

「ポーズ」(POSE)考 : 太宰治『新ハムレット』の場合(二) : 「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/10.15017/8464>

出版情報 : 九大日文. 4, pp.107-152, 2004-04-30. 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(二)

―「演技」「公私」の問題を論じつつ―

李在錫

第一「表現主体」と第二「表現主体」―ナラティブ構造

『新ハムレット』のテクストとしての最も端的な特徴は、「しきが」でも指摘された(読むための戯曲という「レーゼドラマ」の特徴は、いわゆるト書きを排除することによって発話に制約または指示性を廃止することであり、それによって読者の自由な読書行為―読書の乱脈を招来する側面をもつ―を促すことである)ように、地の文がなく、全体が人物たちの発話によってのみ構成されたということである。つまりは、媒介者としての「語り手」あるいは「仲介者」の存在を読者は発見できないのである(読者を親切―地獄であれ、煉獄であれ、天国であれ―に案内してくれるヴェルギリウスはいないのだ)。私たちは、地の文とナレーションによる物語様式を、小説である戯曲であれ、典型的な物語様式として経験してきたのである(映像と言葉によるコミュニケーションの場でも、最近では「字幕」「ナレーション」などによる媒介性―必ずと言っていいほどビデオロギーを内在した―の一般化が観察できるのだ)。シユタンツェルの区分した「視点」

「遠近法」「叙法」など、すなわち「媒介体」あるいは「仲介者」の存在に読者は通常干渉されてきたのであり、ナラティブである以上、あるいはナラティブであるためには「媒介性」は欠かせないものである。それが一般的な読書体験なのだ。その「仲介者」を作家から切り離し、物語言説と物語作用を担う表現主体(「語り」を遂行する「語り手」)だと規定し研究してきたのは既に久しく、それに常識となりつつある。ところで、『新ハムレット』は、そのような「表現主体」の問題を再考することを強いる物語様式を採用していることに注目する必要がある。コミュニケーションの回路が異なるのである(研究者たちがナラティブの変遷を論じるのは、ほぼコミュニケーション論と重なるのである)。そこで、私たちは二つの仮説を提起できよう。一つは、「語り手」なるものの完全なる廃棄としてのテクストである可能性であり、もう一つは、それにもかかわらず、ある「位置」(次元)に「語り手」が隠蔽(内在)されているかもしれないという仮定である。後者のほうは、「語り手」を故意にでも形象化しようとする操作なのだ。たびたび喚起されているように、ある物語には論理的に「表現主体」は必須構成成分として構成されるのである。表現主体の神隠しと表現主体の不在不能(必然性)として『新ハムレット』を一次的に規定する由縁である。

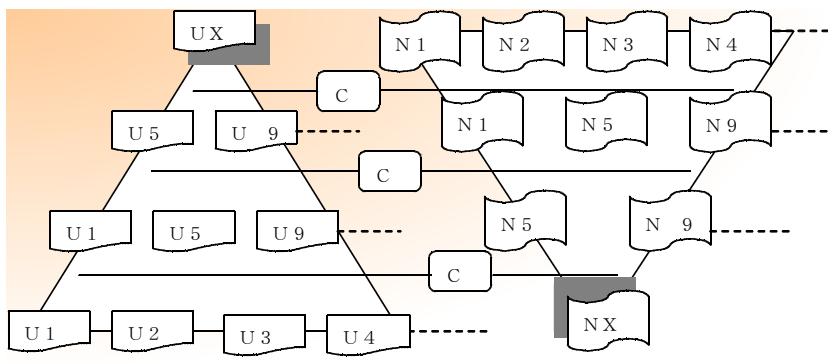
物語は語り手によって物語られることであるにもかかわらず、とりわけテクストの原理としての語り手が欠落している(ような)二律背反をもつ『新ハムレット』の場合、テクストの指示を地の文などによって受信してきた読者にとつて、地の文の

消滅はいかなる物語作用をもたらす（引き起こす）のか。それにはテクストの媒介体としての物語るための装置と読者側の対応措置が指定できよう。それから、発話（直接語法）だけだということがただちに「示すこと」（あるいはミメシス）と連結されるのかについても議論が求められる。あるメッセージを伝えるためには不適切のように判断される媒介者の不在をコミュニケーション・モデルに代入した時、いかなる位相をもつのだろうか。本稿の基本的な論理である「ポーズ」と「演技」という概念を使用する場合、それらと『新ハムレット』に纏わる語り方との関連はいかに連携されるのか。また、「公私」の問題についても、「演技」「ポーズ」以前に「表現主体」が立ち上がるのであつて、それも考慮しなくてはならない。もしかすると、「表現主体」の表面的な不在は、別の様式をもつてあるV表現主体を構成しているのかもしれないのである（その一つとして、過去の再構築を次の節で取り上げる）。

本節では、語り手の不在、それから登場人物たちと「力」としての語り手についてだけ考えてみたい。物語の仲介者としての「語り手」を、物語に直接介入することはないものの、物語世界について語ってくれる一種の語り手を、作家の「はしがき」だと判断してもいいだろう。その「はしがき」を「ポーズ」だと捉え、「演技」化してみる作業はすでに済んだのだが、それは「書き手」としての側面が強く、テクストを統制する「力」とはならないのである。つまりは、「書き手」それから物語の人物たちあるいは語り手との力学は不安定な関係しか結べない

のである。だとすれば、物語を支配し、読者と対面しているのは「はしがき」の表現主体ではなく、それに登場人物でもなく、ある「力」（「たとえば、人物たちは過度なほど「過去」の時間軸を召還するのだが、それを可能にする「力」）だと規定していいのではなからうか。人物たちを表現の主体とすることは、それぞれの個別的なナラティヴ（オフキリヤは、王子と肉体関係をもって妊娠し、それからハムレットの子を育てる希望に満ちる）においては「表現主体」になれるが、全体としての物語においては一部分に限定された「語り手」でしかなく、物語を統合する「表現主体」にはなれないのである（外の人物たちもまったく変わりはないのである）。ここで、私たちはナラティヴ研究における一種の普遍的な図式を発見（想起）できよう。二つの三角形図式において、「普遍」を「ナラティヴ」と書き換えてみると、私たちは「ナラティヴX」を「発見できるかも知れない」と。

つまり、オフキリヤのナラティヴは下位ナラティヴの一つであつて、他の人物たちのナラティヴと同列に位置するのである。ということとは、ある上位のナラティヴの下位範疇として個別ナラティヴが存在するしかないという結論に至るのであり、「ナラティヴX」（NX、もしくは、上位のナラティヴ）の指定を認識の枠として設定することは妥当だと考えられる。そこで、私たちは（理論的に）最上位の「NX」（UX）と最下位の「N」群の間に位置する一群のそれぞれが「NX」（UX）となる可能性も認めることになる。つまり、最上位まで上り詰めず中間段階において停止してしまうナラティヴと読み手（主体、視聴者）の存在



を否定できないからである。

U || 普遍

N || ナラティブ

C || 相互対照

及び削除

…… || 連鎖

さて、『新ハムレット』の人物たちには、ある共通した特性があり、それは自他を問わず「過去」を召還しつつアイデンティティーを獲得しようとするにほかならない。それによって人物像が形作られる（現主に対する情報は、彼自身によるものだけではなく、まして彼の発話だけによるのでもなく、人からの証言などによるところが大きい

だ。わけではあるが、人物たちのそのような回想活動を統括する「力」を読者は看取できるのであり、その「力」を「語り手」的なるものだと考えていいのである。しかし、やたらとそのようなものがあると強調しても始まらないのであって、「語り手」的なるものによってどのような読書行為が強いられるのか、または統制されるのかを明確にしなくてはなるまい。『新ハムレット』の「語り手」的なるものは、大別して強制と統制の二つを成している。人物たちによって召還された過去を再構築する作業を読者にほぼ強制的に要求するのが一つで、もう一つは、人物たちのもつ「透明性」を極限にまで制限（制御）する「力」なのだと言っていると考えられる。ナラティブの二つの資質である「時間連鎖」と「二つ以上のイベントあるいはシチュエーションの変化」（プリンスの定義による）において、「語り手」的なる「力」は過去を呼び戻すことで現在を再構築しているのだから「時間連鎖」に大きく貢献している反面、「噂」の暴露（＝事実の確認）を拒み続けることによって物語の推進力たる「変化」を阻止している（と同時に物語を遅延させる）ことが分明である以上、私たちは「力」の存在を認めざるを得ないのである。それだからこそ、その「力」が「語り手」的なるものだと言えるのだ。以上の議論は、表面的な語り手（物語るもの）の喪失によって読者の構成員が求める一つの道具立てであるのを付言して置きたい。最終的に、読者が対峙すべきものは、個々の人物の物語段階ではなく、上に述べた「力」なのであろう。一つの例（このような例はいくらでもある）を挙げると、「朗読劇」

についてオフキリヤは「きのふは、きつと父が、ハムレットさまたちの情熱に感激して前後の弁へも無く、朗読劇なんかをはじめたのだらうと思ひます。父を少し信頼してやつて下さいませ」(91³¹⁰頁)と推定と勧告をする。これは読者にとつて信頼できるようなものではなく、むしろ読者は彼女よりもっと豊富な情報(読者はすでにポローニヤスの魂胆についての告白を聞いているので、オフキリヤの証言が憶測であることを知っている)をもつているのである。これも「力」として内包された存在を強く反証するものだといえよう。読者は、人物たちだけではなく、人物たちを支配する(示すか、語る)何者かを否定できないばかりか、それと対決してはならないのである。

それから『新ハムレット』ではプロットの遅延がテキストの属性として大きく作用していることを強調して置きたい。「遅延」方法の一つが、過去の召還(次節で述べる)なのだが、それともかく、「表現主体」の削除は『新ハムレット』の物語としての様態に対し決定的な限定・規制を働かせるしかなかったことを再び強調して置かなければなるまい。

「ハムレット、泣かずともよい」(11)

「わざと不吉な喪服なんか着て」(11)

「ハムレット!顔を挙げなさい」(12)

「何も君、そんなに顔色を変へて、わしを睨む事は無いじやないか」(12)

引用文(似たようなくだりがテキストに散見できる)は、すべて発話による描写である。人物たちの発言による描写はもちろん不

思議なことではない。しかし、完全なト書きの排除は、上の引用からも痕跡として表面化しているとしかしいようがないのである。それぞれを「ト書き」化してみると、「ハムレット、泣く」「ハムレット、喪服を着ている」「ハムレット、項垂れている」「ハムレット、顔色を変え、新王を睨む」と書き換えることができよう。「表現主体」の排除(太宰治の試み)は、実際において有り得ないと考えたほうが妥当であり、「試み」の裏に限界も露呈するようになるのだ。ただし、それによつて発話の(質的な)良し悪しはともあれ、量的な膨張が可能であつたことも指摘できよう。他にも、発話だけによる表現に起因する物語の効果もいくつか発見できることを指摘しなくてはなるまい。

太宰治の小説における、読者のスタンスについては様々な議論が行われていて、両者の構造は多くの場合、語り手のほうから読者を引き込むケースが(一人称語り手が圧倒的に)多く、それに最後には突き放される事件が多発していることも指摘されている。『新ハムレット』もなお類似した関係を呈してはいるものの、「表現主体」の表面的な不在(人物たちに限定された語り)は、一見、読者をして人物たちより豊富な情報の持ち主化させるストラテジーをとっていることが重要である。ハムレットと新王との会話を立ち聞きた読者は、王妃やポローニヤスよりも詳しい情報をもつており(しかし、情報量が事象の判断に必ずしも役立つのではないことを指摘しておこう)、そのような状況は最後まで続くようになるのだ。しかし、結局読者は突き放される運命

