズがハムレットの殺害を企み、家父長制度の維持と女性的身体の抑圧を目的とした政治的謀略の一部にすぎない。ところが疑うことを知らないハムレットは、このスポーツの墮落した姿であるフェンシング試合を演劇に代えてしまう——それが最終場における観客の発見につながるのだ。この場での焦点はハムレットによる舞台上の観客の発見、および私たち自身の舞台外の観客としての自己認知、そしてホレーショとフォーティンプラスの記憶行為によるその追認にある。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言葉を放つ。

このような偶然の出来事（chance）に驚き、顔色も青ざめている皆さん

この演技（act）のおしだまった観客（audience）になろうとでも。

（五幕二場三三九－三四〇行）

『ハムレット』におけるスポーツ的＝演劇的身体のありようが、観客を必要としない“play”と観客を必要とする“act”のはざまに出現するのではないかと先に示唆したが、ここでの台詞は、死を目前にしたハムレットが舞台上の観客に呼びかける言葉として、彼がいかに演技ということにこだわってきたかの現れではないだろうか。ここではクローディアス、ガートルード、レアティーズ、そして自らの死という「偶然の出来事」が、スポーツの精神に支えられた彼自身の観客意識によって「演技」として意識されている。そしてそのような自意識が、舞台外の観客である私たちに、遊戯（play）と演技（act）との間で苦闘し続けてきたハムレットという、言葉と表象、存在と記号の間に引き裂かれた近代的人間の悲劇を提示す

ると同時に、そこから抜け出す隘路としての〈スポーツ的演劇〉の可能性をあぶりだすのだ。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スポーツ的メディアによって集団的記憶に変容する。記憶から演劇へ、ジェンダー差別からスポーツによる歓待へ。かくしてハムレットの「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である。

ハムレットは死を目の前にして、親友であるホレーショに次のように語る。

君が僕を大事に思ってくれたことがあるのなら、
もう少し我慢して、
この世のつらさに耐え、
俺の物語 (story) を伝えてくれ。(五幕二場三五一―三五四行)

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ョへと託されたこの「物語」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ブラスと、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だ。彼らはともにこの情景を指して「場景 (sight)」(三六七, 三七二行) という語を使い、それに応えてホレーショ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」(三八三行) と要請する。そしてホレーショが語ろうとする出来事 (acts) (三八六行) にフォーティンブラスも「観客 (audience) には最高の人々を招こう」(三九二行) と応じるのである。

さらにデンマーク王国には「記憶 (memory) としての権利があるのだが」(三九四行) と言うフォーティンブラスに、ホレーショも肯定的に答えながら、ふたたびハムレットの遺骸の観覧を「すぐに演じてくれる (perform'd)」(三九七行) ようにと頼む。続くフォーティンブラスの命令は、まさにハムレット自身がその死によって完成させた『ハムレット』という演劇の開幕 (終結ではなく) を告げるにふさわしい。

四人の隊長に

ハムレットを担がせ、軍人のように舞台上へと運ぶのだ、
なぜなら間違いなく、もしその配役を得ていたなら (been put on),
ハムレットこそは王侯にふさわしい働きをしたであろうから。
その劇的人生 (passage) をたたえて、軍人の音楽と戦場の儀礼を
尽くそう、声高らかに。(五幕二場四〇〇―四〇八行)

かくして個人の記憶は三通りに公共のものとなる。ひとつはフォーティンブラスにデンマ

“There was good sport at his making”

ークの王位を継がせたいというハムレットの個人的な意志が、フォーティンブラスの歴史的権利の主張によって政治化されることによって。もうひとつは父親殺しの復讐という外見が、宮廷人という舞台上の観客の参加によって反復しうる演劇として完成することによって。さらにもうひとつは、「悲劇」の慣習に則りながら主人公が死ぬ劇において、舞台外の私たち観客がその物語を伝承するという形式を劇化し、演劇が演劇として活性化される瞬間に舞台外の私たち観客を参加させることで「悲劇」という形式そのものを解体してしまうことによって。こうしてハムレットは自らの肉体の死によって「復讐」を成し遂げるのではなく、むしろスポーツという営みが本来はらんでいる自己と他者の身体への信頼を通じて、ホレーショ、フォーティンブラス、舞台上と客席の観客といった人びととパブリックな記憶を共有し、「演劇」を完成させるのである。

