

ハムレットの生成変化

福 本 圭 介

1 演じられない主体

周知のように、William Shakespeareの作品群には、「世界は舞台である」という認識がある（「すべてこの世は舞台、男も女もすべて役者にすぎない」）。¹このような認識自体は新しいものではないが、けっして古びてもない。例えば、Judith Butlerが「パフォーマティヴィティ」という観点からジェンダーを社会的な構築物として批判したとき、「男も女もすべて役者にすぎない」という認識をラディカルに推し進めたのだといえる。²また、「世界は舞台である」という認識は、人がこの世界でどんなに主体的に行動しようとして、その根底には「他者の視線」を前提とした世界との想像的關係があること、行動とはアクション演技であり、両者は原理的に区別不可能であることを含意している。これはLouis Althusserがそのイデオロギー論の中で考察した問題でもある（「イデオロギーとは、諸個人が彼らの存在の現実的諸条件に対してもつ想像上の関係の上演representationである」）。³しかし、そのようなことを確認した上でなお、シェイクスピアのテキストには、そのような認識には収まりのつかない過剰な新しさが書き込まれている。後に詳しく見るように、シェイクスピアの「世界

は舞台である」という認識には、「演じること」の外部を含みこむ「世界」まで舞台にのせてしまうような徹底性があるからである。

したがって、シェイクスピアの認識は、いわゆる「人生は芝居にすぎない」という凡庸な考えとは異質である。そうした考えの前提にあるのは、世界という舞台の上でさまざまに演じる主体の存在である。しかし、演じる主体とはそれほど自明なものだろうか。主体とはむしろ、劇空間の中で演じられないという地点に繰り返し突き当たっているような脆弱な存在ではないのか。シェイクスピアの作品群には、まさにそのような「批判」が織り込まれている。例えば、同じ名前をもつ双子の兄弟の取り違えによって荒唐無稽な混乱が続く喜劇 *The Comedy of Errors* を参照してみよう。度重なる取り違えのなかで、シラキユースの Dromio は「自己自身」を見失い、自分の主人に次のように尋ねている。

Do you know me sir ? Am I Dromio ? Am I your man ? Am I myself ? (3. 2. 72-73)

この場面にあるように、シェイクスピアの劇作品において、「主体」とは、統御不可能な「劇空間」に翻弄される極めて不安定な存在である。「演じている」という事態は、しばしば「自己自身」による「見かけ」の操作として表象されるが、ドロミオは「見かけ」を操作するどころか、「見かけ」が支配する劇空間の中で振り回され、「自己自身」すら見失ってしまうのである。ドロミオの目に「世界という舞台」はどのように見えているのだろうか。シェイクスピアの眼差しは、まさにそのような地点からこちらを見ている。シェイクスピアの多くの劇作品は、確かに「演じること」についての芝居である。しかしその根底には、同時に、「人は演じることなどできるのか」という根本的な問いがある。シェイクスピアは、「演じる」という視点ではなく、いわば「演じられない」という視点から世界という舞台を見たのだと言ってもよい。そしてその主題を最も徹底した形で追求した作品が他でもない *Hamlet* である。⁴

『ハムレット』は、シェイクスピアの作品中、最も先鋭的に「主体」の演劇性を前景化した芝居だが、この芝居を演劇の比喻で解釈してきた多くの批評は、主人公 Hamlet が演じられない主体として登場していることを見落している。確かにハムレットは舞台の上で活発に動き回るだろう。しかし、ハムレットが活発に動き回るとすれば、それはむしろ「演じられない」という地点から開始される、「演じること」そのものを突き抜けようとする懸命なストラグルではな

いか。「生きる」ことが「演じる」ことだとすれば、ハムレットは、「生きる」ことを脅迫されながらも「生きる」ことができなくなった主体として登場しているのである。しかし、後に詳しく述べるように、それはこの芝居の主発点にすぎない。演じられないハムレットは、後に「演じること」を自壊させるような行為を通して生成変化し、新たな劇空間に着地するからである。したがって、この劇作品にあるのは、単に「演じる」という視点から世界を見るパースペクティヴではない。シェイクスピアは、「演じられない」という視点から世界を見る不自由な主人公を正面から舞台に乗せることによって、世界という舞台と主体の間にある齟齬、そしてそこから始まる特異な運動をラディカルに上演したのである。本稿の目的は、演じられない主体を前景化する『ハムレット』のなかに、演じることのリミットにある「行為＝生成変化」という概念を読み取り、世界という不自由な舞台における「自由」の問題を考察することにある。これは、社会空間のなかに適切な場所をもてずに亡霊的な生を強いられている「関節の外れた」主体の政治学でもある。

2 「演じること」と主体

『ハムレット』は確かに「演じること」についての芝居である。しかし、この劇作品のメタ演劇性の核心はどこにあるだろうか。この芝居には自意識を持った「役者」が登場し、そのプロットの重要な部分として劇中劇も導入されている。さらに、この芝居の登場人物の台詞は演劇の比喻に満ちており、そこにはこの芝居が上演される舞台そのものへの自己言及もある。⁵しかし、この劇作品がもつ特異なメタ演劇性は、そのような水準だけではとらえきれない。この劇作品は、そのなかでまさに「主体」が誕生するような「劇空間」に焦点を合わせ、そこにある齟齬を問題化しているからである。そのことを確認するために、まずは「演じる」ということについての基本的な考察から始めよう。

「演じる」という行為には、必ず、役者と観客がいる。しかし、「演じる」役者にとって、観客は決して副次的な存在ではない。役者がある役柄を「演じている」ということが成立するには、そのことを承認する観客がどうしても必要である。その意味で、観客の存在は、いわば「演じる」という行為の中心にある。役者が演じる「役柄の同一性」を最終的に保証するのは、役者を見つめる観客の視線なのである。したがって、「演じる」とは、役者が「観客の視線」に同一化することによって、「観客の視点」から自分を統御することだと言っ

