

「ポーズ(POSE)」考：太宰治『新ハムレット』の場合(一)：「演技」「公私」の問題を論じつつ

李, 在錫
九州大学大学院比較社会文化学府博士後期課程三年

<https://doi.org/10.15017/8456>

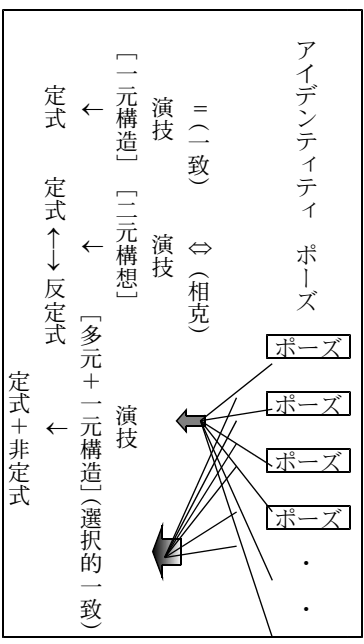
出版情報：九大日文. 3, pp.47-65, 2003-10-31. 九州大学日本語文学会「九大日文」編集委員会
バージョン：
権利関係：

「ポーズ (POSE)」考 — 太宰治 『新ハムレット』の場合(一)

——「演技」「公私」の問題を論じて——
THE Taka School
李在錫

前提—「演技」とは、規定され、強制されるものであつて、そこに選択の余地などはない。すなわち、自由が許されるものではない(定式)。反面、「ポーズ」は、規定も強要もされず、選択の自由をもつ。だから、「演技」は役割に求められる行為の有・無という二項構造であり、「ポーズ」は、選択の自由と同時に、放棄も許されるので暫定的・仮定的であり、決められた義務はないのだから仮想の多項構造である(非定式)。アイデンティティ作りのため、△関係性▽を求める行為である「ポーズ」は、△関係性▽以前の状態であるので、未確定な関係性のうえで行われる主体の活動である。「演技」は、主・客の(正しいか、正しくないかと別)に△関係性▽が樹立された状況において、それに相応する言動や行為を指す。そのような「演技」と「ポーズ」は、『新ハムレット』の空間において、「演技」を必要とする場面で、アイデンティティの変動によって「ポーズ」が取り入れられる。ナラティブ方式においても、「演技」的なものと、「ポーズ」的なものがありうる。寓話や説話などの

場合、「演技」が強く求められているといえるし(例えば、桃という鬼を退治する象徴的なものから生まれた桃太郎には△鬼を退治する▽「演技」は選択などではなく、ほぼ必然的なことである。その子の場合、鬼を退治すべきかどうか、などと迷うことは許されないのである)、近代小説などは「ポーズ」的だともいえよう(太宰の「彼は昔の彼ならず」において、主人公の私が家賃を払わない借り主に迷惑をかけられるのは、貸し主と借り主の間に設定されている規律—守るべき「演技」—が「ポーズ」化していることだともいえる。しかし、江戸時代の物語類だったら、そこに「ポーズ」はあり得ず、厳しい脅迫や暴力—「演技」が行われたはずである)。価値観の問題までも包括して考えてみると、「演技」は確定された価値観であり、「ポーズ」は価値観決定の過程であると同時に、固着されている「演技」と対立するものである(反定式)。図式化してみると、次のようになる。



「ポーズ」序

規律のマンネリズム化した日常から小説の世界まで、所謂、実際の生活を営為する人間や想像によつて描かれた人間は両方とも、意識しながら、ある「ポーズ」をとっている。同一脈絡のうえで、文学者には文学者の「演技」が、政治家には政治家の「演技」があり、それは「役割」に応じて求められる制度的な約束を暗黙の内に同意しているのだ。「地位」が「演技」を生むだけではなく、「演技」が「地位」を「確立」させてくれることもある。「演技」は、習慣となると、意識せずとも可能になるのとは違って、「ポーズ」は過程的なものだという意味で意識的な行為である。似たような意味で、「演技」は変動不可能で静的なものであり、「ポーズ」もなお（「演技」の前で止まっているということ）流動的な停止状態なのである。マニュアル化したものである「演技」に戦略が要らないのとは相反して、「ポーズ」には、戦略が求められる。『広辞苑』によると、「ポーズ」とは「姿勢」をとること、すなわち、画家や写真家などの要求に応じて姿勢をとるといふ基礎的な意味の他に、「見せかけの態度」だと定義されていて、何かの企みを含めた（否定的な側面が強い）主体の能動的な「姿勢」を指し示している。本稿において、「ポーズ」は辞書的な規定から距離を置く、「ポーズ」なのだ。「ポーズ」という操作的概念は私たちにとつて、特に文学の場においても、現実の問題としても強力で刺激的な影響力を發揮しているのだと考えられる。私たちは、あらゆる対象に直面して、「ポーズ」をとっていて、そのような「ポーズ」

なしでは対象を構築できないことを「自覚」してもいい。しかし、その時点での「ポーズ」は、関係性に欠陥をもっている。なぜなら、対象といかに付き合つて行くべきかを決めなければならぬからであり、準備段階であるからだ。すなわち、事を十分に認識していない状態なのである。ステータス（アイデンティティの確立）は主体を「演技」させる。ところが、「ポーズ」は「演技」を求める 関係性 への意志なのである。市民たちには市民たちの「ポーズ」が、社会には社会の「ポーズ」が、国家というものには国家というものの「ポーズ」がそれぞれある。否、それよりは「演技」がある。「演技」の安定性とは対照的に、「ポーズ」の致命的な弱点は、予想離反が頻発なことにある。不安定な領域としての「ポーズ」である（国家というものは「演技」と「ポーズ」をもっていて、私たちはその両方と関わっている）。「ポーズ」とは、ある（不確定の）関係においてだけしか存在できない（関係性がないと、「ポーズ」もありえない。ところが、関係性が確定されると、「演技」となってしまう）。「ポーズ」は微妙な「関係性」なのだ。

シェイクスピアのハムレットが取り続けるのは（本稿の用法によると）「ポーズ」ではなく、「演技」である。シェイクスピアのハムレットが「演技」（契約に基づいた）をするのとは違って、太宰のハムレットは「ポーズ」（契約の不在）をとっていることをまず指摘しておきたい。『ハムレット』と『新ハムレット』は、それぞれ次のような状況から出発する。

もういちどこで固く誓つてくれ。今後ぼくの言動には

異常なところがあるだろう、必要に応じてどんな狂態でも演じてみせるつもりだが、たまたまそれを見かけても、けつしてこつ腕組みしたり、首をふったり、なにかひとこと意味ありげに「そつだろつな、やつぱり」とか、「しらないことにしておこう」とか、「まあ黙つてようか」とか、「知るひとぞ知る」とか、謎めいたせりふで自分にはわかっていると匂わせたり、それをしないと誓つてくれ いかなる場合にも、神かけて！」

みんな、みんな可哀想だ。僕には、昔から、軽蔑感も憎悪も、怒りも嫉妬も何もなかつた。人の真似をして、憎むの軽蔑するのと騒ぎ立ててゐただけなんだ。実感としては、何もわからない。人を憎むとは、どういふ気持のものか、人を軽蔑する、嫉妬するとは、どんな感じか、何にもわからない。ただ一つ、僕が実感として、此の胸が浪打つほどによくわかる情緒は、おう可哀想だといふ思ひだけだ。僕は、この感情一つだけで、二十三年間を生きて来たんだ。