なのである。新王が先王を殺したのかどうかについては、テクストは語ることはないし、ハムレットが何について疑惑を抱き続けるのかも語らぬままにしておくのだ。物語の「媒介者」を持たない読者はハムレットと同じく「疑惑は、僕が死ぬまで持ちつづける」と叫ぶか、呟く（読者はこのくだりについても判断しなければいけないのだ。彼が「呟く」と「叫ぶ」のとは意味が変わってくるのである）ことしかできないのである。ところが、『新ハムレット』には大きな変動以前の物語があることから「疑惑」は必ずしも「謎」として残り続けることはない。Aの状態からBの状態へと時間連鎖をもって移行するナラティヴにおいて、Bの状況によって「疑惑」を抱く読者は、Aからの変化を通して「ナラティヴ」を受信できるのである。例えば、ハムレットがいくらか「死ぬまで」「疑惑」を抱き続けると語っても、彼の前歴は彼自身の鏡として彼の物語を再構成してくれるのだ（彼の「信頼性」も問題として浮上する）。その意味で、過去の再構築は欠かせない読書行為なのである。『新ハムレット』はもう一つのテクストを内在した物語であって、テクストの中で物語は収斂されるのであり、そのテクスト内で処理不能な物語があるとすれば、それは物語ではない（物語の条件を満たせないであって、物語以外のもの）のである。

第一ナラティヴと第二ナラティヴ―過去を再構築する現在

ナラティヴ研究とは、究極的には完全なコミュニケーション

・モデルとその遂行を志向する意志であり、それを多くの場合書記テクストに限定して適用するのである。そのモデル自体は複雑でも曖昧でもない。作家、テクストの主体、登場人物、事件、読者の間で繰り広げられるインタラクティブな作用を考察するのである。そのような構成モデルに、テクストの表現主体たちの（明確な情報の提供と受容の原則に反して）意図的・偶発的な発話や解釈の磁力が働いており、それだからこそ、インタラクティブで能動的な物語世界が展開されるわけである（同時に、モデルはだんだん構築しづらくなる）。形式主義、構造主義はともかく、ナラティヴ研究が、「語用論」「コミュニケーション論」と内在的・外在的な関連をもつしかないのは、所謂「乱れた物語の世界」（モダニズムであれ、ポスト・モダニズムであれ）と少なくとも相克をなし、「秩序のとれた物語世界」への思想的な志向だったのである。つまり、物語とは、脈略もなく突然発生するものではなく、物語的秩序の上で構成された（自然的なものではなく）操作的・具体的な体系なのである。プリンスの明瞭なナラティヴとして読むことについての説明は次の通りである。

テクストを物語として読む（「ストーリーのために」読む）ということとは、とりわけ物語に妥当な問いをたて・・・その問いに答えを見つけることを意味する。・・・赤頭巾ちゃん」で、母親と祖母の類似点や狼の象徴性やヒロインのエレクトラ・コンプレックスなどのおもしろいデータを集積しえたにしても、まずは狼が祖母を食べ、祖母のベッドにもぐりこみ、孫娘までも食べるということ

を理解していないなら、『赤頭巾ちゃん』を物語として読んだということにはならないのである。つまり、年代順的な事象の連鎖だけに焦点をあてがいそれを理解することによってのみ『赤頭巾ちゃん』を物語として読んだことになるといふことである。³⁾

『新ハムレット』は数々の物語言説で満ち溢れている。ポロニーニヤスの処世訓、人物たちの人間観・ものの見方等々、一々「象徴性」や「データ」などを追いかけてはきりがないのである。それに、「象徴性」という一般論は必ずしも通用しない。ハムレットと王妃はそれぞれ間もなく訪れる「春」について語っている。しかし、「春」＝「希望」「新生」「再生」などの図式はまったく無縁なのである。ましてや、それらをいくら追い求めても、プリンスもいつているように、物語を読んだことにはならないのであって、読者の選択的な情報取得に過ぎない。たとえば、ポロニーニヤスがレヤチーズに「カンニングしても、かまはないから、落第だけは、せぬ事」などと述べたとき、それは小説の物語としての読みにはほとんど関係しないのである。レヤチーズのストーリー・ラインにもほとんど作用しない物語言説なのである。『新ハムレット』はそのような言説のパラダイスであつて、読者が頻繁にそれらを「ポーズ」として捉えず、「演技」を求めようとすると、物語として読むことも同時に困難となる。ストーリーを失ってしまうのだ。なぜなら、それは絶えず発話によって裏切られるからである。物語言説と物語内容は反目しあつていて、言説から内容を構成することは

至難の業なのである。内容から言説への方向性を求めるべきだとも考えられる。しかし、『新ハムレット』の「秘密」が物語言説によって解かれることは否定できない。

ストーリー・ラインに沿つて『新ハムレット』を読むとき、読者は人物たちの現在発話の中で、過去の時間と出来事が顕現することを発見する。三日間の物語時間には、遠くは先王と現王の幼時の出来事から、近くは初謁見式以前の事象が含まれていて、現在の時間軸内部に過去の時間軸が重なっていることがわかるのである。時間連鎖において、次のような内包された過去の物語（現在の構築に欠かせない要素として）が、「省略された時間」として大きなナラティブ・シークエンスを提供しているのだ。三日間の物語時間に先行する最長の時間的な距離は先王と現王の幼時まで遡及できるのである。ここで、私たちが問題とし、問うべきことは、三日間の物語を時間連鎖の上で条件付けるのは過去のタイム・シークエンスにおいてだということである。ハムレットの性格は、先王の死やオフキリヤの妊娠などによるだけではなく、過去からの連続性として読者に読まれるべきだという規制なのだ。時間連鎖によって浮き上がってくる物語は次のようになる。（以下、□の中は過去事実の記述である）

時間連鎖 (time sequence) (■)

■T-3 「先王と現王の幼児」

■T-2 「現王の行状」 「ポロニーニヤスの行状」

「オフキリヤの行状」「ハムレットの行状」「王妃の行状」

■ T-1 「先王の死」 「オフキリヤの妊娠」

■ T-2 「レヤチーズの帰国」 「ハムレットの帰国」

↓ 「新王誕生」 「ハムレット王になれず」 T 0

↓ 「王妃の再婚」 T 0

↓ 「ポローニヤスの主君変動」 T 0

(過去テキストはすべて証言と告白によって全景化する)

物語られる時間

「第一ナラティブ」

(初日) ■ T1王の初謁見式 ■ T1+1ハムレットと王妃の葛藤
■ T1+2王の説教 ■ T1+3ハムレットの苦悩 ■ T1+4オフキリヤに忠告するレヤチーズ ■ T1+5オフキリヤの妊娠を確認するポローニヤス ■ T1+6先王の死因についての噂を聞くハムレット。

(二日目) ■ T2ハムレットの苦悩についてホレーシヨーに聞く王妃 ■ T2+1オフキリヤ妊娠がみんなに知らされる ■ T2+2陰謀を企むポローニヤス ■ T2+3絶望する王妃と自信を取り戻すオフキリヤ ■ T2+4自虐・被虐するハムレット ■ T2+5ポローニヤスとハムレットの応手 ■ T2+6王妃を窮地に追い込む朗読劇 ■ T2+7ポローニヤスの暗示 ■ T2+8ポローニヤス殺害される。

(三日目) ■ T3ハムレットとオフキリヤの密会 ■ T3+1レヤチーズ死亡と戦時色の表面化 ■ T3+2王妃の自殺、王の宣言とハムレットの疑惑。

物語る時間

「第二ナラティブ」

読者は、物語る時間において生起する出来事やシチュエーションに先行する物語として、物語られるもう一つの（ところが、物語る時間のなかで構成される）ストーリーがあるのを見逃すわけにはいくまい。三日間の物語のために準備され（物語られた時間は三日間の物語の物語としての根拠―三日間の出来事は過去の構築なしでは存立できない―なのである）、短縮し提示された時間は両者の関係を測定するには欠かせないのである。三日間の物語と再構築された過去を組み合わせると、登場人物たちの個別的なストーリー・ラインは次のようになり、読者は人物ごとの物語を時間連鎖と事象の変化のうえで物語ることができるようになる。(↓それから)

先王：「病弱だった王は、修練によって（徳望と手腕をもつ）賢王になった」「ハムレットにとつて厳しい父であった」↓「心臓病やらの病気で急死した」「現王に殺害され、幽霊になってハムレットに復讐を頼むと「噂」される」。現王：「病弱」↓「放蕩な生活をしてきて、先王に叱られてばかりいた」↓「王になって、王妃と結婚し、ハムレットの義理の父となり」、それから軽薄な行状をつつし立派な業績を残そうとする↓みんなの機嫌をとるが、ポローニヤスに激怒して彼を殺害する。それから、宣戦布告を準備↓「?」。ハムレット：「軟弱な性格で、子供の時からつくり泣きが上手だったりしたが、無邪気なところもあった」↓「才能はあるが、飽きっぽく軽薄で、覇気がなく様子ぶっていて頼みにならない人」↓「先王への執着が強かった」↓「オフキリヤの妊娠によってやや変貌」↓自分の不

義を棚にあげて王や王妃にいやみをいう↓オフキリヤの妊娠によつて苦しむ↓「王になるべきであつたことを自覚しており、上下関係も意識してはいるが全面に出すことはない」↓事実の確認ができず自らの頬を切り、疑惑を持ち続けると言い残す↓「?」。ポローニヤス：「妻と死別し、子供を育てた賢明な政治家であるが」、娘の失態により辞表を提出、それから政治的陰謀を企み、王との応手の未殺害される。オフキリヤ：「お転婆の娘」↓「器量よしとして、お城の外の人たちも褒めちぎっている」↓妊娠によつて意気消沈する↓妊娠の事実がみんなに知れ渡つてからお転婆の娘に戻る↓「?」。王妃：「大義名分に囚われていた」↓大義名分に従属しつつも、ハムレットの変貌ぶりが自分の再婚によることかと思ひ悩み、ホレーシヨを呼び、原因を探る。ハムレットの難儀を誰にも知られず解決したがる↓大義名分の虚実を悟り、自殺してしまう。レヤチーズ：「大声で叱られるとしゃんとなる子」↓「フランスで放蕩な生活をする」↓「先王の死をきつかけに帰国」↓現王の初謁見式まで働き、フランスへ帰る↓「途中、敵に襲われるが大義を唱えつつ商船に居残り溺死する」。ホレーシヨ：「ドイツの大学に遊学中」王妃によつて呼ばれ、ハムレットに噂を伝えるなどするが、状況などの判断に信頼性がない。↓「?」。背景：「先王の頃は、平和と希望で満ちていたが、その死後」↓戦争の危機が起こり、溜息と意地悪い囁きだけがエルシノアとデンマーク中に満ち溢れている↓「?」。

以上のようにT1↓T2↓T3の時間の流れにおいて、『新ハムレ

ット』の三日間が、テキストでは過去の時間（先王の幼時から死に至るまでの長い時間）をすべて吸収しつつT1↓T3↓T2（配置は正確なものではなく、便宜的なものである）のように進行するのである。読者は、三日間の物語時間に先行するほぼ半世紀にもわたる物語時間を構成しなくてはならないのだ。フラッシュ・バック（Flash-back）は、『惜別』のような完全回想のレベルから、「花燭」のように現在のシチュエーションを補強する形で、あるいは部分的な因果関係を挿入の形で築くために、小説はもちろんのこと（ナラティブ様式の重要な一つとして）映画などの場合にも頻繁に使用されるナラティブ・テクニクなのである。フラッシュ・バックによつて構成される□内の物語は『新ハムレット』が意味作用をするために読者が再配置すべき先行テキストなのであった。それぞれを「第一ナラティブ」、「第二ナラティブ」として区分し考えることによつて、三日間の物語る時間は振幅を広げ、三日間のナラティブではなくなるのである。

