

9.11 以降のハムレット

都市近郊に住んでいて、得したな、と思えることがほんの少しある。世界中の演劇を居ながらにして楽しめることもその一つだ。たとえば、2001年から2002年にかけて、ほんの一年ちょっとの間に、ピーター・ブルック、蜷川幸雄、ペーター・シュタインという巨匠たちの演出する『ハムレット』を観比べることができたし、ついでにシェークスピアもので付け加えれば、クラウス・パイマン率いるベルリナー・アンサンブルの『リチャード二世』をシュタインの『ハムレット』の翌日に観るといふ贅沢さえ、いとも簡単に実現できた。これもグローバリズムの恩恵の一つと言え言えなくもないが、テロリズムというその負の側面へと現代演劇が関わらざるを得なくなってきたこともまた事実である。こうしたテロの時代にあって、演出家たちは果たしていかなるハムレット像を立ち上げたのだろうか。

削除されたフォーティンbras

2001年6月、世田谷パブリックシアターにかけられたP・ブルックの『ハムレット』は、彼の活動拠点であるパリのブッフ・デュ・ノール劇場で好評を博した『ハムレットの悲劇』の日本公演版である。その明確な特徴は、テキストであるシェークスピア戯曲の大胆な削除にある。

ノースロップ・フライによれば、「『ハムレット』は三重の円からなる復讐劇」である。まず中心にハムレットによって父ポローニウスを殺され、妹オフィーリアを狂死させられたレイアティーズの復讐劇、その外側にこの劇の本筋である、父＝先王ハムレットを謀殺したその弟のクロードゥアスへの王子ハムレットの復讐劇、そして一番外周に、デンマークの先の王との決闘によってノルウェー先王であった父を奪われた王子フォーティンbrasのデンマークへの復讐劇、以上三つの復讐劇が同心円構造をとっているというわけだ。

P・ブルックはこの三つの円の内、一番外側の円つまりフォーティンbrasの復讐劇を完全に削除してしまった。その理由を彼は「この作品を悲劇にしたかったからだ」と語っているが、そこにはギリシア悲劇のごく少人数の人間同士の関わり合いこそが悲劇を織りなしていく、という彼の強い信念がうかがわれる。しかし、周知のように、ギリシア悲劇とは、アリストテレスの定義によれば、役者によって演じられる崇高な行為の再現（ミーメシス）であり、憐れみと恐れを介して感情的な浄化（カタルシス）をもたらすものであった。では一体、『ハムレット』の核心部分にそのような悲劇的浄化力のようなものがあるのだろうか。

N・フライはきわめて否定的である。復讐、背信、「挫折によって去勢された行動力」、そういったものによって英雄的崇高さはすっかり影を潜めてしまったというのだ。これに対してキルケゴールならきっと、「そもそもこれを復讐劇とみるから間違えるんだ」とでも言い返すだろう。確かに『ハムレット』を単なる「仇討ちもの」とみなすなら、これほど

スカッとしない劇も珍しい。いずれにせよ、P・ブルック演出を理解するカギが、ひとえにハムレットの行為の崇高性にかかってくることだけは間違いない。この点は最後に触れたい。

フォーティンブラスと機関銃

2001年9月11日、もはや歴史の日付となったこの日から時を措かずして彩の国さいたま芸術劇場にかけられた蜷川幸雄の『ハムレット』は、その衝撃を否応なしに受け止めざるを得なかった。内側二つの円に示された二つの復讐がきわめて後味悪く成就し、その当事者がみな死んでしまった後、一番外側の復讐劇の主人公、つまりP・ブルックに完全に無視されていたフォーティンブラスが入城してくる最終場面（第五幕第二場）、ここでなんと蜷川はフォーティンブラスを暴走族のリーダーに仕立て上げ、オートバイ（もちろん実物）で乗り込ませたうえ、もはや軍隊化したその仲間によってホレイショーを始め宮廷の者たちを機関銃で皆殺しにさせるのだ。大音響のロックのビートとエンジン音、間断なく聞こえる銃音がフォーティンブラスの何事か叫ぶ声をかき消し、排気ガスと火薬の臭いだけが暗転してなお強く鼻をつく、いかにも蜷川らしいエンディングだ。

暗闇の中、轟音の残響ときな臭い空気から、観客たちがつい数日前の9.11ニューヨークを連想したことは言うまでもない。しかし、当然こうしたあざとい演出に非難もわき起こった。とりわけ、この演出アイデアが既に一九八八年にイングマール・ベルイマンによってより戦略的に先取りされていたという論点は重要視されてよい（因みにこの公演は、その年に開場したばかりの東京グローブ座で催された。そのグローブ座も今はなく、ジャニーズという名のフォーティンブラスに明け渡された）。