『ハムレット』のハムレットは、幻想であるかもしれない。霊との契約(約束)を前提として、以後「狂態でも演じてみせる」ことを宣言する。言い換えれば、ハムレットのとるあらゆる「ポーズ」のようにみえる行動は、本稿で意味する「ポーズ」ではなく、復讐を土台とした「演技」である(彼は、明確な自己のアイデンティティを持っている。最初から彼には、復讐という至上命令があるのだ)。一方、『新ハムレット』のハムレットは、彼の告白によると、いかなる契約を結ぶレヴェルには至っていない。「演

技」は主体性をもつ双方の 契約 を前提とし、決められた任務を随伴するものである。ハムレットは「ポーズ」のなかで自らのアイデンティティを探している途中なのだ(「ポーズ」とは、手探りの状態であつて、一つの仮想された 関係性 において、いくつもの「ポーズ」がとられてもかまわないのである。自由とともに不安定性が常に付き纏う)。

あらゆる「ポーズ」が、関係性のなかで、偶然にも「演技」のように作用すると、私たちはそこからある「演技」を発見し、そのような「演技」が関係性の一方で発生することを認めることができる。その時、「ポーズ」は「演技」となる。否、むしろ「演技」が関係性を発生せしめるのだ。しかし、「ポーズ」はそのような関係性のシステムに包摂される前段階であるので、意外な展開をもたらす場合が多い。仮定的であり、願望的である「ポーズ」が受け入れられない、あるいは「歪曲」される時である。というのも、問題は、まず「関係性」の有無について判断し、もし、「関係性」が見できるとすれば、それに求められた「演技」に対し、(関係性の認識失敗によって)いかなる「ポーズ」がとられたのか、「演技」と「ポーズ」の亀裂を考へることである。もっと気になり、凝視し、問題とすべきこととは、「ポーズ」によって何らかの危機が発生した瞬間とその展開、それから結果なのである。「ポーズ」自体に問題が介在し、それを「ポーズの陥穽」だと規定してみよう。そして、陥穽からは(必ずとはいかなくとも)收拾できないほどの混乱や苦痛が発生するのであつて、それを「ポーズの悲劇」だと考へて

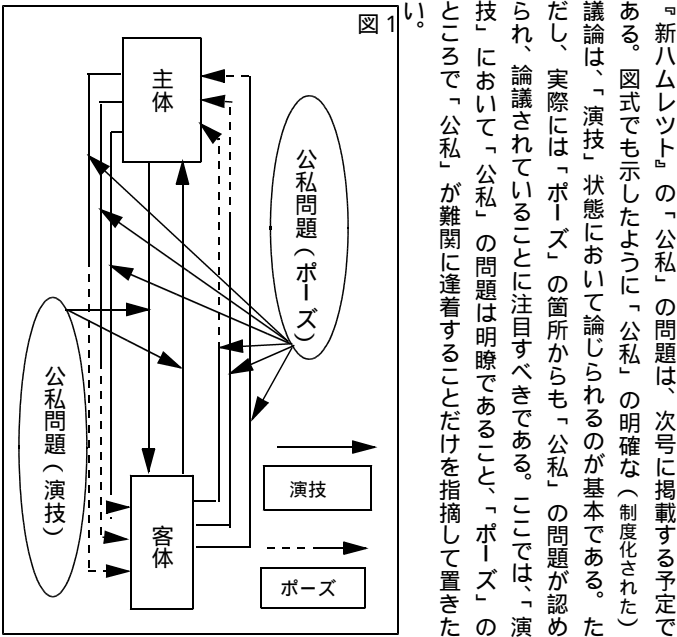
みよう（私たちは、幸福な「ポーズ」も想定できよう）。幸いにも陥穽と悲劇はセットとしては一回的なのである。しかし、重要であり警戒すべき危機は、「ポーズ」の陥穽とそれによる悲劇が一回性に止まらず、セットの連続として繰り返され進行して行くことである。それを「ポーズの反復」だとしてみよう。「演技」となるまで「ポーズ」に結末はないのだ（「ポーズ」が「演技」となり、既存の「演技」を枯死させ、新しい「演技」となることも）。また、「演技」にも制度として作用できるものと、制度を変化させるものがあり得る。そのような意味で、小説を「演技」と「ポーズ」として区分することも可能である。「ポーズ」、「演技」、「ポーズ」から「演技」へ、「演技」から「ポーズ」へというふうに。以上が、本稿の基礎的な前提であり、問題設定でもある。『新ハムレット』を中心に「ポーズ」の問題を検討する前に、「ポーズ」に関わるいくつかの問題について考えてみたい。

「ポーズ」の無能と有能

最初にあげられるべき「ポーズ」の厄介さは、それに対面した人間にとって、「ポーズ」自体がどれほどの実体性をもっているのかについての判断の困難さである。たとえば、誰かが「ポーズ」の上で（子供にとって、何かを求める行為としての泣き、本能的なものを除いては、学習されたという意味で「演技」であって「ポーズ」ではない）「泣く」としてみよう。私たちは、まず、誰かが「泣く」という事実を確認し、誰かの正体を形象化する。それから、

「誰か」と私たちの距離を計るだろう。そこに何の関係性も発見できなかったとすると、「ポーズ」自体が成り立たない（「ポーズ」でも「演技」でもないものの存在も予想できよう。「ポーズ」以下、「演技」以上の可能性）。関係性が認められて働き始める「ポーズ」は、私たちに、「泣き」の原因を探らせる。悲しいことがあったのか、眼にほこりでも入ったのか、笑いすぎて涙が出たのか、舞台のために稽古をしているのか、様々な関連を探って原因を見つけたそうとする（背景の探索。最初に挙げた図式において、「選択的」にあたる。それが必ずしも「演技」と一致することではない）。もう一度確認したいのは、「泣く」ことが、私たちに作用しなければならぬということである。すなわち、誰かが私たちに向けて泣く必要があるのだ。その状態は、直接的でなくてもいい。大切なのは、私たちがそれに気づき、関心を表明するように、「誰か」が「泣く」行為を遂行しなくてはならないことである。そのように考えると、厳密な意味での「ポーズ」は、あるシステムのなかでしか存在できないことがわかる。関心の対象とならない（あるいは無視された）「ポーズ」（主体の意図があるといっても）は、「ポーズ」の過程を期待できない。しかし、拒絶された「ポーズ」は、一段と刺激的な「ポーズ」を生み出す可能性があるのも事実である（「ポーズ」は関係性確立への意志なので、肯定的な面と否定的な側面をあわせ持つ）。認められない「ポーズ」は、もっと刺激的な「ポーズ」（「演技」を求める「ポーズ」の推進力だともいえる）へとエスカレートする（「ポーズ」の多岐性と、それに伴う選択性）。「ポーズ」が私たちに関係性を意識させるまで。これが関係以

外の場においても「ポーズ」があり得るメカニズムである。「ポーズ」が独自の存在できるといえる根拠でもある(次節で述べる「パラドックス」はこれに関連する)。「演技」と「ポーズ」の構造は図1のように図式化できる。



『新ハムレット』の「公私」の問題は、次号に掲載する予定である。図式でも示したように「公私」の明確な(制度化された)議論は、「演技」状態において論じられるのが基本である。ただし、実際には「ポーズ」の箇所からも「公私」の問題が認められ、論議されていることに注目すべきである。ここでは、「演技」において「公私」の問題は明瞭であること、「ポーズ」のところでは「公私」が難関に達着することだけを指摘して置きたい。