てもいいだろう。「演じること」がしばしば「仮面」の比喩で語られるのはこのためである。ここにあるのは、「観客の視線」によって貫かれている「仮面」と（仮面の下にあって自由に仮面を操る）「自己自身」というありふれた図式である。しかし、問題はここからである。確かに役者は「仮面」をかぶることによって何かしらの役柄を演じることができるだろう。しかし、役者はいかにして学者や脚本家ではなく、役者になったのか。役者はいかにして「自己自身」になったのか。

役者がある役柄になるには「観客の視線」に同一化するというプロセスが先行している。しかし、同様に、自己が自己自身になるにも「他者の視線」に同一化するというプロセスが先行しているというべきだろう。そもそも「自分は～である」と言えるには、そこに立てば「自分が何者であるか」を見出すことができる「他者の視点」が必要だからである。それが誰の視線であるにせよ、「他者の視線」こそが「自己自身」の核心にある。人はそのような視線を内面化することによって初めて「自己自身」を見出すのである。Louis Althusserは、このような（「自己自身」に先立つ）自己自身になるというプロセスを個人が警官の「呼びかけinterpellation」に振り向くというシアトリカルな寓話アレゴリーのなかで考察している。⁶「おい、そこのお前！ Hey, you there !」という警官の尋問に振り向くことによって人は主体になるというのである。

Assuming that the theoretical scene I have imagined takes place in the street, the hailed individual will turn around. By this mere one-hundred-and-eighty-degree physical conversion, he becomes a *subject*. (Althusser 118 著者によるイタリック)

この理論的な寓話において重要なのは、主体の起源が「呼びかけ」に応答するという行為のなかに見出されていることである。ここにあるのは、「呼びかけ」に振り向いた個人が「他者の視線」のただなかに「自己自身」の姿を見出すというプロセスだが、「私は～である」と明言しうる主体は、「呼びかけ」への応答として、「呼びかけ」（他者の視線）の空間のなかで誕生するのである。⁷だとすれば、自己の同一性を主張する「私は～である」という言表は、単なる事実確認的な発話ではありえない。この発話は、「他者」に向けてまさにそう主張することによって、行為遂行的に「私」を間主体的なネットワークの中に位置づけるような発話だからである。社会空間の中に特定の位置と役割をもつ

た「主体」は、「呼びかけ」への応答として、まさしく「劇空間」のなかで誕生し、そのなかで動き始めるのである。『ハムレット』が「演じること」についての芝居であるというのは、この自己自身になるという主体化のプロセスの水準においてである。『ハムレット』という芝居は、まさに「呼びかけinterpolation」から始まっている。冒頭の場面を参照しておこう。

BERNARDO. Who's there ?

FRANCISCO. Nay, answer me : stand, and unfold yourself. (1. 1. 1-2)

真夜中に城壁の上で見張りに立っていた歩哨に対して、突如、「そこにいるのは誰だ？」という呼びかけが暗闇の中から到来する。本来なら尋問する立場の歩哨は、突然、当惑のなかに投げ込まれる。しかし、歩哨は、うろたえながらも底なしの恐怖を断ち切るようにして「お前こそ誰だ」と切り返す。この奇妙な冒頭の二行は、この劇作品が上演しようとする「劇空間」の構造を見事に圧縮して提示している。後に詳しく述べるように、『ハムレット』とは、まさに「呼びかけ」への応答に失敗した演じられない主体が、「呼びかけ」への根源的な拒絶、すなわち脱主体化（生成変化）のプロセスへと転回していく物語だからである。とはいえ、まず最初に確認すべきは、ハムレットが、「そこにいるのは誰だ？」という尋問に対して十全に応答できない主体、「主体化」の失敗を生きる主体として登場していることである。『ハムレット』は、「呼びかけ」の空間、そこでまさに主体が誕生しようとする「劇空間」に焦点を合わせている。⁸

3 「主体化」の失敗を生きる主体

先に述べたように、人が主体になるプロセスとは、「他者の視線」のなかで自分の姿を見出すプロセスである。ここには、二つの同一化がある。一つは、そこに立てば「自分が何者であるか」を見出すことのできる、「他者の視点」に同一化することであり（象徴的同一化）、もう一つは、そこから見えるようになった自分の姿に同一化することである（想像的同一化）。比喩的に言うなら、人はまず「呼びかけ」によって「鏡」（他者）に振り向き、そしてその中に「自己自身」を見出すのである。例えば、王の忠実な臣下であるPoloniusなら「王の視線」（鏡）のなかに「臣下」という自分の役割を見出し、「自分は王の

臣下である」と疑いなく明言するだろう（主体とは、何よりもまず、「他者の視線」に従属する「臣下=主体subject」である）。しかし、ハムレットは、ポローニウスとは対照的に、「自分が何者であるか」をどうしても明言できないような主体として登場している。ポローニウスは、フランスへと旅立つ息子 Laertesに「自己自身」に忠実であるようにと忠告している（1.3.78）。しかし、ハムレットには、「自己自身」に忠実であるどころか、「自己自身」というものの自明性が欠落している。ハムレットは、新たに出現した「他者の視線」に対する違和感をどうしても払拭することができないからである。

この劇作品は、二つの儀式が終わったところから始まる。一つは、ハムレットの父である先王の「葬儀」であり、もう一つは彼の母親Gertrudeと叔父Claudiusの「婚礼」である。儀式というものが一般に共同体の構成員に対する「呼びかけ」であることに注意しよう。ハムレットは、この二つの「儀式」の間にあるねじれのなかで、「自分が何者であるか」を完全に見失ってしまうのである。ハムレットが最初から真っ黒な服を着て登場するのはそのためである。新たに出現した不気味な「他者の視線」の中にハムレットはどうしても「自己自身」を見出すことができない。この劇作品におけるハムレットの最初の台詞は、（叔父にして父である）王クローディアスに向けて次のように発せられる。

CLAUDIUS. How is it that the clouds still hang on you ?