『ポーズ』でみる『新ハムレット』

『新ハムレット』と「公私」の問題を考えてみるまえに、その土台となるものとして各人物たちの根本的な状況や立場、それから、とつた、あるいは、とられた「ポーズ」についてそれぞれ考えてみたい（読者にとって「ポーズ」を抽出するその場で「ポーズ」は「ポーズ」ではなくなるものの）。言い換えれば、人物たちの仮想的な△関係性▽と、実際の△関係性▽に介在する△関係

性V樹立(演技)のためのプロセスについてである。誰に焦点を当てるか(焦点話者の問題も介在する)によって作品はいかに変化するのか、または、ハムレットは物語の主人公たりうるか、についても簡略に述べていきたい。

「ポーズ」の始発—ナラティブ世界の中枢喪失

主体が、「演技」をするためには、自らの△位置V、つまりは、(質の良し悪しを問わず)アイデンティティを確立していかなくてはならない。『ハムレット』で、クローディアス(人名・地名の読みはそれぞれのテクストによる)は「奸悪な王」として自身の位置を把握している。従って、先王を毒殺し、王妃を横取りし、王の地位にまでのぼりつめることができるのだ。また、享樂に没頭し、ハムレットを殺すためにレアティーズを味方に誘い、ハムレットとの剣術試合をさせるクローディアスの「演技」は、「奸悪な王」に相応しいものだともいえよう。換言すると、先王の弟の位置から、王の地位へと移動し、自身のアイデンティティを確立した上で、それに相応する「演技」をやっているのである。クローディアス以外の人物たちも同じである。父の死と、妹の発狂と自殺は、レアティーズに「復讐」を「演技」させ、それはハムレットとの関係性が、以前とは変わったことに相応することであり、その変化した状況こそ父は殺害され、妹は発狂・自殺Vした人物のアイデンティティを創り出したといえる。『ハムレット』における強烈な「演技」の一つは後

に引用することになるが(本稿の「中国の『公私』と日本の『おおよけ・わたくし』、それから『ハムレット』の『公私』」末尾を読んできた)、絶好の復讐チャンスに直面した場面である。その(誰も見ていないばかりではなく、クローディアスは折柄中であって、無防備なのだ)シーンにおいて、ハムレットは、なぜ実行できず優柔不断(であるしかないのか)なのかが明らかに語られている。

その世界では、神の認めている制度としての「演技」(懺悔中の悪人を殺すのは復讐とはならず、むしろ悪人を神へと導く行為である)が、△復讐原則Vにおいて、そうではない世界(殺すことによつて「復讐」が成り立つ)の「演技」と異なっているのである。別の言い方をすると、『ハムレット』における「演技」は内在的にはほぼ完璧に作動しているのであつて、それを「ポーズ」つまり、ハムレットは気取った態度をとっている)だと受信するしかない世界では、相手側の物語世界における「演技」を「演技」として読まないかぎり「演技」の一致は得られないのだ。『ハムレット』の物語言説は、「演技」によつて具現されているといふべきなのである。ところが、『新ハムレット』の物語世界では構造的な「演技」が始発の地点から欠けている。つまり、(物語とは結局「演技」への志向でもあるという点で)△あるV「演技」へ向けた「ポーズ」の乱舞する空間にほかならないような印象を与えるのだ(「ポーズ」だからこそ読者の責任・任務は一層重くなる)。宙吊りの世界、すなわち「ポーズ」は、読書過程を通して少なくとも読者それぞれには「演技」化されなければならない。否、読者は何らかの「演技」をやらざるを得ないのである。

『新ハムレット』の世界が、関係性の消滅から発生した「ポーズ」として規定できるとすれば、まず関係性の消滅（変動）以前の「関係性」が、いかに形成されていたのかを具体的に調べる必要がある。過去の関係性は、人物たちの「証言」によって読者に伝えられる。先王の死は、関係性の一大変革を引き起こしているのだから、その中心に「先王」が位置していたことはもちろんである。そうだとすると、先王はいかに証言されていたのか。

先王がおいでになつたとしても、けふの此の子の態度には、きつとお怒りになり、此の子をお打ちになつたでせう。(193頁) 王妃、先王は、その後の修養に依つて、あのやうに立派な賢王になられました。(196、197頁) 王妃(クローチヤスが引用者)お酒を飲んで酔つぱらつて、しよつちゆうお父さん(先王引用者)に叱られてばかりゐたぢやないか。(201頁) ハムレット、先王がおいでなされた頃の平和は、いま考へると、まるで嘘のやうな気さへ致します。あんなに、お城の中も、またデンマークの国も、希望に満ちて一日一日を送り迎へしてゐたやうな時代は、もう二度と歸つて来る事はありますまい。(264頁) 王妃

「修養に依つて」賢王になつた先王は、ハムレットとクローチヤスには「厳格」な存在であつて、「平和」で「希望に満ちた」時代を築き上げた人物であつたと判断できる。その詳しい内容を知るすべを読者はもっていない。少なくとも、そのような意味で、登場人物たちは、読者より情報の優位にあるのだ。

ともかく、「関係性」を維持させる中心的(権威的)な人物であつたことは推定できよう。トラブルのない状態が維持できたとみていい。過去の世界を統制して混乱を防いで(秩序を維持させて)いたのは、明らかにされてはいない先王の中心性⁷と、王妃の「デンマークのため」という「演技」(犠牲、奉仕)だつたといえよう。その中で、現王とハムレットは、放蕩な生活をしてきたのである。王の弟という関係性、王子という位相に見合う「演技」は発見できないのである。

変化した「関係性」と

予定されたアイデンティティー「場」の変質

先王の死、それは「心臓病」だと証言されている。ところが、そこに「噂」として、ポローニヤスの発言として、「毒殺」というもう一つの死因が装置として小説に採用されることによつて、プロットの曖昧さが増してくる。ただし、「毒殺」が決してA確定Vされた事実となる証拠は、どこにも発見できず、物語は終るといふ(ような)閉じ方である。A確定Vされたのは、先王の死によつて人物たちの位相が変化し、それによつて「アイデンティティー」の再構築が人物たちに求められたことである。放蕩な人間であつたクローチヤスは「王」となり、ハムレットは「デンマークの王子」として、次期の王として現王によつて宣言される。王妃は、再婚を通して「王妃」の地位を維持し、臣下としてのポローニヤスは新王を迎える(あえていうと、

政權交替に直面しているのだ)のである。オフキリヤは、ハムレットの子を妊娠することで、深刻なアイデンティティーの危機に陥る。ホレーシヨは、環境の変化に関係なく、変らぬ彼なりのアイデンティティーを見せている。その中で特に、自分自身について、もつとも明確なアイデンティティーをもっているのは、王妃である。過去のアイデンティティーと、現在のアイデンティティーを変わらず固持している唯一(ホレーシヨは別として)の人物なのである。変化することのないアイデンティティーを維持している王妃の眼に写った人々の姿及びその変化様相に対する態度を調べてみよう。

私たちは、デンマークの国を思はなければいけません。

デンマークの民を思はなければいけません。私たちには、悲しむ事さへ自由ではないのです。自分の身であつて、自分のものではないのです。(171頁)

だから、王妃は、好きでもない(嫌悪さしている)現王との結婚も断行できたのであり、それが原因となつて(非道徳に苦しめられたすえーこの事実を克明にしているのは、朗読劇においてである、『ハムレット』での芝居が王の非行を暴露する装置であつたとは異なつて、『新ハムレット』の朗読劇は王妃の再婚に対する断罪の意味を内包しており、王にも向けられたものの、王はそれをうまく乗り越えられるのである)自殺してしまふのである。逆説として、王妃のアイデンティティーは、人物たちのアイデンティティーに、一種のスタンダードを提示する役割を担っているのである。自身の「演技」が、他者たちの「ポーズ」によって、侮蔑された時、王妃のアイデンテ

ィティーは通用しない関係性となつてしまふのだ。また、「演技」がある程度(フーウエーの侵略準備)それも「噂」であることを見逃すわけにはいかない)ハ危機Vによつて造成されたことも注目すべきである。ここで、一つの図式が成立する。すなわち、ある国家の上位で君臨する支配階級(王室と政治権力)に、国家の存立にかかわる危機状況が前提されることによつて、王・王妃・王子・政治家の役割が必然的に、危機状況に対処できるように再編成されることである。そこで、もつともその再編に積極的なのが、王妃だつたのである。しかし、そのような構図に従つて、人物たちが「演技」をしていないことに物語のストラテジーがあるのだ。遠回りせずというと、葛藤と陰謀が、王妃の図式と相反することにテクストの戦略があつたのである。

「国家」(大義名分)から離脱する人々、それは国家と個人の問題というふうにも二元的に考えることができよう。共同体の最上位に君臨する集団が、「国家」や「王権」を維持するための「演技」をする(後で述べるが、ハーバーマスの論がこれに該当することによつて、自らのアイデンティティーを発見(強化)してゆくのは、それなりの整合性をもっているといえる。しかし、『新ハムレット』は、そのような「演技」さえもことごとく否定している。人物たちは、私的な問題に没頭することや、利益の追求に動んでいる。「関係性」の統合を通じた(ここでも、善悪の判断はともかく)理想のために結集するのではなく、個人々の利益のなかでハ関係性Vを利用しようとする世界なのである。それだから、ハ理想Vを追求し、おのれを犠牲にした王妃

が「十字架」を手にして「庭園の小川」に「飛び込」むのは、彼女にとつては、避けられない帰結だったのである（物語は、着々と王妃の「飛び込み」自殺を準備していて、作者は最初から、王妃を殺すつもりでいたのである）。

そのような人々にとつても、一つの共通事項があり、そこから各自の（ある目的を内包した）「ポーズ」が始まる。笑い話のように選定されたハオフキリヤの妊娠Vである。『ハムレット』の影響下では、荒唐無稽な装置であるに違いないが、『新ハムレット』においては、すべての人物たちがとる「ポーズ」の根拠となつていふことを見逃すわけにはいかない。『ハムレット』の頂点にキリスト教の（カトリックという方がもっと正しいが）「神」があるのに対し、『新ハムレット』は「王国」（公）の位相において、王国に相応しい「人間」（私）の次元において人物たちの足場を設けているのである。この時点で、「国家」は事実上、名目となると考えていい。だが、読者は、個人がいくら個を主張したからといって個人の存在を規定する共同体（国家、地域、家族など）から自由ではいられないのも分かっているのである。二元的な概念として、集団のない個人など有り得ないものであつて、個人が個人であるためには集団（あるいは別の個人）を相対化しなければならぬのだ。いくらハムレットが自意識過剰で大袈裟な言動ばかりを繰り返して、王子らしからぬ面貌を呈しているとはいへ、彼のもつ肩書きはコンテキストとして不動のものであり、ハムレットをアイデンティファイするものである（もちろん、フィクションであることを忘れてはいけない。現実と一対一と

して対応しているのではない。同時に、どの場所いつの時間へも編入できるのだ）。もし、読者の方からハムレットのそのような表象を剥奪することがあるとすれば、王妃の科白にもあるように、「どこかよその、ハムレットといふ名前の」ハムレットとなるだろう。制度と脱制度の狭間で危なげな綱渡りをしているのである。これこそ制度抜きで読むことと、制度下で読むことの分岐点なのである。制度に亀裂が走つたこと、それこそ『新ハムレット』のナラティブ過程における核心である。