私たちは、「ポーズ」をどれほど理解できるのか、それは理解されるべきことなのか、理解は必然的に完全なものにはならないとすれば、どうしてなのか、そしていかなる結果をもたらすのか、なぜ「ポーズ」を判断することが難しいのか(「ポーズ」は変動するしかない属性をもっているのだから)、どうして理解困難な「ポーズ」をとるのか、どういう「ポーズ」を何のためにとるのか、「ポーズ」の正当性はあるのか、とられた「ポーズ」はいかに作動するのか、「ポーズ」は個人的な問題なのか(個人と集団に共通することであり、基本的には、方的なものである)、「ポーズ」は暫定的な行為であるにもかかわらず、なぜ一旦とられた「ポーズ」に取り消しがたいケースがあるのか(それは「ポーズ」が客体にとっては「演技」となったためである)、受け入れられない(受け入れられた)「ポーズ」の悲劇は何か、「ポーズ」を考えることによつて文学研究(具体的には小説研究)は何ができるのか、「ポーズ」の肯定的で生産的な側面はないのか、あるとすれば、何がそれにあたるのか、質問と疑問はきりがなく、あらゆる分野へと浸透可能であるように考えられる。「ポーズ」の提起する問題が単純ではないのは間違いない。拡張の多岐性と判断の非定型性からも「ポーズ」は厄介だと言わざるをえない。主体が別の「ポーズ」をとることによって、廃棄されたはずの「ポーズ」が客体にとっては「演技」となっており、新しい「ポーズ」が混乱した状態でありうるからである。

「ポーズ」のパラドックス

「ポーズ」のもつ最大のパラドックスは、人間（主体）のとなつた「ポーズ」が「ポーズ」ではなく、人間自体（誤解された演技）になつてしまふことである（「泣き」が主体には「苦痛」の「ポーズ」であつたにもかかわらず、客体がパンを求める行為として「演技」化し、パンを与える時、「泣き」が「苦痛」の「ポーズ」であるのも「真」であり、「パン」のための「演技」となつたのも「真」である）。「ポーズ」でありながら、「演技」でもある状態。たとえば、ある人が苦悩のあまり「狂つたポーズ」をとつたとしてみよ（彼は何らかの救いを求めているのかもしれない）。ハムレットの場合あつさり狂つてしまつたほうが良さそつだと考えるほど、彼は理性をもつて考えるのであつて、「狂つたポーズ」は彼の自己表現であり、苦悩の発散でもあつたわけだ。言い換えれば、ハムレットにとつて「ポーズ」は存在せず、先王との約束を媒介とした「演技」があるだけだ。彼は自分が狂気に陥るなどと考えてもいない。現王や王妃、それから先王との関係性を凝視しながらつたものだからである。より正確にいうと、すでに述べた通り、彼は「狂つた演技」をしているのである。

ところが、事態はそう簡単には片づけられない状況へと変わることがあるのだ。ここが、「ポーズ」の難所であり、パラドックスを発生させる時点でもある。前述したように、「ポーズ」は相手が必要とするので、究極的には、「ポーズ」の成就（「演技」となること）か、悲劇（エスカレートされる「ポーズ」）が誕生する。「狂つたポーズ」をとつた瞬間、相手が「ポーズ」を

とるほうの意図を理解する（ハムレットの「演技」に対応して、「ポーズ」が相応する「演技」化を行い、復讐への願望と固まらない確信の間の浮流を読み取ること）ようになれば、「ポーズ」は消滅する。「苦悩が慰められること」を予想したのとは裏腹に、相手が警察を呼ぶか精神病院に入院させることが起こり得る（「ハムレット」において、ハムレットの「演技」は王にとっては「ポーズ」としてとられ、彼をイギリスへと送り、殺そうとするのである。王がハムレットの「演技」を「演技」として把握できたとすれば、事態は変動したかもしれない。イギリスへ送ることもなく、先王のように毒殺する選択すじもある。「ハムレット」では、一つの物事において「演技」と「ポーズ」が同時発生している）。

自らの「ポーズ」に問題があつたのに気づいた時、彼は「ポーズ」の修整（言い訳）をする羽目に陥るのだ。しかし、すでに「狂人」だと決めつけられた彼の行動や言動が、受け入れられることはない（「演技」可能性の消滅）。素直に警察へ連れて行かれるが、精神病院に入院すれば、問題はそれ以上拡大しないはず（「ポーズ」が主体の意図とは掛け離れた「演技」として、とても悲惨な結果をもたらす）である。自身が狂人でも、そつでなくとも、狂人となつてしまえばいいのだという謙歩でことは済むはずだが、自分が狂人となつてしまつたことに憤怒してしまうのだから事態は深刻になるのだ。狂人のパラドックスは、正しいことを言えば言うほど（非論理的な発言や行動はなおさらである）もつと疑われることである。いくら正しいことを言つても、それは正しくないこととして受け入れられる。陥弊は、自らの予想を遙かに超えて、抜け出せない深さになつてしまふのだ（「ポーズ」

の量産)。そこから脱出する方法はあるのか。(人間太宰治のレヴェルで考えるとき) 太宰が気づき、遂行したのは、開き直って「ポーズ」を量産してしまう方向をとる(とるしかなかった)ことであつた。太宰の見抜いた「ポーズ」の陥穽は、意識されながらもどうしようもないものであつたとしかいいようがない(そのような意味で、上記の狂人のケースも、最悪のものではあるが、「演技」となつのだといえる。ただし、それが小説以外の場において、「演技」化の自由を駆使できるかといえば、そうはいかないはずである。一般的にいつて、「ポーズ」よりは、「演技」の方が好ましいものとして思われているのだから)。

問題の始原は「ポーズ」をとつた人間主体にあるに違いない。「ポーズ」は過程であるので、見守ることが必要なのである。まずは、「ポーズ」なのか、「演技」なのかを判定する。どうして「ポーズ」をとつたのか、に対する検証と、「ポーズ」を受け入れてくれない、あるいは受け入れることのできない環境もなお検証されなくてはならない。「ポーズ」の問題は、太宰治という一人の人間だけではなく、社会、国家などの集団の問題としても適用可能である。日本の文化、日本の社会、日本という国家⁸。これらの研究は所詮、正確で予定された「演技」を抽出することである。しかし、「演技」だけでは成立できず、「ポーズ」が存在することに研究の難しさがあり、核心もそこにある可能性は充分だといえよう。「ポーズ」の発生、展開、様相、結末を分析・解明し、究極的には、「ポーズ」の理解が大切なことだと考えられる。様々な名詞や代名詞は、「演技」だけでなく、ある「ポーズ」に対する形容でもある(というのは、「ポ

ーズ」も実定性をもつことである)。なぜなら、それぞれを表現する説明は、あくまでも限定性から自由ではいられないからである。「ポーズ」のパラドックスが、そのような限定性や暫定性、または可変的な性質からもたらされるのだとすれば、「小説」(フィクション、虚構の物語)はまさに「ポーズ」であり、パラドックスの塊だといえよう(小説は現実ではないのだ)。特に、小説の場合、私たちは何を研究すべきか、と自問してみると、それは「演技」ではなく、「ポーズ」に集中されるに決つている。それにもかかわらず、私たちは、原形・起源・根元などの「演技」にこだわつてばかりいるのではなからうか。卑近な例として、人権と生存をテーマ(ポーズ)として取扱つた小説や映画などをみて、読者や観客がテーマと「演技」するのではなく、暴力への憧憬を抱いた(「ポーズ」であるテーマとの「演技」を否定)とする場合、問題は「ポーズ」の逆説にあるといえよう。次の節は、「ポーズ」と「演技」という概念をもつて、太宰の文章を考へてみる試みである。その前に、いままで述べてきたものを整理して置きたい。