HAMLET. Not so my lord, I am too much i'th'sun. (1. 2. 66-67)

ハムレットは、「王の威光 sun」が映し出す「息子 son」という鏡像にどうしても「自己自身」の姿を見出すことができない。したがって、この場面のハムレットの発話は、王の問いかけに対する否定であると同時に、「他者の視線」のなかに自分を位置付けるべく「私は… (I am…)」と言いかけて行き先を失った行為遂行的な発話の失敗としても解釈できるだろう。ハムレットは、過剰なもの（too much）を胸に抱えたまま、新たに出現した「他者の視線」を前に、「私は～である」と明言できないのである。ハムレットが演じられない主体として登場しているというのは、この意味においてである。しかし、ハムレットが真に躓いているのは、先王の葬儀の後まもなく再婚した不気味な他者ガートルードの視線だと言っていいだろう。とはいえ、王クローディアスを「母上 dear mother」（4. 3. 46）と呼んでいるように、もはやハムレットには王と王妃の視線（=欲望）を区別することなどできない。二人を結びつけた婚礼という

儀式（呼びかけ）が強いる「劇空間」のなかで、ハムレットは、自分の位置と役割を完全に見失い、演じられなくなってしまうのである。

この劇作品には様々な「役者」が登場するが、演じられないハムレットは演じることのできる「役者」に対して羨望の感情を持っている。例えば、デンマークにやって来た旅役者がトロイ戦争の物語の一部を語る場面を想起しよう。ハムレットは、架空の人物「王妃ヘキュバ」に対する旅役者の感情移入に驚き、次のように独白している。

What's Hecuba to him, or he to Hecuba,
That he should weep for her? (2. 2. 511-12)

この「彼にとって王妃ヘキュバとは何だ?」という問いには、演じることのできる「役者」への羨望と同時に、演じられない主体が抱えた深刻な問いが含まれている。デンマークの王妃にとって自分は何なのか、自分にとって王妃とは何なのか、ハムレットはどうしても答えを出せないからである。デンマークに留まり「我々の目our eye」(1. 2. 116)の喜びと慰めになってくれと王に懇願されたハムレットは、それを受け入れる。しかし、ハムレットの目の前にあるのは、どこまでも不可解かつ不気味な「目」である。こうして、ハムレットは、不気味な「他者の視線」を前に、答えの出ない問いに閉じ込められてしまう。つまり、王／妃にとって自分とは何なのか、なぜ自分は王／妃がそうだとするところのものなのか、という問いである。⁹ 確かに、王はハムレットを「息子son」と呼び、次の王位継承者として認める。しかし、ハムレットにあるのは、そのような「自己」に対する強烈な嫌悪と違和だけである。「自分は～である(I am X)」と明言できないハムレットは、自身の「存在」(being)を永遠に問い続けるような主体だと言っていいだろう。¹⁰ 過剰なものを胸に抱えたハムレットは、自己自身でありたいのに、どうしても自己自身であることができない(too much in the son)。ハムレットは、「デンマークは牢獄だ」(2. 2. 234)と語り、自分は「奴隷」(2. 2. 502)だと語る。ハムレットは、“Who's there?”という尋問に閉じ込められた主体、主体化の失敗を生きる主体として登場しているのである。

4 亡霊の呼びかけ

周知のように、この劇作品には亡霊が登場する。この亡霊の登場は、この劇作品にとって決定的に重要である。亡霊は、自分は先王の亡霊であると宣言し、ハムレットに復讐を命じる。もちろん、この芝居は基本的に復讐劇の構えを持っており、この亡霊の命令によってハムレットは復讐へと駆り立てられてゆく。しかし、重要なのは、この亡霊の命令が、主体化の失敗を生きるハムレットにとって、もう一つの呼びかけとして機能するということである。王クローディアスはハムレットの「変貌transformation」(2.2.5)を怖れているが、ハムレットの別の何者かになろうとする運動はここから始まる。この芝居は、単なる復讐劇ではない。後に詳しく述べるように、この劇作品は、主体化の失敗を生きる主体が、それとはまったく異質なもう一つの呼びかけに答えることによって、主体という「牢獄」から脱出し、別の何者かになるプロセス、「生成変化transformation」のプロセスを上演するからである。¹¹

王の極悪非道な行為に対して復讐せよという亡霊の命令は一見わかりやすい。しかし、重要なのは、「復讐せよ」という命令がハムレットにとってどのような意味をもったかということである。ハムレットは亡霊から次のような根源的なメッセージを聞き取っている。

Adieu, adieu, adieu. Remember me. (1. 5. 91)

先王殺害は、王クローディアスにとって新体制を設立するために必要不可欠だった。しかし、それは同時に、新体制の設立のためには必ず隠蔽されねばならない出来事でもある。その意味で、先王殺害は新体制の抑圧された「起源」だと言っていいだろう。形式化して言えば、葬儀と婚礼という二つの儀式によって抑圧されたのは、「デンマークはデンマークである」に先行する「デンマークがデンマークになる」の位相である。したがって、亡霊がハムレットに「記憶せよ」と命令しているのは、公的な記憶から追放されたこの「なるbecoming」(先王殺害)の記憶であり、亡霊は「抑圧されたものの回帰」としてデンマークの「あるbeing」に取り憑いているのだ。したがって、現体制において未だ何者でもなく、自らの場所をどこにも持たない亡霊の命令とは、この抑圧された「なる」の記憶そのものを現在の「ある」の秩序のなかに位置づけよという命令だと言っていいだろう。この亡霊の命令は、ハムレットにとって、もう一