このようなスポーツ的演劇の結末は同時に、女性たちの声や意志をジェンダー差別によって封殺してきた宮廷の家父長的権力体制の終焉をも示すものでもある。ハムレットは自らの演劇的身体による生と死の境界線の侵犯を果たすことで、「そこにいるのは誰か？」という問いを問いのままに開き、沈黙のなかに残しておく。しかしこの「沈黙」とは、他者の声の抑圧の結果ではなく、ジェンダーや階級や人種によって分断されてきた女性、道化、観客といった他者への欲待を機軸とするスポーツ的演劇空間のゆえであるし、それゆえ無数の可能性に満ちている。だからこそ私たちは観客として、この問いと、そしてそれ以外の無数の問いを追い求めて、『ハムレット』という劇にふたたび寄り添おうとするのではないだろうか。「そこにいるのは誰」という質問と、「私を忘れないで」という希望とのあいだ——ハムレットの身体が架橋するのは、「スポーツ」と「ジェンダー」、*“play”*と*“act”*のはざまに出現する、そのような記憶の臨界としての演劇空間なのである。

注

- 1) 本橋哲也『映画で入門 カルチュラル・スタディーズ』（大修館書店、二〇〇六年）、第八章。
- 2) 「中動性」については、國分功一郎『中動態の世界 意志と責任の考古学』（新潮文庫、二〇二五年）が、言語態の問題系をはるかに超えた思考の可能性を示唆して、きわめて刺激的である。
- 3) シルヴィア・フェデリーチ『キャリバンと魔女 資本主義に抗する女性の身体』小田原琳・後藤あゆみ訳（以文社、二〇一七年）。G・C・スピヴァク『ポストコロニアル理性批判 消え去りゆく現在の歴史のために』上村忠男・本橋哲也訳（月曜社、二〇〇三年）。
- 4) 『ハムレット』からの引用は、William Shakespeare, *Hamlet*, Harold Jenkins ed. (London and New York: Methuen, 1982) により、以下カッコ内に幕、場、行数を記す。日本語訳は本橋による。
- 5) 「王の二つの身体」については、E・C・カントーロヴィチ『王の二つの身体（上）（下） 中世政治神学研究』小林弘訳（ちくま学芸文庫、二〇〇三年）を見よ。
- 6) 西洋における「弁論術」と「演技」との関係については、横山義志「キケロはいかにして疑うのをやめ、俳優の真情を信じるようになったか：感情主義演技論の理論的起源」（『表象』第9

号, 2015 年, pp. 213-229) を見よ。

- 7) ミシェル・フーコー『言葉と物 人文科学の考古学 新装版』渡辺一民・佐々木明訳 (新潮社, 二〇二〇年)。
- 8) シェイクスピア演劇の境界的なトポスの重要性については, 本橋哲也『侵犯するシェイクスピア 境界の身体』(青弓社, 二〇〇九年), 序章「境界の身体 シェイクスピア演劇の場所」一〇～二四頁を見よ。
- 9) この点を見事に表現した動画が, 井上涼作詞・作曲のアニメーション「オフィーリア, まだまだ」(NHK, 二〇一九年) (https://www.youtube.com/watch?v=v5xuP_FBMfl) である。ご教示いただいた筑波大学の吉原ゆかり氏に感謝する。

この論文は, 東京経済大学 2024 年度個人研究助成費 (受給番号 24-29) の援助を受けた研究成果の一つです。記して関係各署に感謝申し上げます。