一 「演技」は定式化を意味し、遂行するか、しないかの構造である。

二 「ポーズ」は設定と解除の自由を持つものであつて、開放性を前提とし、非定式の多元構造である。

三 他ジャンルと比較すると、小説はもつとも「ポーズ」志向であり、「演技」否定の性質をもつ。

四「ポーズ」が客体にとって「演技」として受容されるとき、主体の「ポーズ」は「ポーズ」と「演技」の属性をあわせ持ち、そこから両者の混同が発生する。

五反定式としての「ポーズ」は、トラブルを内包している概念軸である。

六「ポーズ」は反復的であり得る。

七主体の「ポーズ」が客体に受け入れられると、「ポーズ」は消滅し、「演技」となり、既存の「演技」と衝突する。

八「ポーズ」は、定式化した既成の「演技」によって構築された制度に対し、絶えず揺さぶりをかけつつける新「演技」可能性の総体である。

九「演技」（価値判断の問題）より「ポーズ」（価値設定の問題）の方に（小説研究などの）焦点を当てるのが生産的である可能性が高い。

十（狂人のパラドックスからも分かるように）「ポーズ」の結果を「演技」の場まで持ち込むにあたって、十分な注意が必要である。

十一「ポーズ」と「演技」の志向方向は双方向的であり得る。

『新ハムレット』「はしがき」の「ポーズ」

「ポーズ」をとる主体（作家・語り手・登場人物など）の状況を見極めるのが最初の段階である。『新ハムレット』には、太宰の「はしがき」が一頁にわたって載せられている。「まえがき」の抄録が出版に先立って『文芸春秋』（四七九頁）に掲載されたことを考えると、小説とは別のもの（語り手を考えると、まった

く次元を異にする）として存在し、脱稿後の作家兼読者としての最初の読書結果だったといえる。「はしがき」には、作家の対自身、対小説、対読者という三つの「ポーズ」が意識されている（読者が同意し、テキストを指示に従って読むとすれば「演技」となる）。創作過程と結果（成果）に対する「ポーズ」、作品自体に関する「ポーズ」、読者（不特定なのがポイントである）の読書に影響を与えたい「ポーズ」がそれぞれで、作品を消極的には統制し、積極的には限定を設けたくないという試みでもある（一種の案内）。再三、想起すべきことは、「ポーズ」とは単独では成り立たないメカニズムでありながら、完了した両者の結合ではない状態を表現する用語だということである。

まず、作家は「こんなものが出来ました。といふより他に仕様が無い」と前置する。作家は、こうしたものを書きました、とは言わない。まるで、書きつつけるうちに自然と「こんなもの」になってしまったというような発言をする。作家が、小説を、それも長編小説を書くに当たって、「計画」や「構想」がなかったとすると、それは嘘であるうが、そうだからといって、書いてみたらこのように書かれた、という解説をひたすら「嘘」だと決め付けることもできない。これもある「ポーズ」だろうから。問題は、「出来ました」という言葉の語感にある。小説は受動的なのか能動的なのかが問われるのだ（大袈裟にいうと、小説創作のアイデンティティ）。読者を意識する作家は、優しい案内者ではあるが、正確な案内者ではないのがわかる。彼が自らを読者として「はしがき」を書いたことは、「読み返してみる

と、淋しい気もする。けれども、これ以上の作品も、いまのところ、書けさうでもない。作者の力量が、これだけしか無いのだ。じたばた自己弁解を試みたところで、はじまらぬ」という「はしがき」の末尾に明らかである。きわめて自身を低めた言葉のようにみえるが、決してそうではない。言葉を変えて引用文を書き直してみると、「いまのところ、作者の力量のすべてをかけて書いた作品なのである」と裏返して解釈できる。作家のできる最大の「力量」をかけたのが『新ハムレット』である（この時点で、「ポーズ」は、私という読者にとって一つの「演技」となったのである。しかしながら、私の「演技」が作家にとつての「演技」と必ずしも一致するかどうかは言い切れない）。これは対自的な言説であるとともに対他のなものでもある。「はしがき」によると、それを書いた理由は「読者にお断りして置きたい」ことがあつたからである。「はしがき」はまるで「断り書き」のような観があり、最初に断つておくのは次のようなことである。

「この作品が、沙翁の『ハムレット』の注釈書でもなし、または、新解釈の書でも決してないといふ事である。」（「ポーズ」A）「これは、やはり作者の勝手な、創造の遊戯に過ぎないのである。」（「ポーズ」B）「人物の名前と、だいたいの環境だけを、沙翁の『ハムレット』から拝借して、一つの不幸な家庭を書いた。」（「ポーズ」A・Bの部分的な融合）「それ以上の、学問的、または政治的な意味は、みぢんも無い。」（「ポーズ」C）「狭い、心理の実験である。」（「ポーズ」D）

シェイクスピアの『ハムレット』というコンベンション（慣例・因習）の存在に一定の距離を置くことと、作家は意識的に考えている（「ポーズ」A・B・C）。「ハムレット」の伝統を牽制せずにはいられなかった（「ポーズ」B）のだから。しかし、『新ハムレット』というタイトルとは二律背反的な側面もあるといえよう。ある代名詞や固有名詞などの表象性（ここでは「ハムレット」はあまりにも自然的・自動的な喚起力、「演技」として先行している）を備えている。「ハムレット」の表象性はなかなか否定されがたい。『新ハムレット』が「ハムレット」の表象といかなる距離を保つていて、表象との分離はいかほどまでに行われたのだろうか、という問題設定も必要となる。さて、「新解釈の書でも決してない」というのは、言い換えれば、『ハムレット』のストーリーに見えて空所を埋め込み、あるいはプロットを変換することではなく、新しいストーリーを創り出したということである。すなわち、ハムレットという人の登場する新しい物語を創つたといつのである。そつだとすると、わざと作家がこのような発言をするのは（翻訳や翻案ではないので）言葉の浪費だとも考えられる。このくだりを浪費ではないと解釈するため（演技「させる」）には、『ハムレット』の存在を際立たせるしかない。否定といつ修辭法は、否定される対象を強く意識することから出発するのである。極言をすれば、『ハムレット』のない『新ハムレット』はかなりの「演技」と「ポーズ」の可能性を喪失するしかない。