つの呼びかけとして機能し始める。ハムレットは、デンマークが排除した亡霊の視線と出会うことによって、亡霊の視点からデンマークそのものを見返し、別の何者かになろうとする運動を開始するからである。

「自分は～である」と明言できないハムレットは、亡霊と同様に、未だ現在の「ある」の秩序の中に自分の場所をもたない主体、半亡霊的な生を強いられている主体である。ハムレットは自己自身になりきれていない主体だが、ハムレット自身が、亡霊と同様に、二つの儀式的なかで自分の居場所を失った存在 (a displaced being) なのである。しかし、重要なことは、亡霊の呼びかけに振り向くことよって、ハムレット自身も「ある」の秩序のなかに自分の場所を求め始めることである。したがって、ハムレットの「復讐」は二重化されている。「復讐」とは亡霊の記憶に場所を与えようとする行為だが、それは同時に、ハムレットにとって、「自分が自分になる」という実存をかけた行為でもあるのだ。ハムレットは、このような亡霊との連帯を次のように語っている。

The time is out of joint : O cursed spite,
That ever I was born to set it right. (1.5.189-90)

「私は～である I am X」と明言できないハムレットにとって、外れた「関節 joint」とは、主語と述語（私と世界）の間で脱臼してしまった繫辞 (be動詞) そのものである。演じられないハムレットの「関節」(being) は、演じるたびに、きしみ、悲鳴をあげている。しかし、その悲鳴は、デンマークの「関節」に憑いた亡霊の悲鳴でもある。したがって、「関節を正す set it right」ということは、排除された亡霊の記憶に場所を与えること、そして、それを行う行為を通じて、自分と世界の連結 (being) のありようそのものを変えることを意味する。亡霊の命令は、もう一つの呼びかけとして機能することによって、「呼びかけ」の失敗を生きるハムレットに困難な出口を指し示すのである。

5 自殺的で不可能な「行為」

亡霊の出現によって、ハムレットは、二つの他者、二つの呼びかけの間に立たされることになる。王／妃の呼びかけと、それによって排除された亡霊の呼びかけである。ハムレットは、この二つの呼びかけが交差する地点でアポリアに突き当たる。もはや耐え難き「関節の外れた」主体を演じ続けることはでき

ない。しかし、同時に、亡霊の呼びかけに応答することも主体にとっては「不可能な」行為なのである。どういうことか。まずは、ハムレットの独白の言葉を参照しよう。

To be, or not to be, that is the question —
 Whether 'tis nobler in the mind to suffer
 The slings and arrows of outrageous fortune,
 Or take arms against a sea of troubles,
 And by opposing end them ? To die, to sleep — (3. 1. 56-60)

この有名な独白の場面は、通常、ハムレットが自殺すべきかどうかを考えている場面として解釈されている。「生きるべきか、死ぬべきか」と。確かに、ハムレットは、生きること（＝演じること）ができなくなっている主体であり、自殺願望を持っている。しかし、この場面の「ある be」を、「関節の外れた」繫辞、つまり「主体化」の失敗を生きる主体の存在様態として読み替えるとき、ハムレットが直面している真のアポリアが浮かび上がってくる。“to be”とは、亡霊の呼びかけを否認し、あくまで「王／妃の視線」の中で演じられない生を演じてゆくことを意味する。それは、演じることを脅迫された生、「演じろ」という命令のなかで暴虐な運命に耐え続ける生である。では、“not to be”とは何を意味するのか。この言葉こそが、亡霊に応答するという不可能な行為を理解するための重要な鍵である。

“not to be”は、独白のなかで「艱難の海 a sea of troubles」に立ち向かうこと、さらに「死ぬこと To die」と等値されている。ハムレットは、自分が生きている世界を「牢獄」の比喩で語ると同時に「海に突き出た崖」(2. 2. 283)にも喩えているが、だとすれば「艱難の海」とは、そのような「生」の限界点の向こうにある奈落であり、“not to be”とは、まさにそのような奈落に向けて足を踏み出すような行為だと言っていいだろう。ハムレットは、Rosencrantz と Guildenstern との会話のなかで次のように語っている。

I have of late, but wherefore I know not, lost all my mirth, forgone
 all custom of exercises; and indeed it goes so heavily with my
 disposition that this goodly frame, the earth, seem to me a sterile
 promontory ... (2. 2. 280-283)

ハムレットは、この世界が「海に突き出た崖promontory」に見えると言う。重要なのは、このハムレットの台詞が、世界と劇場を交錯させるメタシアトリカルな場面における発話だということである。ハムレットは、自分が生きている世界を「海に突き出た崖」のイメージで捉え、同時にそれを「観客席に突き出した舞台」のイメージと交錯させるのだ。演じられないハムレットにとって世界という舞台は「牢獄」だった。しかし、さらに、亡霊に呼びかけられたハムレットは、自分の置かれた場所を、そこから先は足場のない舞台の限界（＝崖）、すなわち演じる主体のリミットとして見ているのだ。先に、ハムレットは亡霊の視点からデンマークそのものを見返し、別の何者かになろうとする運動を開始するのだと述べた。しかし、ハムレットが別の何者かになれるとすれば、それは、「王／妃の視線」の外部、来るべき未だない「劇空間」においてしかない。そもそもハムレットが求めている行為（not to be）とは、「王／妃の視線」をそれが排除した亡霊の視点から見返すによって自壊させ、そこから脱出するような行為だからである。ハムレットは足場なき空間へと足を踏み出さざるをえない。しかし、それは、主体には不可能な一歩である。主体は、まさにその一歩によって「他者の視線」に支えられた劇空間を失い、消滅してしまうからである。“not to be”が「死ぬこと」と等値されている理由はここにある。Horatioは、以前からハムレットが亡霊によって「海に突き出た恐ろしい断崖絶壁の先端」（1. 4. 70）に誘い出されることを畏れていた。彼はこの「断崖絶壁の先端」について次のように語っている。