それにしてもベルイマンの予言者的想像力は今さらながらに恐ろしいほどだ。フォーティンブラスの軍が機関銃を乱射し皆殺しするシーンを同じ舞台上でテレビ局のカメラマンが逐一撮影し、女性レポーターがマイク片手に追いつけるという演出を、はるか三十数年前に『ハムレット』に取り入れてしまったのだから。それに較べると、蜷川の2001年の演出は、いくら窮余の策とはいえ、二番煎じの感は否めない。

しかし、蜷川の名誉のために申し添えれば、この最終場面、フォーティンブラス入城のシーンは、蜷川『ハムレット』が1978年に初演されて以来、88年、95年、98年と再演されるごとに、現実際限なく繰り返されていた権力闘争、さらに世代間闘争の比喩として極めて重要な位置を占めてきた。とりわけ95年の第三バージョンでは、黒旗を掲げたアナーキーな少年集団を登場させており、今回の第四バージョンとの連続性は明らかである。したがって、9.11の衝撃を受けて蜷川が選んだ演出が、たとえ「機関銃で皆殺し」の結末であっても、そこにベルイマンの焼き直しを見るべきではなく、むしろ従来の蜷川プランの延長とみなすべきだろう。しかし、ここにこそ蜷川の<古さ>があるのかもしれない。なぜなら、権力闘争、世代間闘争などという単純な図式では、もはや現実も『ハムレット』も語り得ない時代に我々は立ち会っているからである。

ミュージシャン・ハムレット

9. 11 からほぼ一年たった 2002 年 9 月、新国立劇場にかけられたペーター・シュタインの『ハムレット』は、テロを根絶すべく立ち上がる〈正義〉が新たなテロを生み出すそれ自体暴力的な装置となりかねない、という今や世界に共有されつつある懸念を背景化することによって、復讐という行為の前で逡巡するハムレット像に新たな可能性を見いだそうとする。なんとシュタインはハムレットをミュージシャンに仕立てたのだ。

シェークスピアのテキストでもハムレットが笛を手にするシーンは確かにある（第三幕第二場）。といっても多分リコーダーのような類で、しかもちゃんとした曲を演奏するなどは書かれていない。ところが、シュタインはハムレットにアルト・サクソスを持たせ、ジャズプレイヤーさながらの名演奏を奏でさせる。ついでに言えば、ローゼンクランツとギルデンスターンはエレキギターを抱えたハムレットのバンド仲間だし、オフィーリアも狂乱場面ではエレキギターで弾き語りを披露する。『ハムレット』にとって〈狂気〉は、この作品を構成する本質的要素の一つであるが、シュタインによってハムレットやオフィーリアの狂気はほぼ正確に音楽によって書き換えられていくのだ。しかし、音楽でしか表現できない〈狂気〉とは何だろうか。ここでシュタイン版『ハムレット』によって喚起された私なりのアイデアを一つの寓話にしてみよう。

父親たちの世代が言葉と行為によって紡ぎ上げた巨大な権力構造という糸山には、いくつもの〈ほつれ〉があった。そこで息子たちの世代はこの〈ほつれ〉の解消を強制的に命じられた。ちょうど亡霊から復讐を強要されたハムレットのように。ところが困った問題は、息子たちにとって、この糸山は〈ほつれ〉もろとも、もはや彼らの生の現場に他ならなかった、という事実だ。つまり〈ほつれ〉とは、それを解消することが自らの生をも失いかねないほど既に息子たちの生きる基盤となった生＝権力構造の一部だったのである。こんなパラドキシカルな現実を前にして、息子たちは音楽へと逃避し、音楽の響きの中に自らを宙づりにするしかなかった。言葉や行為と対比するとき、音楽はただひたすらに受動的である。息子たちは、父親たちが言葉と行為によって能動的に構築した矛盾を抱え込んだままの現実を前にして、しかも矛盾を即座に解消しろと命じられながらも、音楽という受動性のただ中でやみくもに無為に時が過ぎるのを待つのだ。大人たちがそれを〈狂気〉として糾弾しようが、精神的な〈自殺〉として排除しようが、若者たちはまるで音楽に酔ったような表情で、大音量の音楽から微弱なビートを拾い出しては少しずつ共鳴し合い、本当に緩やかだが〈連帯〉めいた振る舞いに共振していく日を心のどこかで夢見ながら。