「やはり作者の勝手な、創造の遊戯に過ぎない」といふ言説

も、捨て台詞ではなく、吟味する必要がある。小説を書くにあたって、作家の「勝手」でないことは存在しない。作家に身分としての限定があるのでない。小説は自由に書くものであり、正解を書くものでもない。それでは、なぜわざわざこつしたことを言葉にしたのか。理由は意外と簡単なことだったかもしれない。つまり、『ハムレット』と読者の間で存在している定型化された「演技」を作家が意識せずにはいられず、その「演技」によって「新ハムレット」が干渉されるのを嫌っただけであろう。物語を創るのは、万古不変の真理を述べ並べることではない。みえない真理を志向すること、それが物語なのだろう。それだから、小説は「演技」の連続性の上には自らを位置させなければならないのだといえよう（「演技」をするのではなく、「ポーズ」の世界で漂い、浮沈を繰り返すもの）。また、「創造の遊戯に過ぎない」という読み手に対する態度は何なのか。謙遜、逆説？ 小説について大袈裟であるほど真摯な発言（それは太宰の手法でもあった）をしてきた作家にとって、あまりにも軽はずみの言明である。太宰＋読者にとって、芸術志向という「演技」が成立しているとすれば、芸術志向とは、所詮「ポーズ」であったのを自らの「ポーズ」を通して露呈させているのかもしれない。それから、「創作の遊戯」に過ぎないものを読んで欲しいというのは、沈黙よりも驕慢であるようにも思われる。「作者の勝手な」という言葉にも読者は不満をいえるのだ。小説は、誰かの指示によって書かれるのか。誰かの指示がなければ書かないのか、と（今現在、論者は作家の「ポーズ」を「演技」として置き換えていることに注意

されたい。否、むしろ「ポーズ」が互いに衝突しているといった方が良さそうだ）。しかし文章を書くことを職業としてもった人間が、自分の文章を「遊戯」だと考えることはできても、実際の段階となると「遊戯」となるわけにはいかない。「遊戯」のためだとすると、わざわざ「はしがき」など書くこともない。「はしがき」自体が「遊戯」を否定するのだ。そもそも作家の文体が漫然体を主としていることから、文章を書く人の資質だと受け取ることまでできる。もしくは、時代や権力の求めた「演技」と作家の「ポーズ」との落差によるかもしれない。いずれにせよ、「はしがき」の「ポーズ」を完全に「演技」化することはできない。

ともかく、もう一つのキーワードとなるのは、「不幸な家庭」¹⁰を描出したという箇所である。「家庭」という最小限の関係集団が「不幸」になるのだ。「家庭」に何が加わると「不幸」となるのか。「家庭」が「不幸」になるといふのは、家庭内部の問題にだけ起因することなのか。「家庭」という関係集団の亀裂や葛藤が発生するのは、内部の問題だけではなく、むしろ、もっと大きな関係集団との関係性からもたらされる場合もある。このような構造によって「新ハムレット」の範疇が「家庭」自体に留まらず、拡張解釈できるわけだが、詳しいことは別のところで述べたい。

この小説が太宰治の好んで書いた（彼にとって大きな素材として存在する）「家庭小説」の部類に含まれ得るのか。不幸な家庭とは、誰の家庭を指すのか。ハムレット一家（死んだ先王中心）、

新しいハムレット一家（現王中心）、ポローニヤス一家、（成立可能性のある）ハムレットとオフヰリヤ一家。父が死に、母が自殺したハムレットの家庭は不幸なのか、母が自殺した新しいハムレットの家庭は不幸なのか、ポローニヤスとレヤチーゾの死んだオフヰリヤの家庭は不幸なのか、まだ成立可能性は不透明なハムレットとオフヰリヤの未来の家庭は不幸なのか（これはテキストとは何ら関係もない）、極めて常識的にいって「家庭」というものが（契約的な関係である）夫婦と（血縁で結ばれた）子供の枠で成り立っているとすれば、それに合致するのはただといえる。の場合は、形式上だけ成立し、の場合は小説において結末を提示しない。ところで、「不幸」とは何なのか。いかなる観点からそれを判断できるのか。死、裏切り、陰謀、嘘、凶々しさ、自意識過剰、疑い、嫉妬、喪失、権力、いったい何が家庭を「不幸」の観点へと導き入れるのか。全てが？ それらが絡み合って？ それぞれが？ 私たちは、ある観点を設けない限り（離婚などによる家庭の崩壊は不幸であると学習しなにかぎり。ところで、その規定された不幸が逆の内容をもつこともあり得る。崩壊して幸いだっつと）、何が不幸なのか、誰が不幸なのか判りえず、また、私たちの設けた観点が不幸を判断できると保証することもできない。ただ、私たちには一般論がいろいろだけだ。換言すると、「はしがき」で述べられた「不幸」は「ポーズ」であって、読み手各々の「演技」によって、なおそれぞれの「不幸」が助成されるのである。それだから、この段階で「不幸」は存在しないのである。作家のいう「不幸」が成り立つために

は、読者の方から「不幸」を「演技」として構成しなければならぬ。入水した王妃は「不幸」であるというふうな。

「沙翁の『ハムレット』の注釈書でもなし、または、新解釈の書でも決してないといふ事である。これは、やはり作者の勝手な、創造の遊戯に過ぎない」「学問的、または政治的な意味は、みじんも無い。狭い、心理の実験である」という二つの表現は、たとえ言葉はちがっても、実は同じことを繰り返しているのである。ただ、後の「政治的な意味」という表現が曖昧に残るだけである。学問の意味とは、『ハムレット』の注釈書ではないという言葉と相通する。つまり、『ハムレット』との関係が介入するのである。そして「政治的な意味」というのは、あるイデオロギーを意図したのではないと強調する自己保護のための装置である（テキスト外部との関係性、換言すれば、小説空間以外の権力装置との「ポーズ」なり「演技」なのである）。しかし、「政治的な意味」というものは、それ自体で読者に、ある「政治的な意味」を考えさせる逆説としても作用する。このように意識的に否定することは、（先行研究でも指摘されたように）少なくとも（風刺であれ、揶揄であれ）政治的な意図が介入する余地があることを作家が認識していたことをも物語ってくれる。また、「心理の実験」という言葉は、小説のなかに実験のための装置と道具を備えていることの意味である。装置としては、オフヰリヤの妊娠、噂、ポローニヤスの死、王妃の自殺、ハムレットの自害等々が挙げられる。『ハムレット』と比べるとすれば、両者のニュアンスは違うものの、「実験」という言葉から共通分母を

発見することはできよう。『ハムレット』では、死んだ父の亡霊がもつとも大きな装置だといえよう。「実験」という言葉も「ポーズ」を連想させる。

「はしがき」でハムレットは、「始末に困る青年」として説明される。作家にとって、少なくとも読者に対し、ハムレットは「始末に困る青年」だというヒントが提示される（押しつけられる？）わけだ。それは読者の読書方向を左右できる里程碑となつてしまつた危険物となるか、ある効果のための規定でもありうる。小説の主人公がハムレットだとすると、そのような主人公が作家が否定しているのは、一見否定のようにみえても、実はそうでもない。語り手や作家の言葉をそのまま信じてやまない読者たちは読書行為をしてはいけないのだ（彼らは学習をしているのだ）。読書は相互的であるしかないし、相互的であるだけ能動的でない読書はただあるイデオロギーを学習するだけである（イデオロギーに満ちた作品をリーディングだけをし、思考しないのは不幸なことである。愛国心や民族などの言葉をもって煽動するテキストが好例であろう）。作家は「始末に困る青年」から読者が何を導き出すべきか逆説的に、卑下の修辞をもつて、暗示すると受け取つてもいい。ところが、読者が「始末に困る青年」と「演技」をすると、テキストは固定される。デンマークの王子のもつはずの「演技」を、期待値に違反することなく遂行すると、別に物語らなくてもいい。同様に、「始末に困る青年」もなおつまらなくなる。