The very place puts toys of desperation,
Without more motive, into every brain
That looks so many fathoms to the sea
And hears it roar beneath. (1. 4. 75-78)

ホレイシヨウが語る「自暴自棄＝死にも狂いdesperation」という語は自殺行為を暗示する。しかし、演じることのリミットに立つハムレットの前にあるのは、いわゆる自殺ではない。自殺というものが人に残された最後の主体的自由を「演じる」ことだとすれば、ハムレットが求めているのは、「演じる」という回路そのものを自壊させようとする行為だからである。したがって、ハムレットが復讐を演じるというとき、この演じるという語は、通常の語の意味とは正反対のことを意味する。「演じる」とは、自らの振るまいが「他者の視線」

にどのように映るかを先取りし、その内面化された「他者の視線」のなかで自分の振る舞いを自由に統御することを意味する。それは後先を見通した行動 (action) であり、どこまでも「他者の視線」に従属した演技 (action) である。しかし、ハムレットが求めている行為は、そのような水準にはない。それは、内面化された「他者の視線」そのものを拒絶することによって、「他者の視線」から自らを分離しようとする「行為」(act) だからである。ハムレットが立ち竦んでしまう「断崖絶壁」の恐ろしさはここにある。ハムレットにとって「復讐」とは、何よりもまず、その行為の瞬間において、演じる主体がその根源的な「死」を通過することを余儀なくされるような「自殺的」行為なのである。“not to be” という言葉によって示されるハムレットの「復讐」の核心には、この死にもの狂いの「行為」がある。それは、「他者の視線」から自らを切り離し、「関節の外れた」主体の存在様態 (to be) そのものを自壊させるような脱主体化の行為 (not to be) なのである。

6 ハムレットの生成変化

ハムレットの「復讐」のプロセスは、先王の殺害を再現する劇中劇の上演、そして、居室における母親との対面の場面へと続く。これら一連の行為が「王／妃の視線」に向けて「鏡」を向け直す行為、つまり「王／妃の視線」によって排除された亡霊の視線に同一化することによって亡霊の視点から「王／妃の視線」を見返す行為であることに注意しよう。ハムレットは居室の場面でガートルードに向かってはっきりと次のように言っている。

You go not till I set you up a glass
Where you may see the inmost part of you. (3. 4. 19-20)

ハムレットは、「そこにいるのは誰だ？」という呼びかけのなかで演じられないでいたが、その限界点で180度転回し、「お前こそ誰だ」と問い返すのである。王が自らの「死のように黒い胸のうちbosom black as death」(3. 3. 67) に直面し、王妃が自らの「どす黒いしみblack and grained spots」(3. 4. 90) に直面するのは、ハムレットのこうした自殺的な「行為」によってである。ガートルードはハムレットと対面する場面で次のように語っている。

Thou turn'st my eyes into my very soul,
 And there I see such black and grained spots
 As will not leave their tinct. (3. 4. 89-91)

「私は～である」と明言できないハムレットの「存在being」には、表現することのできない過剰なものが憑いていた。ハムレットはそれを「しみvicious mole」(1. 4. 24)と呼んでいるが、「しみmole」とは、「王／妃の視線」には隠しておくべき内なる秘密、公にすることのできない「見せかけ」を超えた主体化の残余である（「胸が張り裂けても、だまっていなくてはならない」(1. 2. 158)）。注目すべきことに、ハムレットは亡霊のことも同じ語で「もぐらmole」(1. 5. 162)と呼んでいるが、二つの儀式以後、「関節の外れた」ハムレットの「存在」にもずっと亡霊(mole)が憑いていたのだと言ってよい。亡霊に呼びかけられたとき、ハムレットが「心の予言が的中した」(1. 5. 40)と言うのはそのためである。しかし、ハムレットは、自ら体制の「しみmole」となることによって、新体制自体が実は「関節の外れた」政体であり、その中心に「しみ」(亡霊)を抱えながらもそれを隠蔽し続けていたことを暴露する。ここでハムレットは、足場なき空間に向けて、決定的な一歩を踏み出したのだと言える。ハムレットは、「王／妃の視線」に対して自らの「しみ」を隠し続けるのではなく、あえて「王／妃の視線」の中心で自らが体制の「しみ」となることによって、「王／妃の視線」自体が隠蔽していた「しみ=亡霊」を露呈させ、自分の現実を構成している「劇空間」を内側から自壊させるのである。

この劇作品において重要なのは、ハムレットの復讐という「行為」が、「しみ=亡霊」になるという生成変化(=脱主体化)としてあることである。生成変化とは、主体化とは正反対のプロセスである。主体化が、「鏡」の歪み(しみ)をそのまま鏡像として自らが引き受けることによって「他者の視線」の面目を保つことだとすれば、生成変化は、逆に、自らを「しみ」として投げ出すことによって「他者の視線」自体の矛盾を突き、そこから自分を切り離すプロセスだからである。¹² ハムレットは、このような「行為」を通して生成変化し、主体という「牢獄」を脱出する。ハムレットは、文字通り一度デンマークを離れ「海」に出るが、イギリスへと向かう船を脱し海賊と共にデンマークに戻ったハムレットは言っている。「私だ、デンマーク王子ハムレットだ」(5. 1. 224-225)。「艱難の海」から戻ったハムレットは、まったく別の何者かに変化している。¹³ 自殺的で不可能な「行為」を通して、ハムレットの生きる劇空間その