もちろんこんなヤワな夢物語がいつまでも続くわけではない。オフィーリアは本当に狂死してしまうし、ハムレットは大人としてしっかり落とし前をつけて死んでいく。お望みなら、そこに悲劇を読み取ることだってできよう。しかし、P・シュタインが世界中の若者に向けて敢えて音楽で表現しようとしたことは、そんなセンチメンタリズムのお膳立てなどではなかったはずだ。誤解を恐れずに言うなら、こんなことかもしれない。若者たちよ、

音楽に身を任せて限りなく退行せよ。理性によって開拓された普遍性と必然性が支配する都市空間から、母の胎内にも似た土着的で個性的な神話空間へとひたすら退行せよ。デカルトのコギトとはまったく逆方向へのこのいわば「方法的退行」によって、仮想的グローバルズムに今まさに翻弄されようとしている若者たちを各自のローカルな拠点、すなわち自らの身体と生まれ育った文化的土壌に連れ戻そうという試み、それがシュタインの奏でる『ハムレット』から聴き取れるような気がするのだ。

舞台を汚せ！

まったく個性の異なるこれら3つの舞台に共通するのも、実はこうした多様なローカリズムの主張である。たとえば舞台装置。いずれも古典的な模倣（ミーメーシス）性を脱した抽象的・幾何学的な舞台を設えながらも、その冷たく硬質な普遍的空間に歴史性や身体性をなんとか取り戻そうとする工夫がなされている。

P・ブルックの舞台は四角いカーペットが敷かれた上に座布団が4つほど並べ置かれただけの簡素なもの。本拠であるブッフ・デュ・ノール劇場では、由緒あるその劇場の壁肌一つ一つに染み込んだ歴史がほとんどの舞台装置を不要にする、と誇らしげに語るブルックだが（その効果は2002年にNHK教育放送で放映されたパリ版『ハムレット』で既に実証済み）、東京公演では、劇場の壁の代わりに音楽担当の土取利行がそのまま舞台上に多様な楽器と共に据え置かれていた。フリージャズのドラマーから出発しながら、世界中の土着音楽に惹かれ、インドや中国の古楽器と共に銅鐸や縄文鼓をまさぐり叩く仙人のような土取の存在そのものが、ガラんとした舞台に身体性や歴史性を一挙に呼び戻すのだから不思議だ。

蜷川の舞台装置も、極めて抽象的でありながら同時に象徴的な硬質空間であるが、視覚や聴覚、それ以上に臭覚に直接飛び込んでくる暴力的な質感に圧倒される。排気ガスや火薬の臭いが舞台の上でいかに雄弁か、蜷川は思い知らせてくれる。他方P・シュタインは、ロープを張っていないボクシング・リングのような舞台を四方の客席から眺めるという、格闘技会場かと見紛うばかりの舞台を作り上げたが、何より驚かされたのは、第五幕第一場の例の墓掘りの場面で、舞台の蓋を上げ、その下から土や砂を本当に掘り始めたことである。掘り出された土砂は舞台の上に無造作に放り上げられ、たまたま最前列の席にいた私の足下にも砂粒が飛んでくるほどだった。

たまたまシュタインの舞台と同時期に公演されていたクラウド・パイマンの『リチャード二世』においても、大きな白い衝立のような幾何学的な舞台装置に、空き缶や泥が投げつけられ、それをさらに水道の蛇口につながれたホースから勢いよく水を噴射させることによって洗い落とすという、ほとんどどろんこ遊び的な状況が開放感をもって繰り広げられた。言うまでもなくこの手の演出は蜷川の独壇場で、彼は舞台の天井からボウリングのボールほどの岩を無数に落下させ、一挙に荒野を出現させたこともあった（『リア王』）。

土や水といったエレメンタルなくもの>のもつ根源的で呪術的な力は、なぜか私たちに

昂揚させ、文字通り血湧き肉踊らせる。脱模倣化した舞台芸術が、頭でっかちに仮想空間化していく傾向に歯止めをかけるためには、もはや舞台を聖域化せず、どんどん汚していくしかなかったのかもしれない。しかし、シェークスピア自身の言葉（“All the world’s a stage”「世界はすべて舞台だ」『お気に召すまま』）を待つまでもなく、この世界自体が一つの舞台であり劇場なのだとすれば、演じられるべき芝居は既にしてこの「世界劇場」を抜きにしてはあり得ないのではないか。だとしたら舞台はもうとっくに汚れちまってる。なぜって、ひょっとすると9.11以降、舞台は私たち観客と役者の想像力によって、常に血塗られ腐臭ただよう瓦礫の中に据え置かれているかもしれないからだ。ではそんな中で私たちに一体どんなハムレット像が残されているのだろうか。