いちどお読みになつただけでは、見落とし易い心理の経緯

もあるやうに、思はれるのだが、そんな、二度も三度も読むひまなんか無いよ、と言はれると、それつきりである。おひまのある読者だけ、なるべくなら再読してみて下さい。また、ひまで困るといふやうな読者は、此の機会に、もういちど、沙翁の「ハムレット」を読み返し、此の「新ハムレット」と比較してみると、なほ、面白い発見をするかも知れない。

この小説が一度読んだだけでは把握し難いのは、それを読み返した作家さえも認める事項である。作家自身も自ら設けた装置を読者がとらえることができるのだろうか、と懸念しているのだ。そこで、作家は三つのタイプの読者を考えるにいたる。極めて忙しい読者、余裕のある読者、時間が有り余る読者。作家は読者を統制しようとする発言をする。このような設問を設けること自体、自分を高めようとする（消極的な意味で）傲慢さを読み手に与えうる。ただし、傲慢のうしろに佇んでいる作家の不安は指摘されてよい。結局、作家は「面白い発見」（楽しいというのではなく）への所望を披瀝しているのである。それにもかかわらず、シエイクスピアとの距離を測ろうとした作家が、「ひまで困るといふやうな読者」に「ハムレット」との比較を勧めるのは、矛盾する態度だといえよう（文学研究者への揶揄だとも解釈できる）。しかし、どうして『ハムレット』を排除できなかったのかについては、いくら『ハムレット』とは掛け離れたものを書き上げたとしても、基礎としてあるのが「ハムレット」であることは否定できないからである。坪内逍遙翻訳の『ハ

ムレット』はいうまでもなく、英文の原文に注釈をつけた浦口氏の『新評註ハムレット』からの影響を完全に無視することはそもそもできない(「ハムレット」は普通名詞のレヴュエルにまでなっている。「ハムレット型」という心理学的な用語があるのはいい例であろう)。

浦口氏の「新評註ハムレット」には、原文も全部載っているので、辞書を片手に、大骨折りで読んでみた。いろいろの新知識を得たやうな気がするが、いまそれを、ここでいちいち報告する必要も無い。

浦口氏とその著書』についての言及はこれだけである。その注釈書を読んだことからもたらされた知識(学問的な厳密性としての)の習得は、作家の言葉通り大きいものがあつたらう。ただし、作家がいかにも『新評註ハムレット』を読んだのかについては、推測の域を越えないが、坪内氏の翻訳の補強か参考として読んだ可能性が高いのではなからうか、という推定だけは提起できよう。三〇四頁に及び、本文の和訳はなく、注釈のほうも簡単によめるものではないのを見ると、いくら「大骨折りで読んでみた」とはいつても、その陳述をそのまま鵜呑みするわけにはいくまい¹⁶。このくだりは、まさに「ポーズ」としてあるのだ(実証的な研究として、『新評註ハムレット』と『新ハムレット』との関連を論じたものは、作家の記述を「演技」化したのだといえる)。作家の叙述が「嘘」である確率の高い場合、それが読者と「演技」の関係を結ぶのは難しく、たとえ「演技」が行われたとしても仮想的なものに過ぎないであろう。

続いて、坪内の翻訳について、

作中第二節に、ちよつと坪内博士の訳文を、からかつてあるやうな数行があるけれども、作者は軽い気持で書いたのだから、博士のお弟子も怒つてはいけない。このたび、坪内博士訳の「ハムレット」を通読して、沙翁の「ハムレット」のやうな芝居は、やはり博士のやうに大時代な、歌舞伎調で翻訳せざるを得ないのではないかといふ気もしてゐるのである。

と書く。まず、「博士のお弟子も怒つてはいけない」とは、窮屈な弁解をしているようでもある。実は、ナンセンスである。坪内訳『ハムレット』序の一と二頁にかけて、坪内は次のように明白な解明をしている。坪内訳の序を作家が読まなかつたとは考えられない。坪内自身も抗弁しているのだ。

旧訳は、それに依つて、国劇のセリフ廻しの上に一廻転機を招来しようといふ副目的があつて物したのであつたら、勢ひ狂言調などに泥み過ぎたのである。さうして其為に一部から悪口された。今度は、華文としての調和を破らない限り、耳遠い古語や聞き馴れた語に改訳すべく力めた。そのため、殆ど原形を留めなくなつた箇所もある。¹⁶

もし太宰が坪内の翻訳をからかうやうな意図で書いたとすると、それはすでに自分の読んだ坪内の『ハムレット』序で坪内自ら指摘した「狂言調」¹⁷(「歌舞伎調」)に対する「一部からの」悪口を太宰が訳者没後六年の時点で繰り返しているだけなのであつて、あえてそうする必要もないばかりではなく、そうすること自体、喜劇である。続いて、「はしがき」には、シエイク

スピアの『ハムレット』と『新ハムレット』を次のように比較する箇所がある。

沙翁の「ハムレット」を読むと、やはり天才の巨腕を感ずる。情熱の火柱が太いのである。登場人物の足音が大きいのである。なかなかのものだと思つた。この「新ハムレット」などは、かすかな室内案に過ぎない。

作家の読んだ『ハムレット』とは、シエイクスピアの『ハムレット』なのか、坪内の『ハムレット』(坪内曰く、「殆ど原形を留めなくなつた箇所もある」)なのか。二つの『ハムレット』は同じものなのか。正確にいうと、シエイクスピア原作・坪内訳の『ハムレット』だとすべきであろう。それはともかく、「天才の巨腕」「情熱の火柱が太い」「登場人物の足音が大きい」とはどういうことなのか。情緒的には理解できても、実際としては何をいつているのかわからず、漠然と受容するしかない表現なのである。いつたい、このような言葉をどれほど信頼できるのか。

私たちは、こつした難問はさけて通るべきか。作家や作品のなかで行われる、一面独断のようにみえるものを読者は許すべきなのか。それはなぜ疑問の対象とならないのか。読者がその文章を「演技」化することはもちろん、「ポーズ」としてとらえることも困難なのである。演出家の蜷川幸雄¹⁸氏は、作家の情緒的な表現を説得力ある言葉で読者に説明してくれる。二段組十頁ほどの文章である。長くなるが、必要だと考えられる箇所を引用してみたい。

彼のまなざしは、上から下までとどいている。貴族も民

衆も最下層の召使いも、必ず彼の視野に入っている(『ハムレット』での神から墓堀りまでを想起してみるといい 引用者)。その芝居には、猥雑な駄じやれからとても美しい科白までもりこまれている。卑小なものから高貴なものまで、あるいは小さいものから巨大なものまでという振幅を、シエイクスピアはぼくらに示しているのだ。(略)

『ロミオとジュリエット』でも、食事の支度にあられれひと言だけ捨て科白を残して退場する召使いに至るまで、すべての登場人物がぼくらの生活の、どこかしらの部分を必ず映し出してくれる。登場人物の足音が観る者の心に響きわたるのも道理だ。/どんな小さい役でも面白くしようと思えば必ず見せ場がある。(略)

シエイクスピアのレトリックはたいがい上を向く。天上とか神とか。その種のレトリックを日本で読むことは少ない。(略)

落ちているゴミから美しい花まで、卑俗なものから聖なる観念までも含めたすべてをつかみたい。それがシエイクスピアにはある。求めればシエイクスピアはそれに答えてくれるのだ。足音高く。(略)

ハムレットという人物は自意識過剰で、自己演技とその演技に対する羞恥心とをあわせもつ。分裂症を装っているとはいえ、彼の言葉は支離滅裂だ。そこには自分が自分であるための、定かななにかを発見できずにいるいらだちが垣間見えるような気がする。(略)