ものが変容してしまったのである。180度の転回を通じて、ハムレットは「行為」の前にはありえなかった空間に降り立つのだ。しかし、もう一度想起しておこう。ハムレットがハムレットに「なる」ためには、自殺的な「行為」によって、自分が自分で「ある」(to be)の限界点、つまり、自分が自分で「なくなる」(not to be)という、演じる主体のゼロ地点をどうしても通過する必要があったのである。¹⁴

7 世界の存在を信じること

『ハムレット』という劇作品の隠された主題は、自殺行為である。Opheliaは、ハムレットがポローニアスを殺害した後に奇妙な死を遂げ、ガートルードも自ら毒杯を口にす。王クローディアスも自らが仕掛けた剣と毒杯で死に、レアティーズも自らの剣に倒れる。しかし、重要なのは、これら全ての自殺的な行為が「事故」であること、そしてそれら全てが「自分が自分を殺す」という自殺行為であるにもかかわらず、「主体」なき出来事だということである。これら全ては思いがけない偶然の結果であり、その結果に対して「主体」は盲目である。しかし、同じことは、ハムレットの「行為」についても言える。ハムレットが経験した「行為」も、この作品における一連の自殺的な行為と同様に、演じる主体がその根源的な「盲目」に出くわすような出来事だからである。オフィーリアが鏡のような川の水面に身を躍らせたように、ハムレットも、その根源的な盲目のなかで、自らを映し出す「鏡」に向けて突進していくのだ。

「鏡」とはもともと「私」を映し出す反射的リフレクシヴな装置だが、この「鏡」を突き抜けるという行為のなかにある自己再帰性 (self-reflexivity) は、ハムレットの「行為」を理解する上で極めて重要である。墓掘りは、オフィーリアの墓を準備しながら、彼女の「自殺行為」について次のような興味深い議論をしている。

It must be *se offended*, it cannot be else. For here lies the point: if I drown myself wittingly, it argues an act; and act hath three branches – it is to act, to do, to perform. Argal, she drown'd herself wittingly. (5. 1. 8-11 著者によるイタリック)

ここにある「自己暴行 *se offended*」という語は、この劇作品が上演する存在論的出来事 (*not to be*) を端的に要約する言葉である。オフィーリアの「自己

「暴行」は、“she drown’d herself wittingly”とも表現されているが、重要なのは、再帰動詞と再帰代名詞を伴うこの表現が、行為の主体の消滅を含むような行為（＝出来事）、行為の主体がわからないような受動的な行為を表現していることである。¹⁵しかし、これはまさに、ハムレットの「行為＝生成変化」に関して言えることではないか。「行為」の前の主体は、「行為」の後には存在しない。「行為」は、まさにその「行為」を通じて、自己再帰的に主体を根底から変えてしまうからある。「行為」のなかで主体は消滅（＝生成変化）し、主体は予測不可能な場所で自分を再発見するのだ。したがって、この場面における墓掘りの言葉は、この劇作品自体に対するメタコメンタリーとして読むことができるだろう。墓掘りが言うように、確かに、この劇作品は「行動」の三つの水準を舞台に乗せているのである。第一には、自己自身の同一性を疑うことなく主体が行動する水準（「自分は自分である」）。第二には、他者の視線に同一化することによって主体が演技する水準（「自分が自分になる」）。そして重要なのは、第三の水準、つまり、行動＝演技を否定する自殺的な行為によって主体が生成変化する水準（「自分が自分でなくなる」）である。この劇作品が提示する世界観は、「行動」に関する以上の三つの水準に関わっている。パトラーがジェンダーに関して分析したように、世界という劇空間において「行動」という第一の水準は、常にすでに「演技」という第二の水準の存在論的な効果（＝結果）としてある。しかし、「演技」は、第三の水準、つまり「行為（＝生成変化）」という劇空間のリミットを通過する事件によって破碎され、主体は未知なる空間で再生するのである。

『ハムレット』という劇作品が舞台に乗せたのは、まさにこのような劇空間からの「退場」が未知なる劇空間への「登場」へと奇跡的につながる「行為＝生成変化」の経験である。ハムレットは「行為」という自殺的身振りによって全てを失うが、まさにその「行為」を通じて、「行為」の前にはありえなかった劇空間を創造し、そこから全てを再開するのである。しかし、ここで想起しておこう。全ては亡霊との遭遇、亡霊の呼びかけから始まっていたのだ。亡霊とはハムレットにとって「まったく他者 a stranger」(1. 5. 165)であり、事前には、それが悪魔なのか、何なのか、彼には確かめようもなかった。その意味で、ハムレットの逡巡は、キルケゴール的な不可能な選択に対する畏怖だったのだと言ってもよい。「行為」とは、自らの振る舞いを承認し正当化してくれる「他者の視線」そのものの否定であり、演じる主体は何の支えもなく根源的な盲目のなかで足を踏み出すほかないからである。しかし、そこにも舞台はあ

ったのである。世界は、舞台なのだ。「行為」とは、全てのものを失う狂った最後の一步であると同時に、ゼロから全てを再開させる絶対的な始まりの一步でもある。これは、舞台の上で自在に演じる主体の自由とは根本的に異なる「自由」の経験であり、劇空間からの自由を求める演じられない主体の必死の身振り (desperate gesture) である。亡霊に出会ったときハムレットは叫んだ。「僕の運命 (fate) が呼んでいる」(1.4.82) と。“fate”とは、「運命」であると同時に「破滅」である。しかし、それは「破滅」であるがゆえに未知なる「運命」に開かれていたのである。ハムレットの生成変化は、亡霊という「まったく他者」との遭遇の肯定、世界の存在を信じるという狂った自由の経験として現在も我々の前に生きている。