焦点話者の不在と「ポーズ」

― 『新ハムレット』を読む六つの方法

私は「語り手」的なものを想定しながらも、それが全景化しておらず、登場人物たちが個別的なナラティブを構成していることと述べた。つまり、『新ハムレット』が二つのナラティブ段階をもつて一つのテキストを構成していることである。『新ハムレット』を七人のキャラクターのそれぞれの物語として（もちろん、私たちの存在は単独にはナラティブとならないのと同じく、それらが独立的だと言いつもりはまったくない）構成してみるのがさし当たりの課題である。ナラティブ全体を統制する「語り手」的なものは、ここでは問題としない。しかし、ナラティブにおける案内・統制・抑制・開放・収斂の役割を「語り手」（的なもの）が担っていると考える場合、とりあえず、『新ハムレット』はそれぞれの一人称語り手によつて語られているとしか言いよ

うがないし、それは焦点話者の不在として読者に与えられたものだったと一次的に判別できるのである。読者は不利なナラティブ環境の中で行為するしかないとも言えよう。以下、人物たちのナラティブについて述べてみよう。

その一、「演技」の臨界―王妃の「理想」

王妃の「演技」が自然的なものではなく、ある規律や制度の上で行われていることを明確に示してくれるのは、「先王の死」あるいは「生命の消滅」についてハムレットに言い聞かせる言説においてである。デンマークのため、その民のため、まさにそのために先王の死は克服されるべきものだと言説する。私たちは、ここで『ハムレット』にもまったく同じ物語内容があるのを見出す。『ハムレット』の王妃は大雑把にいつて次のように語る。人間は、生死という運命の輪から逃れることができず、生まれる者は必ず死んでゆくという自然の法則に従うしかないのであって、「自然の規則」「運命」には逆らえない存在としての「生命体」だという否定できない真理がある、と。だから、悲しむな、と。ところが、読者は『新ハムレット』で一人空回りする王妃の説得を看取できるのだ。ハムレットは先王の死についてよりも、自らの問題を解決せしめようとして、「すねて」いるからである。両者が異なるのは物語言説においてである。

王妃のナラティブを、理想や名分対現実・内実との葛藤や亀

裂から生ずる結末による「悲劇」や「破綻」だというのは（彼女は飛び込み自殺を遂げてしまふのだから）やや形にとらわれた結論である。そのような二元的な要素と、その軌轢と爆発乃至解消あるいは空中分解は多くの物語において基本的なナラティブ・フレイムとして簡単に発見できるのである。もちろん、その効果が抜群であることもよく知られたことである（芸術の昇華のため死を選ぶキャラクターはあまりにも古典的な手法ではあるが）。つまり、王妃の理想や義務が他者によつてさんざんな目に遭い、裏切られたり、成就されなかつたりするのは、ナラティブとしてはステレオ・タイプであるのだ。王妃の自殺は、プロットとしてもすでに新鮮なものではない。さて、私たちが遂行しなくてはならないのは、フレイム構造を確認することだけではなく、彼女のナラティブが彼女以外の人物たち（読者をも含む）のそれと如何に衝突し、分裂し、あるいは合致・融和していくのか（同じフレイムをもつてもまったく別のものができることを私たちは分かっているのだ）を構築していくことにほかならない。彼女には自分の中に、国家表象としての王妃、ハムレットの母という家族表象、それら二つが内在的に存在する。それだけではなく、男性に對峙した女性という性別（シエンターだといっても良さそうだが）表象ももっているのである。それらを国家・家族・性別の内容を持つナラティブだと表現してもいい。

表面的にはすでに述べた通り「大義」への志向性が目立つのであるが、その内部に、「母」という物語が併存しているのも、「ハムレットの今の難儀に、母も一緒に飛び込んで、誰にも知

られず解決したいと念じてゐるのです」(41 238頁)とホレーシヨーに語り聞かせる時点などで、明らかである。読者は、王妃が「誰にも知られず」と語る瞬間、彼女の「大義」がハムレットの問題と絡んでくるのを意識しており、両者を分離して(問題)が「大義」に影響しないように)処理したいという境界設定意志をもっているのも発見できるのである。「大義」によつて彼女が断行したもつとも個人的なことは、新王(義理の弟)との結婚なのである。「大義」はあつげなく裏切られるはめになる。様々なハムレットの異様な言動を引き起こした原因を自分の結婚から探していることは、彼女がその儀式を「大義」のためだといへ、個人的には悩みの種として抱えていることを物語るのである。

つまり、彼女は表面的に「国家」の面目を第一義としているが、内面的には「母親」としてのことこそ第一義なのであつたといえる。それらが彼女の内部で衝突しているのだ。それは、彼女の言動が極めて直線的であることも繋がるのである。二方所で、読者は王妃(だけではないが)の(語りにおける)直接性への指摘を読むのである。「そんな厭味な、気障な態度は、およしなさい。不満があるなら男らしく、はつきり、おつしやつて下さい。私は、そんな言ひかたは、きらひです」(41 191頁)「あなたは、さつきから何でも思つたとほりに、正直におつしやるので、私は可愛くなりました。悪びれず、大胆に言ふ人を私は好きです」(61 263頁)と指摘する。「大義」などは、その内実がいかなるものであれ(あるいは矛盾があるにせよ)極めて明確かつ抽象的に存在する。それは細々としたものの総和ではなく、総和として

細部を吸収できる概念なのである(別の言い方をすれば、「大義」とは帰納ではなく「演繹」だといえよう)。ところが、ガーツルードにとつての細部であるハムレットを含む人物たちは概念に個人を編入させようとするのではなく、むしろ利用しようとするのである。両者の合致に欠陥が見られるのだ。いくら期待と結果の一致が得られないとしても、彼女には制度としての「模範」(信念だといつてもよい)があり、それが彼女にして對他関係において、ある「合致」を求めさせる要因となつていたのである。

どんな悲しい、つらい事があつても、デンマークのため、といふ事を忘れず、けふまで生きて努めて来たのですが、私は馬鹿です。だまされました。先王にも、現王にも、またハムレットにも、みんなに、だまされておたのです。デンマークのため、といふ言葉は、なんだか大きい崇高な意味を持つてゐるやうで、私はいつでも、デンマークのためとばかり思つて、くるしい事でも悲しい事でも休へて来ました。神さまからいただいた尊い仕事をしてゐるのだといふ誇りがあつたものですから、ずるぶん淋しい時でも我慢が出来たのです。私が神さまから特に選ばれて重い役目を言ひつけられてゐる人間だといふ自負があつたからこそ忍従の生活を黙つて続けて来たのですが、いま考へてみると、ばからしい。私のやうな弱い腕で、どんな仕事が出来るものですか。人は、私のひそかな懸念の覚悟などにはお構ひ無しに、勝つたの負けたのと情ない、きよるきよる細かい氣遣ひだけで目を

送つて、さうして時々、なんの目的も無しに卑劣な事件などを起して、周囲の人の運命を、どしどし変へて行くのです。それから後が、また、お互ひ責任のなすり合ひでたいへんです。私ひとり、デンマークの為だのハムレット王家の為だのと緊張してみたところで、濁流に浮んでゐる藁のやうです。押し流されてしまひます。本当に、ばからしい。(61、262頁)

一読(一聴)ただけで、物語世界への酷評・批判であることが分かる。「濁流に浮んでゐる藁のやう」だという比喻(や陳腐だが)もレトリックとして生かされている。それに、物語全体における人物たちの数々の論評が相手によって徹底的に否定あるいは反論されているのは違つて、王妃のこの「論評」は壊れずに残る。「悲しい」「つらい事」をそれぞれ「先王の死」「再婚」などとあれこれ代入することもできよう。デンマークのためという「大義」もある。「神さまから特に選ばれて重い役目を言ひつけられてゐる人間だといふ自負があつた」というくだりからは、彼女の選民意識も窺える。それだから「忍従の生活」を「休へ」「我慢」することが出来たのである。また、「人」の行為や処世が自分のそれと異なつてゐることも凝視してゐる。それに彼女の孤立状態も推察できるのだ。引用文は、物語世界の現況を的確に披瀝した「論評」だともていい。

ハムレットの母、現王の後、ポローニヤスの主君である王妃は、皮肉にも彼らによつて自殺へと追い込まれるのである。つまり、王妃の表象から「女性」の表象へと転換されるや否や、

彼女の土台は崩れ始めるのである。確かに、彼女はあらゆる人物を相対化するのに極めて大切な役割を果している。ところが、「女性」という「制度」になると、概念としての「男らしさ」を求めることになるのも事実である。王妃はハムレット(息子)に性役割に似合う男として振る舞うことを希求している。だが、読者たちは彼女の願望が叶えられることなく終わったことを知つてゐるのだ。それだけではない。彼女は他の「男たち」からも「制度」に合致する「男」を発見できないのである。

私は、男の世界を尊敬してまゐりました。私たちには、とてもわからぬ高い、くるしい理想の中に住んでゐるものとはばかり思つてゐました。及ばずながら、私たちは、その背後で、せめて身のまはりのお世話でもしてあげて、わづかな手伝ひをしたいと念じてゐたのですが、ばかばかしい……。(61、265頁)

その後「男のひとたちの生きる唯一の目当」が「女」だと語ることの真実はともかく、彼女が「男の世界」と「私たち」女の世界を二元的に設定し、その位相を差別化することによつて、アイデンティティーを「演技」化してゐたことが分かる。「大義」のためではなく、「男の世界」という一種の「憧憬」も彼女を「演技」させてきたと言えるのだ。制度としての基盤を失つたと同時に、制度の実態を見抜いた(少なくとも彼女にとっては)王妃は、もはや「演技」に疲れ、その内実に見られ、そこからも離脱することになるのである。

もう一つ、王妃がほぼ存在論的な懐疑にとらわれていること

と、それが「大義」と二律背反的に衝突することによって、王妃の死を招いた面もある。王妃は、「人間といふものは、みじめな、可哀さうなものです。成功したの失敗したの、利口だの、馬鹿だの、勝つたの負けたのと眼の色を変へて力んで、朝から晩まで汗水流して走り廻つて、さうしてだんだんとしをとる、それだけの事をする為に私たちは此の世の中に生れて来たのかしら。虫と同じ事ですね。ばかばかしい。」(61 262頁)という認識を示している。そこから、読者は王妃の自殺状況を思い浮かべ、納得するのである。フィナーレにおいて、ホレーシヨの証言はこうである。「覚悟の御最後と見受けられます。喪服を召され、小さい銀の十字架を右の手のひらの中に、固く握つて居られました。」(93 321頁)と。彼女の求め続けた「デンマーク」という「大義」(行動原則)から逃れる方法を彼女は結局発見できなかったといえよう。国家ナラティヴ、家族ナラティヴ、性別ナラティヴのすべてから解放される(でも、これは解放とはならないのであって、それらのナラティヴによってしか存在できない者が、ナラティヴの外部に立つたとき、ナラティヴ以外の何者かになるのである)、いや、ナラティヴを自分の中から追い出す方法は、「銀の十字架」としてある「超越的な何か」であつたのである。王妃こそ権力の「演技」に相応しい人であつたにもかかわらず、彼女の「演技」は人物たちの「ポーズ」によつて、所詮「演技」とはなれず破綻するのである。読者には「演技」として映るものだが、『新ハムレット』というナラティヴにおいては、成立しない「演技」として残り続けるのだ。『ハムレット』におい