シエイクスピアは人間と世界とを知りつくしている。いや、より正確にいうなら、この天才は、つかみきれぬと知りながら、卑小なことから巨大なまでの、世界全体をなんとかしてつかんでしまおうとする腕力を発揮しているのだ。彼の一步は歩幅も広ければ出す音もでかい。シエイクスピアのこのとてつもない意志が、ほくは好きだ。

現在のほくらの姿をかえりみると、この疎外された世界のなかで、愛し合えば何日間でもひた走って死んでしまふ、またこうと思いたつたら即隠退して自分への愛を証す言葉を吐かせようとする、これほどはげしい直接性を見つけたすのはむずかしい。太宰が「情熱の火柱」といつた生命の燃焼力が現在には衰弱しているのも知っている。(下略) 細分化されてモノローグ化し、定かな足音すら立てられぬ影のごとき現代人。シエイクスピアの高らかな足音は、現代を生きるほくらへの痛烈な問いかけでもあるのだ。

前述した三つの抽象的な言葉の意味をこれほど説明してくれる「演技」の実践はさすがである。蜷川氏の世界観やもの見方によって、太宰の言葉は(正解ではないとしても)四十五年の時を経て読者に伝わってくる。太宰のいつた「天才の巨腕」「情熱の火柱が太い」「登場人物たちの足音が大きい」という「ポーズ」に蜷川氏は答えを与えながら「演技」化したのである。太宰が「この『新ハムレット』などは、かすかな室内楽に過ぎない」としつぽをおろすような「ポーズ」をとるのに注意を払うべきである。ここでも、太宰の「ポーズ」を読み取ること

ができよう。そして、その「ポーズ」を外面だけではなく、深く理解しようとする読者側の努力や寛大さがなければ、「ポーズ」は「ポーズ」で終つてしまつが、「演技」は遂行されたとしても)逆に深刻な誤解を招き、破綻してしまふ恐れがある。前者は、『新ハムレット』を「かすかな室内楽」だと舐めてしまふことであり、後者は『新ハムレット』をシエイクスピアの『ハムレット』に従属するものとして考え、ひたすら原典との比較(客観性への意志だとはしても)に陥ることである。しかし、それとは別として、パロディや書き直しの問題は、吟味されるべきものではある。猪瀬氏の批判(『黒い雨』にかかわる井伏鱒二にもっとも厳しい評価を下す)は正当なものである。なぜなら、作家の想像力の不足と倫理(売名行為をしたのだから)に対するものであるからだ。よい文学として変換されたとしても、それが作家の道徳性までもも保護してくれるわけではない。作品の質とは関係なく作家の問題としてである。太宰の謙遜は延々と続く。

此の作品の形式は、やや戯曲にも似てゐるが、作者は、決して戯曲のつもりで書いたのではないといふ事を、お断りして置きたい。作者は、もとより小説家である。戯曲作法に就いては、ほとんど知るところが無い。これは、謂はばLIEDERMANがうの、小説だと思つていただきたい。

戯曲でも、小説でもなく、レーゼドラマ形式の小説だといふのは、いったいどういうことなのか(ここまで来ると、読者は作家の「ポーズ」を「演技」化することに疲れきつてしまふのではないか)。レーゼドラマもれっきとした戯曲なのである。昭和二十一年には、

芥川比呂志が上演の許可を得るために故郷に滞在中であった太宰を訪問し、以後も実力ある演出家らによって脚色化が試みられ（結局は放棄してしまうのだが）、最近では『シエキスピア・シアター』などによって舞台化が実践されたのである。それらを考え合わせると、『新ハムレット』の世界が一定のジャンルに閉じ込められるほどのものではなく、舞台としても充分に通用できる超ジャンル性をもつのがわかる。ともかく、「はしがき」の最後は次のように締め括られる。

二月、三月、四月、五月。四箇月間かかつて、やつと書き上げたわけである。読み返してみると、淋しい気もする。けれども、これ以上の作品も、いまのところ、書けそうもない。作者の力量が、これだけしかないのだ。じたばた自己弁解を試みたところで、はじまらぬ。

「二月、三月、四月、五月。四箇月間かかつて、やつと書き上げた」というのは、一見なんともない記述のようにみえる。否、実にそうだったのかも知れない。気になるのは、「二月、三月、四月、五月。四箇月間」は（言葉の経済性としてみれば）「四箇月間」だけで充分であるにもかかわらず、作家は月を一つ一つ数えてあげていることである。作家がそれを意識せずに書いたとも考えにくい。四ヶ月をかけて長編を脱稿すること、それは作家としては上出来なのだ。それから作家は「これ以上の作品も、いまのところ、書けそうもない。作者の力量が、これだけしかないのだ」という。「はしがき」の「ポーズ」は最後まで変わることはない。それは謙譲などではない。前述したよう

に、諦めムードではなく、自信に満ちたムードが発見できるのだ。それに、一九四一年の「二月、三月、四月、五月」を讀者に換気させることもある。

『新ハムレット』の「はしがき」は、ほとんど作家の「ポーズ」だといえよう。シエキスピアの『ハムレット』、政治的な問題、坪内逍遙、浦口文治、戯曲など、それから自分自身に對して、慎重でありながら果敢にとられた「ポーズ」であって、それらの「ポーズ」はいつでも放棄できるように設定されていると同時に、対象への挑発は真摯に行なわれている。そこに「ポーズ」の使い分けにおいて洗練された「ポージャ（又田）」を発見できる。「ポージャ」が気取り屋という意味があるのも偶然ではない。ここまでが、作家が「はしがき」でみせた「ポーズ」を論者なりに「演技」化させてみたものである。

それから、「ポージャ」の「ポーズ」が「ポーズ」を超えて、「演技」となり、批判精神となるのが、後の章で取扱おうと考えている「公私」の問題を個人的な範疇から国家などという領域へ、最後には哲学的な問題としてまで広げたときであり、時代を克服し、現在に蘇る（あるいは現在までも続く）『新ハムレット』の世界なのである。いままで述べていた「ポーズ」は拡張のための予備作業なのである。河竹登志夫氏は『日本のハムレット』の中で次のように論断する。

要するに第四独白への歌舞伎劇術適用の失敗は、心理的・論理的に訴えてこそ生かせるべき形而上性をもった内容のものを、即物的・説明的なせりふにふさわしい、七五調に

よるあまりに音楽的・主情的な伝統様式で、「描出」してしまつたことに原因するものだつたといえるだろう。(略)

この主情性、描写性は独白にかぎらず、歌舞伎ないし日本近世劇の大きな特質だといえよう。(略)

この主情性は、クライマックスに主情的パターンを据えるという発想と併せて、もはや民族性ともいうべき日本演劇の特質といわねばなるまい。²¹

類似した言説が、柄谷氏の『日本の小説に求めているのはいわば『感じる』こと』であるという言葉からも垣間見られる。²²

「主情性」が「感じる」として置き換えられただけである。

「心理的・論理的」「すなわち形而上的な西洋の論理と」、「主情性」「描写性」「すなわち形而下的な日本の論理」という構図は正當なのか、についての考察も必要となるだろう。『新ハムレット』解釈の展開はいくつかを除いては、極めて「主情的」だったのである。ここでもう一つの仮説を提起できよう。西欧の文学が「演技」に基づいているとすれば、日本の文学は「ポーズ」に近いのだ。⁵