Notes

- 1 William Shakespeare, *As You Like It*, ed. Angus Latham (London: Arden Shakespeare, 2001), 55-56. 原文 “All the world’s a stage./ And all the men and women are mealy players.” (2.7.139-140)から筆者による日本語訳。
- 2 Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York: Routledge, 1990). バトラーは、伝統的な「主体」の概念を批判するために、存在論的な効果を生み出す「パフォーマティヴィティ (行為遂行性)」の観点を導入し、行為の背後に「主体」が存在するのではなく、「主体」は、行為のなかで、行為を通じて構築されるのだと主張している。
- 3 Louis Althusser, “Ideology and Ideological State Apparatuses.” *Lenin and Philosophy and Other Essays*, trans. Ben Brewster (New York : Monthly Review Press, 2001), 109. 原文 “Ideology represents the imaginary relationship of individuals to their real conditions of existence.” (イタリックは著者) から筆者による日本語訳。
- 4 本稿における『ハムレット』の引用と行数表示はすべて新ケンブリッジ版Philip Edwards ed., *Hamlet, Prince of Denmark* (Cambridge : Cambridge UP, 1985)により、本文中では括弧内に行数のみを記す。また、指示のある場合を除き、強調は全て筆者による。
- 5 『ハムレット』を含むシェイクスピアの作品を「演劇」の比喩から分析する批評としては、例えば、Anne Righter, *Shakespeare and the Idea of the Play* (London: Chatto & Windus, 1962); Lionel Abel, *Metatheatre: A New View of Dramatic Form* (New York : Hill and Wang, 1963)を参照されたい。
- 6 アルチュセールは、「呼びかけ」が生起する空間を「理論的な劇場theoretical theater」と呼んでいるが (Althusser 118)、彼のイデオロギー論そのものが極めて演劇的な比喩と思考に立脚している。例えば、本文でも引用した「イデオロギーとは、諸個人が彼らの存在の現実的諸条件に対してもつ想像上の関係の表象 = 上演representationである」(Althusser 109) という有名なテーゼは、現実との想像的關係こそが演じる主体の核心にあるとする極めて演劇的な思考である。
- 7 この定式化は、極めて抽象度の高い「呼びかけ」の寓話に対する本稿の文脈からの読解である。「呼びかけ」の主体理論の概論としては、Terry Eagleton, *Ideology: An Introduction* (London ; New York : Verso, 1991)を、批判的読解としては、Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology* (London ; New York: Verso, 1989)を参照されたい。
- 8 John Leeも、『ハムレット』が主体誕生の場面における劇空間を問題化していると指摘し、次のような明快なコメントを述べている：“Much of *Hamlet*, the play, takes place in the space of this moment when ideology is failing to constitute the subject; it is a play not of being, but of becoming.” (Lee 32)。また、Slavoj Žižekも同様の視点からハムレットの主体性を論じている (Žižek 120)。

- 9 ハムレットは、王と王妃は「一心同体one flesh」(4.3.49)だと語っているが、本稿ではハムレットの前に奇怪な「他者」として立ち現れるこのカップルを「王／妃」という記号で表記する。「王／妃」という記号に引かれた斜線「／」は、後にハムレットが暴露することになる「他者」そのものが抱えた不完全性 (inconsistency) も含意する。
- 10 ヤン・コットは、クローディアスが現に殺人者であり、王であるのに対して、ハムレットは「役割」を強制されながらも、それをはみ出してしまふ「存在」なのだと指摘している (コット 72.73)。
- 11 T. S. Eliotが「自己劇化self-dramatization」という言葉でシェイクスピアの主人公たちの態度を説明して以来 (Eliot 126-140)、Susan Sontagをはじめ『ハムレット』を「メタシアター」として解釈する多くの批評家がこの用語を特権化しているが (Sontag 133)、ハムレットが求めている行為は、反対に、「劇化された自己」の解体、「脱・主体化」を為し遂げるような行為である。その意味で、この劇作品は、いわゆる復讐劇ではなく、むしろそれを脱構築していると言っていいだろう。「生成変化」を遂げることによって、ハムレットは自らの「復讐感情 (ルサンチマン)」そのものを解体してしまうからである。シェイクスピアは、古くからある復讐劇を下敷きにして『ハムレット』を書いているが、われわれはそこに古典的な復讐劇に対するシェイクスピアの特異な読解を読み取るべきだろう。
- 12 形式化して言えば、自らのなかに分裂を抱えた主体ハムレットは、「王／妃の視線」の中心で、自らその分裂「／」になることによって、「王／妃の視線」自体が抱えた分裂「／」を露呈させ、その視線の外に出るのである。
- 13 シェイクスピアの作品群において、「海」は共同体と共同体の間、「劇空間」の外부를暗示する重要なメタファーである。その意味で、例えば、*The Merchant of Venice* (『ベニスの商人』) に登場する「海」で仕事をするAntonioがハムレットと同種の「わけのわからない憂鬱」を抱えていることは注目に値する。実際、彼は「世界は舞台である」という認識を口にし、自分の悲しい役回りを嘆くが (第一幕、第一場)、われわれはその憂鬱の起源を劇空間のなかで生きるほかない主体という存在様態そのものに求めるべきだろう。また、「海」が劇空間の変容に対して大きな役割を果たす重要な劇作品として*Twelfth Night* (『十二夜』) があることも付け加えておこう。そもそも喜劇は伝統的にメタ演劇的な手法の宝庫であり、その意味で、『ハムレット』を含むシェイクスピアの多くの「演じることについての芝居」は、悲劇／喜劇の対立の外にある劇空間の「喜劇性」をこそ問題化しているのだと言えるが、そのことについてはまた稿を改めて論じたい。
- 14 村上淑郎は、シェイクスピアの作品群に通底して見出せる「自分になるために自分を失う」プロセスについて極めて明快に論じている (村上、188-193)。この存在論的出来事において「自分自身になる」とこと「自分でなくなる」ことは同時である。「生成変化」とは、まさに、「なるbecoming」とは異質な水準にある「(なく) なるtransformation」の経験、世界という舞台を引き裂いて走る「自由」の線である。