て淫蕩を表象するガーツルードは、太宰治の『新ハムレット』で理想に生き、敗北するヒロインとして物語られるのである。それから、「大義」「理想」などのいわゆる「準拠」は、人を「演技」させる(または、「演技する」)ためには恰好の羅針盤となる。「デンマーク」のため、「ハムレット王家」のためというのは、私たちが小説(ひいてはナラティヴ全体)を読む行為をするのが八より良い生を送るためVだと一種の「準拠」を設けるのと同じである。すなわち、読書する者のアイデンティティーを規定するわけだ。『新ハムレット』の王妃にあつたそのような「演技」(「読書」だと「より良い生を生きる」ためというものは、客体によつて蹂躪されるのである。彼女の「演技」が客体たちのものと離反するものであることが露呈された時、「演技」は孤立し「演技」ではなくなるのだ。ただし、読者は彼女の「演技」と付き合うことはできよう。物語世界とは別の次元で王妃は「演技」として生き残れるのである。つまり、読者と。

その二、「ポーズ」の敗北—デンマークの王子

日陰者としてのハムレットを、読者に伝えるのは彼自身である。二番目の独白シーンにおいて、ハムレットが読者に告白する場合である。彼は次のように(私たち読者に)語つてみせるのだ。

あれこれと刺戟を求めて歩いて、結局は、オフキリヤなどにひつかり、さうして、それつきりだ。どうやら

僕はオフキリヤに、まゐつてしまつてゐるらしい。だらしの無い話だ。ドンファンを気取つて修行の旅に出かけて、まず手はじめにと、ひとりの小娘を、やつとの事で口説き落したが、その娘さんと別れるのが、くるしくて一生そこに住み込んで、身を固めたといふ笑ひ話。(71 276頁)

彼の前歴はすでに触れたように一国の王子らしからぬものであつた。両親には甘え、叔父とともに放蕩も経験済みである。

先王への依存は多大なものがあり、王妃の証言によると、「あの子は、なくなつた父を好きでして、大学へは、ひるやうになつても、休暇でお城へ帰ると、もう朝から晩まで父のお居間にいりびたり」(41 230頁)だつたという。それほどいわれる王子としての身分(位相)に対する自覚がないのである(彼はいかに王子を「演技」するのかについて無知である)。二十三歳にもなる青年(王子)に期待されるものを彼はもつておらず、人々から一種の軽蔑を買つているのも注目すべきである。父の死は大きく作用してもおらず、彼にとつての危機状況はむしろ自らの行動が引き起こした「オフキリヤの妊娠」に関わることであつた。ハムレットが、ウイッタンバーグ大学へ行こうとするのも、所詮はオフキリヤから逃げる(責任回避)ためなのである(ホレーシヨーに會うのが嬉しいのは、自分の告白対象を見つけたからにはかならない)。ホレーシヨーによつて伝えられる『ハムレット』からの変形移植として「噂」、つまり先王の亡霊がハムレットに、自分を殺した現王に復讐せよ、ということに反応し、「ホレーシヨー、僕は今夜、もつと大事の秘密も君に聞いてもらひたいと思つてゐたん

だけど、も少し、つき合つてくれないか? 今の噂に就いても、もつと話合つてみたいし、それから、もう一つ僕には苦しい秘密があるんだよ。」(31 228 229頁)と語るほどである。私たちにまるでファツシヨンのようによく知られている『ハムレット』第三幕第一章の科白「To be, or not to be . . .」を口にするのは、まさにオフキリヤ問題と連動するのである。王権や支配などへの関心はほとんど持ち合わせていないのが私たちの(新)ハムレットなのである。

読者は「王子」としてのハムレット」というコンテクストを自明なものとして持つている。ハムレットの言行から矛盾や稚拙さ、滑稽、あるいは悲しさ等だけしか読者が読み取れないとしても「王子」としての背景的なアイデンティティー(典型)は、その形式・内容はどうであれ、読者の読書前提として絶えることなく作用するはずである。「王子」という期待の地平に反する形でハムレットは主体として存在するのであり、それは少なくとも三つの相互作用をもたらすだろう。第一、観念としての身分と品位を備えた「王子」(立派な存在)に比例するレベルでの「王子」(立派なものに比較して浅はかな存在)として、第二、観念上の「王子」と反対する上品さと節度の欠如した「王子」(反王子)として、第三、「王子」という観念とは切り離された「ハムレット」という「ひと」としてである。そのようにハムレットのアイデンティティーは、観念を充分に実践する「王子」でもなく、そうかと言つて「王子」の観念を切り捨てて存在することもできない曖昧なところに位置しているのである。読者も

これについては気づいているに違いないのだ。(自明なものがあるという意味ではないが) 王子としては含量未達であるにもかかわらず、王子としてしか存在できない「ひと」、彼こそハムレットだったのである。「王子」であって「人」ではいられない存在なのだ。その二つの間で揺れ動いていることこそ彼のナラティブなのである。ハムレットとホレーシヨーの対話の一部は次のようである。

ハム。「しばらくだったな。よく来てくれたね。どうだい、ウイツタンバーグは。どんな具合だい。みな相変らずかね。」

ホレ。「寒いすねえ、こちらは。磯の香がしますね。海から、まつすぐに風が吹きつけて来るのだから、かなはない。こちらは、毎晩こんなに寒いのですか?」

ハム。「いや、今夜はこれでも暖いほうだよ。一時は、寒かつたがねえ。これからは暖くなる一方だ。もう、デンマークも、やがて春さ。ところで、どうだね、みな元氣かね。」

ホレ。「王子さま。僕たちの事より、御自身はいかがです。」

ハム。「へんな言ひかたをするね。何か、僕に就いて、悪い噂でも立つてゐるのかね。ウイツタンバーグは、口がうるさいからなあ。ホレーシヨー。君は、へんだよ。何だか、よそよそしいね。」

ホレ。「いいえ、決してへんなことはありません。本当に、王子さま、あなたは大丈夫なんでしょうか? ああ、寒い。」

ハム。「王子さま、か。そんな筈ぢや無かつたがねえ。おい、以前のやうにハムレットと呼んでくれ。すつかり他人になつてしまつたね。君は、いつたい、何しにエルシノアへ来たんだ。」

ホレ。「ごめん、ごめん。相変らずのハムレットさまです。すね。すぐ怒る。案外に、お元氣だ。大丈夫のやうです。ね。」(3/1 216頁)

コミュニケーションの規則において、二人の会話が噛み合わないことは確かであるが、もつと大切なのは二人の階級的な序列に特徴があることであつて、ホレーシヨーの場合、ハムレットの身分や上下関係に無頓着なのであり、ハムレットも主君としてのアイデンティティーをほとんどもっていないと判断していいのである。しかし、両義性を持たせた表現を使用しているのも分明であつて、「王子さま、か。そんな筈ぢや無かつたがねえ」「王子さま」と「か」の間に二時的な休止「これもポーズと言うのだが」があるのを指摘できよう。つまり、彼は自省している(である)というの、ハムは、王になるべきだったのだVとも解釈できるのである。だが、それに続く「おい、以前のやうにハムレットと呼んでくれ」と語るることによつてハムは王であるはずだったVという行間の意味は稀薄になるしかない。ともかく、彼のアイデンティティーは不安定で、落ち着くことを知らないのだ。それに彼の判断力は、思わせぶりをもつて正当化を図つてはいるが、主体の主観と認識範囲を超えることはない。実際には、ポローニヤスの発案により、王妃の弱点をつく(王妃の再婚を改

める意図をもった) 戦略(オフキリヤをハムレットと結婚させる)であった「朗読劇」の後、ハムレットはオフキリヤに「ゆうべの朗読劇は、あれは、もともと叔父さんとポローニヤスと、ひそかに、しめし合せてはじめた事だ。それは、たしかだ。間違つてゐたら、この眼をくり抜いて差し上げてよよい」(91 307頁)と語る。読者はハムレットの判断を眺望できる位置にいて、彼の吐露した大袈裟な発言をやや嘲笑し、ハムレットが(有言実行の人間なら)自分の「眼をくり抜いて」くれなくてはならないことを知っているのだ(人物より優越な読者などと言いたいところである。それからそこに読者は明確に浮上するのだ)。ハムレットとオフキリヤのシーンにおいて、その前の王とポローニヤスのシチュエーション(二人の極端的な対立)を経験した読者は、ハムレットの的を外し続ける推測や、彼の信頼性・性格に致命的な欠陥があるのを問題として提起できるのである。彼は読者にとって出鱈目な推量を繰り返す信頼できない人物となるしかない。その例は枚挙に暇がないほどである。

ただし、ハムレットも作品の末尾のあたりで、ようやく自己の問題にだけ執着しすぎたことに気が付く。それも、王の言葉に触発されてである。ポローニヤスが「不忠の臣」であるといひ、先王の死因についての曖昧な王の発言のなかで、何かに漠然と気づくのだが、もはや事実を確認できる方法(証人としてのポローニヤスは、消滅してしまつた後である。彼は、「王子」という「おおやけ」でありながら、それに求められる「演技」などできず、敗北してしまふのである。このようにして、

私たちはハムレットが最後の最後で(王の言葉で判明するように)

「短刀を引き抜き、振りかざすと見るより早く、自分自身の左の頬を切り裂いた」この意味が分かるのである。つまり、彼は出来事の進行について認識することができず、最後まで「王子」ではなく「ひと」として、それも事の成り行きを正確に判断できないままアイデンティティーの破綻を来してしまうのである。だから、自らを「裏切者」だと規定し、自責の念に駆られるのであり、その表現が自害なのであつたと考えるべきである。また、テクストを締めくくるハムレットの科白が、「信じられない。僕の疑惑は、僕が死ぬまで持ちつづける」となるのは、まさしく「王子」の「演技」とはかけ離れた「ひと」の「ポーズ」の領域で彷徨つたあげくの結果なのである。

その三、「演技」と「ポーズ」の錯綜と断罪—ポローニヤス

クローチヤスを擁立し、新王として迎えた臣下として、いかなる政治的な関係を築くかについて、短時間に決定されることはない。ポローニヤスの政治的な立場は王との関係において、もつとも大切な意味を発生せしめることだろう。権力の頂点に新王(それも、ハムレットの証言によると「お城の外の人」—下層階級—たちはクローチヤスを「豚のおぼけだといつてゐた」ほどの人物)を据えるというのは、下部権力たちにとって三つの意味合いをもつのだ。一つは、傀儡としての王権を認めたくうえで実質的な権力主体になることであり、もう一つは、傀儡として全面に出した王

権が事実上の権力を獲得し、下部権力を統制してしまうことである。残るもう一つは、両者とも相互の領域を侵犯せず共存する関係を築くことである。ポローニヤスとクロウヂヤスの関係はまさにそのような構造だったのである。ポローニヤスの適当主義あるいは保身主義とも言うべき資質を読者が読み取れるのは、フランスへ旅立とうとする息子に言い聞かせる「遊学の心得」である。『ハムレット』のパロディであるのはいうまでもないが、その内容は全く別のものとなっている。私たちは『ハムレット』でのポローニヤスの教訓に甚だ説得力のあることを知っている。『ハムレット』のポローニヤスも奸悪な人物であるのは間違いないが、彼の言説には読者を引き込むものがあるのだ。言葉に慎重であること、友情のあり方、人の話に耳を傾けること、儉約すること、「なによりも大事なものは自分自身への誠実さ、これさえあれば、夜が昼につづくように必ず、だれに対しても誠実になれるはず」（永川玲二他訳による。127頁）だと教訓を語るのである。『新ハムレット』のポローニヤスの物語る息子への「遊学への心得」は、将来の立身出世のためにも成績は気にせずとも（カンニングをしても）落第だけはせぬ事、人間関係を損じるから金銭の貸借は禁ずること、「いいシャツを着て、目立たぬ上衣を着る」こと、「宿のをばさんに手土産を忘れぬこと」「あまり親しくしてもいけない」こと等である。『ハムレット』の厳粛な雰囲気への挪揄でもあるが、ごく軽薄であるとしかしいようがない（それについてある読者は八なるほど▽と感嘆するかもしれない）が、それはともかくポローニヤスの他者