復讐せよ、されど心は汚すな

冒頭で触れたように、P・ブルックがハムレットに見出そうとする崇高な悲劇性とは、もしそれがあるとするなら、一体どこにあるというのだろうか。その鍵を彼は第一幕第五場の亡霊の言葉に託す。亡霊は自らの殺人者に対してあらん限りの罵りと呪いの言葉を浴びせかける一方で、息子ハムレットにはその復讐を一方的に誓わせる。しかし、その後で「いかなる手段を取ろうとも、心は汚すな」と謎めいた言葉を付加する。要するに亡霊の命令は、復讐せよ、されど心は汚すな、ということになる。

この命令にはさしあたり二通りの対応が可能である。まず第一の対応。ここで復讐とは、残虐不正な仕方で父を殺害した者に、神に代わって制裁を加えることであり、正義の殺人であるゆえに、復讐者は心を汚すことがない、というもの。対テロ戦争は正義の戦争であり聖戦であるとする立場に通底する対応である。他方、第二の対応はハムレットが取ったもの。すなわち、復讐といえども殺人であり、いかなる論理をもってしても自らの心を汚さずにはいられないはずだ。なんとしても殺すことはできない。しかし、そのように逡巡して復讐をためらうことは、直ちに殺人者の非道な行為を隠蔽し、黙認してしまうことになるだろう。ならば残忍非道な悪行を野放しにして、なお心を清く保つこともまた不可能である。したがって、復讐にコミットしつつ心を汚すべきか汚すべきにあらずか (to be or not to be) の二者択一の間いは、いずれにせよ、必ずや心を汚し、自らを滅ぼすことにならざるを得ない。

第二の対応、すなわちハムレットの立場は、P・シュタインのミュージシャン・ハムレットにその典型を見出せるように、できるならばいつまでも二者択一へのコミットを保留し、中立地帯に自らを宙吊りにし続けようというものである。しかし、復讐へのコミットメントにそうした中立地帯、ニュートラル・コーナーなど実はないのだ。同様に、テロの残虐非道な暴力性を非難しながら、同時に対テロ報復戦争それ自体がテロと同質の暴力であることを非難し続けることが可能な中立地帯など本当はないに等しい。なぜなら、そうした良心的優柔不断こそがテロと対テロ戦争の不毛な循環を黙認し、ひいては加速させている張本人だからである。

ならば、私たちには第一の対応、すなわちホワイトハウスからのアンチ・ハムレットの号令に従うしかないのだろうか。そもそも正義の戦争とは何だろうか (9. 11 後、アメリカ知識人が連名でネット上に起草した "What we're fighting for" にその論理がグロテスクなほど明瞭に記述されている。F・フクヤマやハンチントンの名がそこに見出されるのは当然として、あの「市民的不服従」のマイケル・ウォルツァーの名が連なっているのは少なからずショックだった)。それはどんな論理を用いようと、そこに殺害しても法的罪に問われない (つまり合法的) 存在を措定し、なおかつその存在の死をその戦争の犠牲者としても認める必要のない、そういう純粋に殺害可能な対象を設定してしまうことに他ならない。

ジョルジョ・アガンベンが主題的に取り上げる「聖なる人間 (ホモ・サケル)」とはまさにそうした剥き出しの暴力に晒された存在である。人間の法も神の法も効力の及ばない領域で剥き出しの形で放置された暴力に否応なしにコミットせざるを得ない時代に私たちは生きているのかもしれない。しかし、P・ブルックが描き出そうとしたハムレットの悲劇とは、決してこのような時代に生きていることそのことの悲劇ではなかったはずだ。むしろこのような時代であるからこそ、中立地帯での偽りの無垢に別れを告げ、自ら汚れを引き受ける覚悟の上でなお「心を汚すことのない」暴力への対処を模索し続けたハムレットの、生涯報われることのない逡巡そのものに、彼は悲劇的なまでの崇高さを見出したに違いない。

劇中、ハムレットは旅役者がヘカベを思って涙する演技を見て感動する。しかし、カール・シュミットの炯眼によれば、シェークスピアと同時代の観客は、ヘカベならぬメアリ・ステュアートとその息子ジェイムズを思って涙するのだ、という。では、9. 11 以後、血塗られた瓦礫に囲まれたこの世界劇場で、私たちは一体何を思って涙するのだろうか。