

岡本章編

『煉肉工房 ハムレットマシーン』【全記録】

論創社、二〇〇三年 二月

演劇はつねに〈記憶〉と〈差異〉の上に成り立っている。ソフォクレスやエウリピデスによつて完成されたギリシャ悲劇の主人公は、皆本来ギリシャ神話のなかに生きていた人格神たちであり、シェイクスピアの登場人物も必ず流布された何らかの伝承や物語から導き出されている。夢幻能のシテたちも、伊勢、源氏といった先行する物語世界から召喚され、舞台の上で新たな生命を付与された形象であつた。その意味で劇とは、作者の想像力を介して、民族の記憶のなかに息づいている者たちを、舞台の上で蘇生させる世界である。その時現出してくるものは、物語の記憶であると同時に、それに対する明確な差異である。舞台の上にあられる俳優は、どのような意味でも物語のなかの人物たちとは別個の存在であり、その差異のなかに作者の想像力は無限に侵入していこうとする。それによつて舞台上の表象は、物語の記憶への忠誠と反逆のせめぎ合いのなかで独自の生命を獲得することになる。盲目の予言者を詰問するオイディプスは神話の世界には存在せず、『伊勢物語』の井筒の女も、夫の衣装をまとい井戸を覗き込んだりはしないのである。

ハイナー・ミュラーの戯曲的なテキスト『ハムレットマシーン』は「私はハムレットだった Ich war Hamlet」という宣言から始まっている。観客にとつて可視的、肉体的な存在である舞台上の人物が、自身の役柄を〈過去形〉で語るといふのは破格であり、観客が見ているものを存在と非在の間で宙に吊つてしまう。その点でこの宣言は、舞台上の俳優を〈ハムレット〉という役柄の外に押し出し、中立的な肉体的存在へと還元させる暴力性をはらんでいる。しかしこの暴力性は、本来演劇という形式の持つ力でもある。なぜなら劇とは、もともと民族の記憶のなかに生きつづける、神話や物語のなかの人物を拉致し、別個の生命を注ぎ込んで舞台に送り込むという暴力性のなかに成り立つ芸術だからだ。つまり舞台上のオイディプスは〈かつてオイディプスだった〉人物であり、井筒の女は〈かつて井筒の女だった〉人物にほかならない。シェイクスピアの『ハムレット』の主人公にしても、ヨーロッパ各地に伝えられたアムレスト伝説のなかの人物とは別個の実存的苦悩を担わされており、ミュラーの世界に拉致される以前に、すでに〈かつてハムレットだった〉人物として存在しているのである。

その意味で『ハムレットマシーン』がはらんでいる差異性は二重化されている。このテキストの第一行は、物語の記憶の層から召喚された形象である〈ハムレット〉をさらに過去化しているのであり、それによつてシェイクスピアの時代との四百年の差異を、その間に生起した一切の政治的、文化的事象を包摂しつつ浮上させることになる。ここではリチャード三世のような、シェイクスピアの他の作

品への言及や、「頭蓋にはまだ斧を突き刺したまま」といった、ドストエフスキの『罪と罰』を想起させる表現がちりばめられる間テクスト性が貫かれ、そのテクストの裂開のなかに、ミユラー自身が生きた時代に生起した、ハンガリー動乱やプラハの春の鎮圧などの政治的事象が、より直接的なイメージによって導き入れられている。『ハムレットマシーン』が東ヨーロッパの政治的な混乱に対するアイロニカルなプロテストを含んでいることは明らかだが、その点でもこのテクストが『ハムレット』を下敷きとし、「私はハムレットだった」という差異の呈示から始まっているのは有効な戦略であつたといえよう。つまりこの一行は、虚構の論理のなかでは〈ハムレット〉への時間的な距離によって、殺された先王ハムレットをも立ちあらわさせているからだ。父と子の名前の同一性が、ここでは〈過去〉の主体として喚起される「私」自身を多義化してしまうのであり、冒頭の一行がすでにクロードiasとハムレット王の間にあつた〈政争〉の文脈を派生させ、それが東ヨーロッパを初めてする現代世界の政治的動乱を喚起しているのである。