へのスタンスは明白である（後で、どうでもいいことばかりだと打ち消してはいるが）。つまり、あまりにも親しくなることも、まったく疎遠になることも避けるべきことであって、自分の境界内まで他者が侵犯することは許さず、同時に隔離もしいという適当主義なのである。彼の人生観と同じように、ポローニヤスの政治的な姿勢は新王との共存を目指していたのだと判断できるのである。地面に平伏し、不動に徹することこそ彼の基本的な資質だったのであり、生存戦略だったといえよう。

しかし、その過程において、娘が一国の王子との間で妊娠してしまうという予期せぬ事件に遭遇することになるポローニヤスは、自分の意志如何に関係なく、王にとつて競争権力（ハムレットは次期の王候補である）と成りうる可能態として台頭せざるを得なくなるのだ。その結果、粛清と繋がったのである。

此の二箇月間、わしは王さまに、つけねらはれて居りました。何か失態は無いものかと鵜の目、鷹の目で、さぐられてゐたのです。わしはそれを知つてゐたので、何事も、王さまの御意向にさからはぬやう充分に気をつけて、きのふ迄は、どうやら大過なく勤めて来たつもりで居りました。わが子のレヤチーズを、フランスへ遊学にやつたのも、一つには、王さまの恐ろしい穿鑿の眼から、のがれさせてやる為でもありました。わしに失態が無くとも、レヤチーズが若い粗暴の振舞ひから何かしくじりを、しでかさぬものでもない。レヤチーズに多少の落度でもあつたなら、待つてゐたとばかりに王さまは、わし

の一家を罰して葬り去るのは、火を見るより明かな事ゆゑ、わしは万全を期してレヤチーズをフランスへ逃がしてやり、やれ安心だと思ふまもなく、意外、残念、わしの一ばん信頼してゐたオフキリヤが、とんでも無い間違ひをやらかしてゐるのを、きのふ知つて、足もとの土が、ぎあつと崩れて、もう駄目だと観念いたしました。(81 302頁)

彼の語りのもつ信頼性にやや問題があるとはいつても、だいたい政治的な地位を守るためにとつたポローニヤスの言行がまさに政治生命を守るという過程においては「演技」として(オフキリヤの妊娠が表面化するまでは)作動していたのである。引用したくだりは物語における一つのサスペンスに該当するが、その前段階としてポローニヤスは娘の妊娠を解決しようと東奔西走することにこそ彼のナラティブにおける魅力がある。「朗読劇」は言うまでもなく彼の発案だったのである。「オフキリヤ妊娠」という出来事を処理するためには、ハムレット、王妃、新王の三者を二人の結婚へ同意させることがポローニヤスの課題だったと言えるのだ。その当事者であるハムレットは否応なく作戦の同調者となる。残る二人にはそれぞれ別の戦略が駆使されるのである。つまり、王妃には彼女自身の再婚を責め立てる「鞭」をもつて二人の結婚を許させる(ハムレットがこれに同調しているのは確かである。それだから朗読劇に参加したのである)ストラテジーであり、クローヂヤスにはいわゆる「噂」(クローヂヤスは先王殺害の犯人として外国にまで噂されているのであり、彼のもつ最大の悩みはそれではないのだ)の解消という「あめ」をもつて説得に臨むので

ある(ここで、「噂」の根元がポローニヤスであつたことが明らかになるのだ)。

まず、「朗読劇」の究極的な物語内容は、死んでしまつた恋人との誓いを投げ捨て新しい「花婿」を迎えた「花嫁」が「亡霊」となつて現れた恋人に怯え、最後には連れていかれることである。「花嫁」は「罪の女」となることによつて、「噂」の根元を突き止めるという「朗読劇」のうわべの口実とは裏腹に、王妃への非難となるのである。ということとで、それによりクローヂヤスが痛手を蒙らないのは当然であり、「いや、なかなか面白かつた」とこれまたうわべだけの褒め言葉であり、王は事態を正確に把握しているのだ。語れるのである。王妃は朗読劇の途中に劇の進行を遮断し、次のように憤激する立場に置かれるのである。

「よして下さい！ハムレット、いい加減に、およしなさい。これは一体、誰の猿知恵なんです？ばかばかしくて、見て居られません。どうぞ、いやがらせをなさる積りなら、も少し気のきいた事でやつて下さい。あなたがたは卑怯です。陋劣です。私は、おさきに失礼します。なんだか、吐きさうになりました」(71 290頁)

ここで孤立した存在としての王妃を発見できるのであるが、それは別の節で述べることにして、ポローニヤスの「鞭」が王妃の実存的な懷疑を一層刺激させ、王妃の悲劇を招いた要因の一つとなるのを確認して置きたい。「朗読劇」のもう一つの志向、すなわちポローニヤスのクローヂヤスに対する術策としての「あめ」は、一応の成功を収めている。ホレーシヨーは「な

にほどの事も、無かつたやうです。ねえ」といい、ハムレットは「当り前さ。王妃は怒り、王は笑つた。それだけのことがわかつたとして、それが何の鍵になるのだ」と「朗読劇」の表面上の理由を解決してしまうのだ。「朗読劇」に対するポローニヤスの言い分はこうである。

お怒りは、あと廻しにしていただきたく思ひます。もし、ポローニヤスの此度の手段が間違つて居りましたら、どんな御処刑でも甘んじてお受け致します。クローヂヤスさま、おそれながら此度の奇怪の噂は、意外なほど広く諸方に伝へられ、もみ消さうとすればするほど、噂の火の手はさかんに尋常一様の手段では、とても防ぐ事の出来ぬと見てとりましたので、死中の活を求め、手段、すなわち、わしが頗る軽率に騒ぎ出して、若い人たちに興覚めさせ、王に同情の集るやうに仕組んだものでございますが、果して、もうハムレットさまも、ホレーシヨも、いまでは、わしが正義、正義と連呼して熱狂する有様に閉口し、王さまの弁護をさへ言ひ出してゐる始末でございます。この風潮が、城中の奥から起つて、やがて、ざわざわ四方に流れていつて、噂の火焰を全部消しとめてくれるのも、遠い将来ではございますまい。すべてが、うまく行つたやうです。噂といふものは、こちらで、もみ消さうとするとかへつて広がり、こちらから逆に大いに扇いでやると興覚めして自然と消えてしまふものでございます。(8/197〜198頁)

實際として、読者は、ポローニヤスの企みは成功しているとかいひようがない。がしかしそれはポローニヤスの(自分の娘のためではなく、一家のためでもなく、デンマークのためだといふ名目打ち立て、一家の滅亡を既定の事実として持ち出す)「演技」によつて崩れさるのである。それだけではなく、クローヂヤスはポローニヤスを「未練がましい」と断定する。ポローニヤスがいくら王のためだと言ひ張つても、自分一家の運命を素直に没落として受け入れようとも、すでに時遅しだったのである。政敵としてのポローニヤス追放は、王にとつて動かしがたいこととなるのだ。ところが、ポローニヤスの反抗は、噂をもつて(噂はあくまでも噂で終わっていることを何度も指摘してきた)恐喝・脅迫まで突き進んでしまうのであつて、噂を証明する根拠をポローニヤスももつていないにもかかわらず、脅しの道具として持ち出すことから、王によつて殺害されるのである。「演技」(滅私奉公)を装いつつも、一方では「ポーズ」(一家の存続)を併用することによつて破滅してしまつたといえよう。また、ここで私たちは「噂」を広めた犯人としてポローニヤスを指目できよう。ポローニヤスはハクローヂヤスさま、あなたが先王を殺害するのを私は目撃しましたと断言できずに死んで行くのであるが、クローヂヤスを脅迫するため捏造された「噂」が彼自ら振り舞いたものであつたためであるとみるべきである。読者は、ポローニヤスが(あくまでも政治的に)有能な政治家であること、を彼のコンテクストとして読み落としがちである。新王の弱みを握つていようとすると彼の企みは、娘の妊娠によつて揺さぶら

れ、結局は政治的に埋葬されるのである。

私たちは、ポローニヤスが「22」シーンでオフキリヤに捨て台詞のように吐き出す「オフキリヤ。お前は、クキーンの冠を取りそこねた。」(215頁)という文脈のない言葉の意味も分かってくるのである。「クキーンの冠」を獲得する状況を想定する時、現王の退位以外にハムレットが王となる道はなく、「噂」を広めることによって王を退こうとする(少なくとも、王を牽制する手段を得ようとした)ポローニヤスの計画が娘の妊娠事件の浮上によつて危機に達着したことが分かる。簡単にいつて、ポローニヤスの計画が娘の行為によつてトラブルを引き起こしたのである。それだから、ポローニヤスはオフキリヤに怒っており、以上のような発言があり得たのである。ところが、ハムレットが王となるとする場合、オフキリヤが王妃となれる可能性があったのかという疑問を提起できる。それについて、テクストは「21」シーンなどで二人の間が君臣関係以上であったことを明白に示しており、ポローニヤスにとつてそれは既定の情報だったのである。

その四、「ポーズ」の勝利―「デンマークの国王」

クローヂヤスは、デンマークの王という地位を手に入れたものの、王という絶対的な権力者として存在しているのではない。読者は、クローヂヤスの品性・品行が王となるにはあまりにも不的確であることを証言によつて知っている。「王位」の継承

方法には二つがあると考えると良い。一つは、能力などは不問に付す嫡子承継(世襲)としての方式であり、もう一つは、能力優先による承継である。日本の歴史において(太宰治も小説の素材とした)源実朝(次子ではあるが)は前者であり、彼の父源頼朝は後者に属する。それなら、クローヂヤスは前者なのか、後者なのか。読者は、クローヂヤスが後者でありながら、その内実として、つまり「能力」「人徳」「指導力」などに欠格事項をもっているのを発見する。換言すると、能力主義承継でもなく、嫡子承継でもない曖昧な構造に気付くであろう。それがクローヂヤスをして様々な人間関係性V構築のための「ポーズ」をとらざるをえない境遇に追い込んだのである。クローヂヤスが皆の前で最初に行う長広舌は次のようなものである。(このくだりは『ハムレット』と重なる設定となっている)

「皆も疲れたらうね。御苦労でした。先王が、まことに突然、亡くなつて、その涙も乾かぬうちに、わしのやうな者が位を継ぎ、また此の度はガーツルドと新婚の式を行ひ、わしとしても具合の悪い事でしたが、すべて此のデンマークの為です。皆とも充分に相談の上で、いろいろ取りきめた事です。皆とも十分に相談の上で、いふる取りきめた事にめんど、わしたちを許してくれる私心無き愛国の情にめんど、わしたちを許してくれるだらうと思ふ。まことに此の頃のデンマークは、ノーウエーとも不仲であり、いつ戦争が起るかも知れず、王位は、一日も空けて置く事が出来なかつたのです。王子ハムレットは若冠ゆゑ、皆のすすめ依つて、わしが王位