以上、みてきた通り、文章にも様々な「ポーズ」の審級があり、「演技」がある。孤立無援の「ポーズ」、可能性のある「ポーズ」、ほぼ「演技」に近い「ポーズ」、これらが「演技」と対峙しており、とりわけ小説は（ここでは小説ではなく、その「はしがき」を例としてあげたが）「ポーズ」の問題からこそ推進力が発見できるのである。

【注記】

1 「ポーズ」と「演技」を区別しなくてはならない。「ポーズ」は始終同一なものである必要がない。条件が変わると、その都度、それに相応するものが求められる。つまり、可変的なのである。その反面、「演技」はたい決められたマニュアル（一貫性）が存在する。「ポーズ」は予想の背反に直面することが多い。または、期待されるものだといえる。ところが、「演技」には決められた結果がある。

2 シェイクスピア著、平井正穂・永川玲一訳『ハムレット他』集英社、一九七九年五月。九五―九六頁（以下、「ハムレット」の引用は頁だけ示す）

3 太宰治『太宰治全集』第5巻、筑摩書房、一九九八年八月。二七八―二七九頁（以下、頁だけ示す）

4 太宰治キーワードとして挙げられた「津軽・家」「自殺・心中」「女性」「罪意識」「家庭・家族」なども、一種の「ポーズ」として捉えられる。太宰治が、それらに対してもった態度などは「ポーズ」として存在するといえる。無論、無意識ではなく、分명한意識のなかでのことである。問題なのは、意識のなかで行われたとしても、それが必ずしも理性的で合理的ではない方向へと、突き進んでしまう偶発性をもっていることなのだ。喧嘩などしたくないと理性的に考えている人間も非理性的な喧嘩へと流れてしまうのであり、理性を超えて「理性を揺さぶる」ものの正体を明らかにすることは、本当に理性的になるためには欠かせない作業なのである。意図しないところへと主体を押し付けるもの、それを論者は「ポーズの陥穽」だと考える。『新ハムレット』は、「公私」の問題以前に、「ポーズ」の問題を考察することを要求しているのだ。

5 太宰のハムレットが作品の終盤にて、「自分自身の左の頬を切り裂いた」行

為は、「演技」なのか、「ポーズ」なのか。それは客体(王)にとつては、認識不可能なものであったので「ポーズ」であり、意味はわからなくとも、関係性を前提とした行為である以上、あるアイデンティティを志向している過程なのである。

6 「ポーズ」は、関係性の認識、すなわちアイデンティティ確立のためのプロセスである。そのようなわけで、その中にアイデンティティは存在しない。(過程自体をアイデンティティだとすることは別のことである)

7 「ポーズ」の問題を取扱つてから、確定された「ポーズ」を除いた「演技」をもって「公私」の問題を考えるべきだ。つまり、「公私」とは「ポーズ」をもって論ずることはできず、「演技」をもってだけ考究できるのである。

8 ここでは「日本」というものが一種の「ポーズ」となるのだ。地理的・種族的などの区別とは次元を異にする話である。

9 太宰治『新ハムレット』(文庫版)筑摩書房、昭三十年八月などでも、「はしがき」は小説に前置されていて、二つが「新ハムレット」を構成しているとみなされているのがわかる。

10 一般的にいって、家庭が不幸になるといふのは、家庭の関係性が円滑に「演技」されないことを示すことである。(内部的な要因)

11 「家庭小説」ともいえる太宰の作品傾向はすでに指摘されている。社会の問題を解消できるモデルとして多くの人々が同意する場所が「家庭」であるということと、反対に、社会の問題を発生させる根元としての性質をもつのも「家庭」という最小集団であることを太宰は発見したわけである。太宰は『新ハムレット』を「家庭小説」だといって「ポーズ」をとっているのだ。ところで、『新ハムレット』の「ポーズ」はそれほどものではない。それに太宰の「家庭小説」は「家庭」の圏域で包括でき

ないはずだ。

12 先行研究での説明としては、時局への遠慮による発言だとする。つまりこのくだりはテクストを飛び出して成立するしかない性質のものである。

13 『新ハムレット』の主人公が必ずしもハムレットだとは言い切れない。ハムレットが主人公だといふ思い込んでしまふのは「ハムレット」の干渉である。誰を中心に物語を読み進めるか、ということからも作品の読みは揺れをもっているのだ。

14 浦口文治、新評註ハムレット、三書堂、昭七年十月

15 その一節を引用してみよう。「紫蘭」(花言葉は「互いに忘れないように」といふ象徴的な花に対するくだりであり、『新ハムレット』でも引用している箇所である。

There with fantastically garlands did she some
Crow-flowers, nettles,
Iris, daisies, and long purples (下略)

此行に於ける草花の順序はcrow-flowers(金鳳花)、nettles(マユクサ)、daisies(雛菊)、並にlong purples(紫蘭)であるが、G.Farringtonは、此等(四つ)の二つ二つ又その順序とに意味があるといふ。その順序通りにその表徴を示せば、

crow-flowers, nettles, daisies, and long purples

乙女 急処を刺されて 早春の初花 死の冷手にかゝる

である。これだけの意味を沙翁が果して茲に含めてゐるかどうかは保証しにくい。そんな表徴説よりも、我々に参考となるのは此等の二行(一七〇-一七一)より察するに、彼女が狂乱の時に多少の草花をもつてゐたらしい事である。参照 一七〇-一七二(浦口、二五〇頁)

16坪内逍遙『ハムレット』中央公論社、昭八年九月

17どうして「狂言調」や「歌舞伎調」になるしかなかったのか、などについては演劇史などを参照しながら語るべきであって、河竹登志夫氏の『日本のハムレット』などが参考となると考えられる。演劇変遷史の流れのうえでしか解明できない性質のもので、これに関しては一応させて置くことにする。

18蛭川幸雄「太宰治いわく」さすが天才足音が高い』新潮⁴⁵ 新潮社、昭六一年十月、二二四～二二三頁

19猪瀬直樹『ピカレスク 太宰治伝』小学館、二〇〇〇年十一月

20シェイクスピア・シアター『新ハムレット』東京グローブ座、二〇〇二年二月十五日（上演時間は一八七分）については、別のところで演劇（実は、演劇を編輯なしに映像化したので、演劇と映画の微妙な境界線にある）すなわち、視覚と聴覚を中心とするジャンルとして再現された『新ハムレット』と、小説という文字言語で書かれたジャンルの『新ハムレット』を媒体性を中心として論じてみたいと考えている。

21河竹登志夫『日本のハムレット』南窓社、一九七二年三月 三三四頁

22『九大日文』(02)を参照されたい。

23小説においても、西洋と東洋（特に、日本）の「演技」と「ポーズ」は、その始発が異なっていると考えられる。小説が二百年足らずの歴史しかもっておらず、とりわけ東洋では、その半分に過ぎないといっても過言ではない。西洋の「ポーズ」が過去の「演技」との連続性のうえで成り立っているのに対し、東洋の「ポーズ」は自らの「演技」に基盤をおくのではなく、西洋の「演技」あるいは「ポーズ」と深く関連しているのだといえよう。たとえば、夏目漱石の研究にイギリスがそれほど注目さ

れる（流行する）理由は、そこにあると判断できよう。

（九州大学大学院博士課程三年）

【付記】

本稿は、第2回「九州大学日本語学会」発表をもとに書かれたものの前半である。後半は、次号。