『ハムレットマシーン』におけるハムレット王——クロードias——ハムレットという〈男性同盟〉的な連繋が浮び上がらせるものは、何よりも近親憎悪的な破壊への志向によって、〈産む性〉としての〈女〉と対峙してしまう構図である。「女たちの穴は縫って閉じてしまえ、母たち不在の世界だ。そうなれば、僕ら男は安心して殺しあいができるだろう」という科白は『ハムレットマシーン』を貫く原理を何よりも明確に示唆している。この世界で〈男〉であ

ることは、とめどもない憎悪と抗争の連鎖に参与することと等価であり、だからこそその流れを否認しようとするハムレットは「私は女になりたい」と語るのである。けれどもオフィリアに仮託された〈女〉は、生をもたらしうるがゆえに死をもたらしうる存在であり、その資格によって彼女は「私が産んだ世界を回収する。私の産んだこの世界を、股の間で窒息させ、自分の恥部に埋葬する」という意志を表明する。おそらくそれが、今回の上演テクストからは除かれている、原テクストにあつた「一切の社会機構を転覆させることが必要なのだ!!!」というト書きの含意と照応するものであろう。その意味でこの断片的なテクストに流れているのは、すべてを世界の生成以前の段階に立ち返らせることによってしか、世界の混沌を収束させえないという、作者のペシミスティックなメッセージであるように私には思われた。

今回ミユラーの翻訳者である谷川道子氏の好意によってビデオで見ていただいた、煉肉工房による上演では、能の手法を意識的に取り入れた〈現代能〉としての『ハムレットマシーン』が展開されていた。ここではミユラーが込めようとした、政治的なメッセージ性は捨象され、テクストとしての同一性を極限まで相対化することによって、俳優の肉体と言葉、さらには声そのものをどこまでも非分節化し、シニフィアン化していくこうとする試みが全面に押し出されている。谷川氏も「シニフィアンの戯れ」を上演の主眼として認めている。もとよりそれがミユラーのテクストにはらまれていた方向性でもあることはいうまでもない。『煉肉工房 ハムレットマシーン【全記録】』に収載された論考「アクチュアリティについて」

で、演出の岡本章氏は「テキストの持つ「遠さ」、「重さ」、そして濃密な意味を回避せず切り結ぶことで、思いがけず、分節言語が解体され、言葉の深層の意味生成の、発生の現場に立ち戻り、さらにミユラーの言葉の根底に下降し、身を持ってその奥行き、重層性を体験することになった」と述べている。舞台では日本語とドイツ語が交錯し、さらに〈国語〉の差異を超えた、人間にとっての発話行為を根元から問い直そうとする、演技者と言葉のすさまじい格闘のなかにミユラーのテキストが立ちあらわれてくる。この上演において明確な、非分節的世界への志向が、テキストにメッセージとして込められた、東ヨーロッパを初めとする現代世界の混沌と照応するものであることは容易に見て取られる。『ハムレット』の主人公自身、先王の死によって、たがの[・]はずされた非分節的世界に投げ込まれていくのだった。読書の最中にポロニアスに「なにをお読みで？」と問われたハムレットは「言葉だ、言葉、言葉」と答えるが、こうしたシニフィアンの優位性に支配された世界は、確かに二十世紀後半の状況に直結していく可能性を持っている。

一方それにしてもなぜ『ハムレットマシン』が〈現代能〉なのか？という素朴な疑問を拭い去れなかったことも事実である。能の言語はきわめてゆるやかな速度で語られるが、決してシニフィアン化されておらず、逆に物語や神話の世界への経路を充填させたシニフィエの宝庫である。能役者によって演じられるオフィーリアが能面をつけているのは、彼女に他界性を付与することになるが、その他界性と「私の産んだ世界を回収する」という現実世界への否認

はむしろ斥け合うものであるようにも感じられた。またここでなされた〈現代能〉の試みは、たとえばベケットの作品に対してもなされうるであろうが、むしろそうした未だ実現されていない（いるのかもしれないが）様々な可能性を思いめぐらせてもらった点でも、きわめて刺激に満ちた舞台であったといえよう。

（柴田勝二）