- 15 同じような表現は、ガートルードの口からも発せられる：「壊されることを恐れて、自分から壊れるIt spills itself in fearing to be spilt」(4. 5. 20)。これは、まさに、演じられない主体ハムレットが経験した「行為=生成変化」の純化された表現である。

Works Cited

- Abel, Lionel. *Metatheatre : A New View of Dramatic Form*. New York : Hill and Wang, 1963.
- Althusser, Louis. "Ideology and Ideological State Apparatuses." *Lenin and Philosophy and Other Essays*. Trans. Ben Brewster. New York : Monthly Review Press, 2001. 85-126.
- Besey, Catherine. *The Subject of Tragedy : Identity and Difference in Renaissance Drama*. London : Methuen, 1985.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.
- Eagleton, Terry. *Ideology: An Introduction*. London ; New York: Verso, 1991.
- Eliot, T. S. "Shakespeare and the Stoicism of Seneca" *Selected Essays, 1917-1932*. London: Faber & Faber, 1951. 126-140.
- Greenblatt, Stephen. *Renaissance Self-Fashioning From More to Shakespeare*. Chicago : U of Chicago P, 1980.
- Lee, John. *Shakespeare's Hamlet and the Controversies of Self* Oxford : Oxford UP, 2000.
- Righter, Anne. *Shakespeare and the Idea of the Play*. London : Chatto & Windus, 1962.
- Shakespeare, William. *The Comedy of Errors*. ed. T. S. Dorsch. Cambridge : Cambridge UP, 1988.
- _____. *As You Like It*. ed. Anges Latham. London : Arden Shakespeare, 2001.
- _____. *Hamlet, Prince of Denmark*. ed. Philip Edwards. Cambridge : Cambridge UP, 1985.
- Sontag, Susan. "The Death of Tragedy." *Against Interpretation and Other Essays*. New York : Picador, 1961. 132-139.
- Žižek, Slavoj. *The Sublime Object of Ideology*. London: Verso, 1989.
- コット, ヤン. 「世紀半ばの『ハムレット』」. 『シェイクスピアはわれらの同時代人』.
蜂谷昭雄・喜志哲雄訳. 東京: 白水社, 1968年. 61-77頁.
- 村上淑郎. 「自分が自分でなくなるということ—私のシェイクスピア—」. 『英米文学』
(立教大学) 第62号. 2002年. 187-194頁.

Hamlet's Transformation

Keisuke Fukumoto

Hamlet is a drama which radically problematizes the freedom of the 'subject' as a theatrical being. Many critics have interpreted this drama as a "meta-play," focusing on the metaphors of acting, but they have not understood that Hamlet appears on the stage as a subject who cannot act himself. *Hamlet* is not just a drama whose leading metaphors states the world is a stage, but a drama which foregrounds the (dis)junction between subject and acting and investigates the freedoms of a dislocated subject whose being is "out of joint."

Hamlet opens in an interpellation: "Who's there ? " While Louis Althusser says that the individual becomes an "acting" subject through being interpellated in an ideological space, "Who's there" is a central question in *Hamlet* because this drama takes place in the theatrical space in which the individual becomes a subject. However, Hamlet is a subject who is subject to a failed interpellation. Although the new regime of Denmark interpellates Hamlet into an acting subject, he cannot find his own place under the gaze of the new regime and cannot act out his part. Hamlet is surely active on the stage, but his active performance is not "acting," but rather a struggle to separate himself from "acting" as such, or a struggle to be free from the failed subjectivization.

Hamlet's struggle to be free from the gaze (namely, from his prison-like theatrical space) begins in the encounter with the ghost, who orders Hamlet to avenge his father's murder. For Hamlet, this order functions as an alternative interpellation. Hamlet tries to 'become' an alternative being through being identified with the gaze of the ghost and fighting his way out from under the gaze of the regime. Hamlet, a dislocated subject, tries to 'become' himself through responding to the interpellative call of the ghost, another displaced agent in Denmark.

For Hamlet, revenge is not to kill the King, but to disrupt (the gaze of) the regime by finding a place for (the gaze of) the ghost within the theatrical space

of Denmark and so break the “prison” of disjointed subjectivity. This is inevitably a ‘suicidal’ act for Hamlet because the act disrupts himself (the ‘acting’ subject itself) through the process of the disintegration of his own theatrical space, which is structured by the gaze of the regime. This suicidal act differs from suicide in reality, because it is an ‘act’ that cuts him off from and allows him to withdraw from “acting,” and so reverses the process of subjectivization.

The ‘act’ radically transforms the subject and its reality. When Hamlet returns to Denmark with the pirates, his theatrical space has completely changed. Hamlet accomplishes the ‘act’ through the presentation of the play-within-a-play and the dialogue with Gertrude. What *Hamlet* presents is this very experience of ‘act’ (transformation), in which the subject is annulled and subsequently re-born. An ‘act’ is the last step in which a subject loses all, but it is, at the same time, a step of absolute start. This “mad” experience of freedom, which is fundamentally different from the freedom of acting subjects, is the central theme of this drama. In this way, *Hamlet* locates freedom in the “desperate” gesture of the dislocated subject looking for an alternative space to live in.