にのぼつたのですが、わしとても先王ほどの手腕は無し、徳望も無ければ、また、ごらんのとほり風采もあがらず、血をわけた実の兄弟とも思はれぬくらゐに不敏の弟なのですから、果して此の重責に堪へ得るかどうか、外国の侮りを受けずにすむかどうか頗る不安に思つて居りましたところ、かねて令徳の誉高いガーツルドどのが、一生わしの傍にゐて、国の為、わしの力になつてくれる事になりましたので、もはや王城の基礎も確固たり、デンマークも安泰と思ひます。皆も御苦労でした。先王が亡くなられてから今日まで、もう二箇月にもなりますが、わしには何もかも夢のやうです。でも皆の聡明な助言に依つて、どうやら大過なく、ここまでは、やつて来ました。いかにも未熟の者ですから、皆も、今日以後、変らず忠勤の程を見せ、わしを安心させて下さい。」(17189、190頁)

先王の突然の死亡前後の事情はいかなるものであれ、最初の公式舞台に立つクローヂヤスの地位が確固不動のものでないのは確かである。クローヂヤスが王になったのは、「皆の聡明な助言」によつたことである。つまり自分の意志によつて勝ち取つたことではなく(もちろん、自然な承継でもなく)、「皆」というある集団の擁立があつてからこそ可能だつたのである。また「ガーツルドと新婚の式を行ひ」「具合の悪い事」であつたのも認めている。ハムレットという王位継承者が存在するにも関わらず、クローヂヤスは王になつたのである。クローヂヤスの、いわゆる弱みはそれらによるとみるべきである。それにクロー

ヂヤスの最後の「演技」(国家を前面に押し出すこと、このくだりにおいて彼は勝利を収めるのである)を考え合わせると、新王の政權確立過程が一つのストーリーとしてあるといえよう。そして、それは「ポーズ」と「演技」を使い分ける彼のアビリティを明らかにしてくれるのである。

先述したように、王の資格としては落第であるクローヂヤスが、それらの困難を乗り越えるために持ち出すのが大義名分である。統治者としての王、主君としての王、義父としての王、夫としての王、という立場において発生する問題(彼はあらゆる相互関係において劣勢に置かれていたのだ)を除去するために、クローヂヤスの駆使する戦略は自己を隠蔽し、大義をもつて合理化を計ることであつた。それには「ノーウエーとも不仲であり、いつ戦争が起るか」しれないという危機が持ち込まれ、「すべて此のデン・マークの為」「国の為」、すなわち名分なり大義なりが前面に登場するのである。ここでは、まるで資質のない王、たといわんばかりの情報が読者に向けて与えられたクローヂヤスが実際にもそうなのか、という事を検討し、そうではないとすればクローヂヤスには政治家(私たちは政治家の資質というのが、実際「清廉」「潔白」「犠牲」「奉仕」―倫理としての―だけではないのをよく知っている)としての戦略が存在することを認め、いかなる戦略が遂行されたのかを「ポーズ」の側面から考えてみよう。その契機となつたのは、いうまでもなく「オフ・ンリヤの妊娠」であつて、それを土台として、クローヂヤスは過去と現在の悪条件を克服するのである。とりわけ、クローヂヤスの裏面を詮索で

きる一つの手がかりを読み手に提供するのには、ポローニヤスの科臼においてである。ポローニヤスは王に向つて「嘘だ！嘘だ。王さまの、おつしやる事は、みな嘘だ。ハムレットさまとオフブリヤとの結婚を、ゆるす気でいらつしやつたなんて、嘘も嘘、大嘘だ。お弱い？よい政治家家ではない？デンマーク国よりも、一家の平和のほうを愛していらつしやる？何もかも嘘だ。王さまほどのお強い、卓抜の手腕をお持ちの政治家は、欧州にも数が少うございます。ポローニヤスは、かねてより、ひそかに舌を巻いて居ります。王さま、おかしくなつてはいけません。此の部屋には、王さまと、ポローニヤスと二人きり、他には誰も居りません。・・・王さまは、此の二箇月間、ポローニヤスの失脚の機会を、ひそかにねらつて居られた筈です。」(8/1301頁)という反抗とも、お世辞とも、洞察とも受けとられる発言をし、それがやがてエスカレートし王の手によつて殺害されるのである。このくだりがクローヂヤスの正体についての数少ないインフォメーションである。事実接近して行くこと、すなわちポローニヤスという権力が、クローヂヤスという上層権力の内実に肉薄した結果は、抹殺しかないのである。それに、その発端となったのが、「オフブリヤの妊娠」であり、王はそのチャンスを見逃していない。ポローニヤスは新王を侮つてしまふミスを犯したのだとも言えよう。

クローヂヤスの王としての基盤がまだ確立できていないのは、すでに確認した。時間的にも二カ月しか経っていない。それに、彼には明らかな弱点がある。臣下(ポローニヤスら)の意

見をうけて王になつたこと、権力を確立するため王妃と結婚したこと、王位継承者としてハムレットがいたこと、王にはその三つが完全権力(が目標だとすると)の妨げになるわけだ。権力確立の過程こそ『新ハムレット』における王の履歴だといつても過言ではない。それだから、権力を誕生させたものは同時に権力にとつて脅威となるわけで、それは除去されるべき対象ともなるのだ。しかし、一時に排除することはできず順次にその謀略は行われ、その途中の王は卑屈に映りかねないのである。ところが、クローヂヤスは、ハムレットなどを警戒してもいなければかりか、子供扱いをしていることは、「ポローニヤス、少しは恥づかしく思ひなさい。あんな、喙の青い、ハムレットだのホレーシヨーだのと一緒になつて、齒の浮くやうな、きざな文句を読みあげて、いつたい君は、どうしたのです。」(8/1292頁、ふりがなは省略)というポローニヤスへの言葉からも推察できる。ハムレットがクローヂヤスの競争者となる可能性がないことは、至るところで語られている。それこそハムレットのハ生命Vを担保するものだったとすべきであろう。クローヂヤスにとつて、権力確立前の態度や対応において戦略的な「ポーズ」がとられたのは、必然のことだったのである。これは、別の言い方をすると、権力が支配のために政敵または被支配層といかに付き合うべきかに対する省察(権力はパワーを誇示するのではなく、善良を装うのがもっとも効果的であるのを知っている。太宗治が戦後版『新ハムレット』「あとがき」で主張しているように)でもある。権力を維持するためには卑屈でさえ甘受する権力主体の悲哀のようなもの

も読者は読み取っておかしくないのだ。彼にとつて、絶えず注意を払わなくてはいけない政敵ポローニヤスに政治的な生命を絶たれる危機（オフキリヤの妊娠という出来事）が発生したのを見逃すわけにはいかなないのである。そのようにして、政敵は除去されるのだ。

クローヂヤスに残されたもう一つの敵は「王妃」である。彼が王妃に対しては絶えず控えめな姿勢しかとれないのは、先行権力の主軸として彼女を意識したからにほかならない。「王妃は、けふの夕刻このわしに、泣いて跪いてたのみました。けふ迄わしを冷笑して来たガーツールドが、はじめて誇りを捨ててたのみました」（8/1 300頁）（ただし、読者は彼の発言の真偽を判定する材料をもつてはいない）とポローニヤスに語る時、王は勝利の微笑を浮かべたことだろう。なぜなら、王妃にそのような行為を引き起こさせたのはオフキリヤとハムレットの行為を許させ、二人を結婚させるためだったからである。結局、クローヂヤスは「オフキリヤの妊娠」という出来事によつて「冷笑」する「ガーツールド」までも屈服させたことになるのだ。新しい政権としてのクローヂヤスは、このようにして既存権力を象徴する王妃、権力を誕生させた下部権力（実質的な権力）を代表するポローニヤスなどを、すべて抹殺できるようにするのである。彼は最初から王としての「演技」をすることはなかった。それだから、対人関係において一貫した「ポーズ」を取ることでしかできないのであつて、最後の勝者となつてようやく頂点としての権力を「演技」できるようにするのである。彼は「オフキリヤ

妊娠」事件における最大の受惠者であるのだ。最後に、「新ハムレット」の舞台が「エルシノア王城」であることに注意を喚起して置きたい。そのお城は皆の空間ではなく、「王」の「城」すなわち所有格となつていふのだ。名目としてあれ、実質的であれ、クローヂヤスが主語となるのは変わらない事実である。

その五、「ポーズ」と「演技」の境界―オフキリヤの開き直り

「61」の冒頭で読者は相当な困難に直面する。「誰か」が言葉遊びをしているからである。「紫蘭」をめづつて王妃とオフキリヤは何か暗示的な対話を交わしているのだが、（ほとんどの）読者は二人の会話から疎外されることになるのだ。「顔を赤く」させる「男のひとの居る前」では言えない「みだらな言葉」だというのだから、何か「性的な」ことであろうと推測はできよう。もちろん、「紫蘭」の象徴する意味など『ハムレット』を探してみても発見できるはずがない。浦口文治の新評註や坪内逍遙訳の『ハムレット』を読んだつて、「紫蘭」（の花）の正体を明らかにすることはできない。シェイクスピアが long purples と表記した「紫蘭」の正式な学名は *Betula striata* であり、十六世紀のイギリスでは蘭、特に、紫の蘭（紫蘭）が男根を婉曲に指す言葉であつたこと、などを知るとき、紫蘭は大きく作用するだろう。十六世紀イギリスというコンテクストが現在の私たちのコンテクストまで届いていないのだ（共有することのできないもの）。オフキリヤと王妃との思わせぶりのような対話

を聞いてみよう。

王妃。「・・・あの、紫蘭の花のことを、しもじもの者たちは、なんと呼んでゐるか、オフキリヤは、ご存じかな？顔を赤くしたところを見ると、ご存じのやうですね。

あの人たちは、どんな、みだらな言葉でも、気軽に口にするので、私には、かへつて羨やましい。オフキリヤたちは、あの、紫蘭の花を何と呼んでゐるのですか？まさか、あの露骨な名前で呼んでゐるわけでもないでせう。」

オフキリヤ。「・・・幼い時に無心に呼び馴れてしましましたので、つい、いまでも口から滑つて出るので。

あたしばかりではなく、よそのお嬢さん達だつて、みんな平気で、あの露骨な名を言つて澄まして居ります。」

王妃。「・・・その方が、かへつて罪が無くて、さつぱりしてゐるのかも知れませんが。」

オフキリヤ。「いいえ。でも、男のひとの居る前では気を付けて、死人の指、なぞといふ名で呼んでゐますの。」

王妃。「なるほど、さうでせうね。さすがに男のひとの前では言へない、といふのも面白い。けれども、死人の指とはまた考へたものですね。死人の指。なるほどねえ。

そんな感じがしない事もない。可哀さうな花。金の指輪をはめた死人の指。・・・」(61 260～261頁)

『ハムレット』の原文は「・・・long purples That liberal shepherds give a grosser name, But our cold maids do dead men's fingers call them」とだけある。「しもじもの者たち」と「羊飼

いたち shepherds」が「紫蘭（の花）」を何と呼んだのかは知り得ない（まるで別の名で呼んでいるかのように嘯いているが、実は「紫蘭」と呼ぶだけで「男根」も同時に象徴として連想されるのであつて、「紫蘭」を「死人の指」以外に呼んでいたことではないのだ。『ハムレット』の「清純な娘たち cold maids」は紫色の花を「みだらな名前 grosser name」で呼ばない（「死人の指」と呼ぶのはまさに「清純」な娘であることの隠喩なのである）のに反して、『新ハムレット』のオフキリヤを含む「お嬢さんたち」は「みだらな名前」を「平気」で言つてゐる（「死人の指」はみだらな属性を隠すためのレトリックとなる）のである。それは王妃の価値観とオフキリヤのそれとが一致していないことでもあつて、新王との政略的な結婚に悩んでいる王妃の価値観が隔離してゐるものであつたことを示すものでもある。それに比例してオフキリヤの内面的な「淫乱」は極大化すると考えていい。『ハムレット』のオフキリヤとは正反対の位置に『新ハムレット』のオフキリヤがいるのである。ただし、状況を弁え言行を異にできる彼女の能力こそ（いわゆる処世だといふのだから）物語世界において生き残れる資質だつたと解釈していいだろう。それにそれこそオフキリヤのナラティヴ（これを拡大してアイデンティティだと考えてもいい。つまり、私たちはナラティヴすることによって、私たちが居られるのである）を決定づける要素であつたのである。

さて、読者は二人の会話内容について疑問を抱えなければならぬまい。「紫蘭」を「しもじもの者たち」は何と呼んだのか、「男のひとの前で」ないと、まさか象徴としてある「男根」もしくは

は「ペニス」などと呼んでいるのか、と。「死人の指」は花の色をもってメタファーとなれるが、「男根」「ペニス」となるとレトリックは雲散霧消となるのだ。二人は、あるいは作者は、言葉の裏で象徴としてある「男根」という記意（パロディ）を記表（ラップ）として置換しているのである。『新ハムレット』というナラティブの世界では、十六世紀イギリスと『ハムレット』とは関係なく、「男根」というラングを誕生させているのである。

ハムレットの子を妊娠したことによつて窮地に置かれていたオフキリヤは、王妃との対面と「噂」が「噂」としては効果を失い、みんなに知れ渡ったことを起点に変身を遂げるのである。王妃との対話で、オフキリヤの語りは二転三転するのだが、それについて王妃はこう語るのだ。「オフキリヤ、あなたは、いい子だね。あなたは、きつと正直な子です。おずらいところもあるやうだけど、でもまあ、無邪気な、意識しない嘘は、とがめだてするものでない。そんな嘘こそ、かへつて美しいのだからね。オフキリヤ、この世の中で、無邪気な娘の言葉ほど、綺麗で楽しいものはないねえ。それに較べると、私たちは、きたない。いやらしい。疲れている。」(61²⁷⁴頁)「あなたは、これからは気を付けて生きて行くのですよ」(61²⁷⁵頁)と。理由はどうであれ、オフキリヤは結婚において重要な決定権をもっている王妃から許されたのである。それが彼女をして開き直させる契機となったのであり、ハムレットとのシーンに見られる饒舌・氣迫・自信の根拠となるのである。

ハムレットさまは、いつでも、あたしの気持を、へん

に大袈裟に察して下さるので、あたしは時々、嘖き出したくなる事があるの。あたしが、ただうつとり夕焼けを眺めて、綺麗だなあと思つてゐるのに、ハムレットさまは、あたしの肩にそつとお手を置かれて、わかるよ、くるしいだらうねえ、けれども苦しいのは君だけぢやない、夕焼けの悲しみは、僕にだつてよくわかる、けれども、休めて生きて行かう、もうしばらく、僕ひとりの為にだけでも生きてゐておくれ、いつそ死にたいといふ思ひを抱いて、それでも忍んで生きてゐる人は、この世に何万人、何十万人もあるのだよ、なんて、まるであたしが、死ぬ事でも考へてゐるかのやうに、ものものしい事をおつしやるので、あたしは可笑しくて、くるしくなります。

・ ・ ・ あなたは、氣まぐれですから、けふは、うんと悪くおつしやつても、また明日は、ひどくお褒めになる事もございますので、あたしは、ハムレットさまのお言葉は、あまり気にかけない事にしてゐる。 ・ ・ ・ (91³⁰⁹頁)

ハムレットは人々から蔑まされたり、悪口を言われたりするが、オフキリヤもまったく同じスタンスである。開き直つたオフキリヤの言葉は直線的である。そのようなオフキリヤが、「もういまでは、ハムレットさまのお子さまを産んで、丈夫に育てるといふ希望だけで胸がいばいでございます。あたしは、いまは幸福です。とても、なんだか、うれしいの。」(91³¹¹頁)と宣言した時、彼女のいわゆる「演技」は成立するのだ。人々が彼女の妊娠について、様々な「ポーズ」をとり続けるのに比較す

ると彼女の「演技」が「ポーズ」のどれかと一致するかどうかはともかく、彼女の「演技」は「信念」として確立するのである。オフキリヤの開き直りから『斜陽』のヒロイン和子を連想する論がいくつもあるのだが、両者はまったく別の次元をもっているのも確かである（『ハムレット』だけではなく、太宰治の他の小説からも相当切り取り貼り付けているのも明らかである）。読者は、オフキリヤの将来がいかに展開されるかについては、ひたすら予想することしかできない。テクストは、彼女（彼女自身の発話によって）がほぼハ勝者Vの地位にまで辿り着いたことを語っているが、なお予想をすると、彼女が引き続きハ勝者Vとして残れる可能性は、それほど高いとは言えないだろう。彼女の「演技」を支える人的な保護者、あるいは支援者をすべて失っているのだから、和子の未来が開かれたコンテクストをもっているのとは違って、オフキリヤにはほぼ閉じられてしまった不透明な未来しかないのである。ある「信念」を抱くことによって、オフキリヤは自己完結的な「演技」を成就する。しかし、それは読者を寄せ付けなければりか、他の登場人物をも無視したものにほかならない。主体の独立や欲望の成就などとはいえないはずである。隔離された「演技」は、所詮「ポーズ」以上でも以下でもないのである。

その六、正直な男⇨道化役者としてのホレーシヨの「演技」

ホレーシヨは、最初あんなに気がすすまないやうな

事を言つてゐながら、稽古がはじまると急に活気づいて来て、ウイツタンバーグの劇研究会仕込みとかいふ奇妙な台詞まはしで黄色い声を張り上げてゐた。あいつは、本当に正直な男だ。自分の感情を、ちつとも加工しないで、言動にあらはす。どんな、へまを演じても何だか綺麗だ。いやらしいところが無い。しんから謙讓な、あきらめを知つてゐる男だ。（71 27頁）

朗読劇の前に独白するハムレットの科白の一部である。ホレーシヨに対する論評なのであつて、信頼性に欠けるハムレットによるものだから、ホレーシヨのナラティヴを規定することはまず出来ない。ところが、王妃は次のように言う。「私はこのごろ、人間といふものが、ひどく頼りなくなつて来ました。よつぽど立派さうに見える男のかたでも、なに、本心は一樣にびくびくもので、他人の思惑ばかりを気にして生きてゐるものだ」（61 261、262頁）と。実際、王妃自身をも含めて、登場人物たちはその観察から逃れることができないのである。ただ一人、ハムレットの科白からもわかるように、ホレーシヨだけは例外なのである。修飾しない言動によって存在するホレーシヨこそ『新ハムレット』に「笑い」をもたらししている主役なのである。「31」「高台」でのハムレットとホレーシヨのシーンに「笑い」が集中している。「笑い」を引き起こす箇所を一々述べることは出来ず、読者（『新ハムレット』の声を聴いてみる）の読書をつしかなないのだが、一つだけ指摘して置きたい。そのシーンでは、両者とも発話したいものがあつたのであつて、ハム

レットは「オフキリヤの妊娠事実」を、ホレーシヨは「ハムレットの発狂、先王の他殺と復讐への願ひなどの『噂』」を、相手に語りたがっている。ところで、ホレーシヨは自分の発話欲望を満たした後で、「可笑しくも」シヤケツを着て居ら「ず寒いという理由でハムレットの発話を遮断し、対話を終わらせるのである。

彼の性格は「最初あんなに気がすすまないやうな事を言つてゐながら、稽古がはじまると急に活気づいて来」ることからも分かるように、切り替えが早いのである。つまり、楽天家なのであつて、そのような特性は「朗読劇」というトリックが終わり、王妃が激怒していたにもかかわらず、「なにほどの事も、無かつたやうですなえ」と（多分、明朗に）語れるのである。それに「41」シーンでは、王妃に対し、「お言葉に逆らふやうですが」を繰り返しながら（内容はほぼはすれなもの）言いたい放題にしゃべっているのである。それが王妃から叱られると、「お言葉に逆らふ、いや、お言葉に、お言葉に、——お逆らひ、——」などとしどろもどろになるのである。ところが、再び「お言葉に逆らふやうですが」を持ち出し、最後には「王妃さま。何をか言はむです。僕は、もうお答へ致しません。」などと拗ねるまでに至るのである。

コミュニケーションの場において、△思うがままに表現するVことは大切であろう。しかし、私たちはホレーシヨの伝える行為を通して、取捨選択されず、ましてやメッセージの内容を把握できないまま言葉だけを伝達することから、一部分

物語に混乱を生じさせる原因となつたことも分かるのである。

換言すると、彼は物語を消化し言説を分析・伝達する能力に欠けていると言えよう。「正直な男」（物語内容をそのまま伝える）は、意志疎通に蹉跌を与えており、それが『新ハムレット』に「笑い」を与えてはいるものの、物語に真摯に参加し、ある意味でコミュニケーションを円滑に遂行させる役割とは関係ない人なのである。しかし、彼が『新ハムレット』のもつ語りの重苦しさをかなり中和するキャラクターであることも注目すべきである。太宰治の小説は、読み間違えれば（否、素直に反応してしまえば）とても重苦しく、読者に負担が大きいのである。しかし、彼の小説にはどこかにこのホレーシヨのやうな者あるいは事象が（多くの場合）介在しているのである。

見えない「敵」

——「わからない」というのは「恐怖」の別名である

『新ハムレット』には、最後まで明らかにならない（ように見える）△秘密Vがいくつもある（これももっとも巧妙なナラティヴ・テクニクであり、その多くは本稿においてすでに説明してきたのである）。それは小説の欠陥としても、あるいはそれを残して置いたことこそ意味があるとする解釈もある。先王が現王に毒殺されたのかどうか。ポローニヤスは、その事件の真相を知っているのかどうか。誰がそのような「噂」を広げたのか。テクストは、△関係性Vを確定してくれない（ように見える）。それが、

登場人物たちに「演技」ではなく、「ポーズ」を強制することになったともいえよう。そもそも『新ハムレット』の人間関係性Vには欠陥があるかのようなトリックがあったのだ。というわけで、読者もお戸惑うのである。

『新ハムレット』を「新王」として象徴される「近代悪」を通じた時代批判、軍国主義戦争批判として解釈する傾向が一方で準拠化してある。ところが、読者が「新王」であるクローヂヤスの「悪」を発見するのは極めて断片的なことであって、例えば、ポローニヤスを殺害するシーンの場合、王の憤怒(激怒)はある程度、(下克上に近い)事件によって正当化できる側面があるので、「悪」ではあるものの読者はポローニヤスの(階級秩序における)礼を逸した振る舞いもお「悪」を中和させると読むはずである。「先王殺害」という出来事に関して、決定的で表面化した解釈の根拠は与えられない。クローヂヤスが「近代悪」あるいは敵対者となるのは明白な証拠によるのではない。むしろ、事件の「真相」が明らかに、善悪の対立が明らかになつていたとすれば、ナラティヴは『ハムレット』などの影響をもつと強く受け、味気ないものになつていたろうし、ハムレットにして何らかの英雄的な行為あるいは逃避的な姿勢をとらせたのかもしれないのである。問題は、善悪、真偽などの区別が決して自明なものとして姿を現さないということにあるのだ。信念の問題であれ、規律・制度・倫理の問題であれ、「現れたもの」は「現れていないハなにかV」より人間を抑圧することができないという逆説なのである。平和を愛することも、

破壊や暴力を志向することも、それらが認識の地平の上で存在する限り、明白なものであって、主体(客体には別の様相を呈するだろう)にとつて、恐怖などは有り得ないのである。それは「危険」なのである。だから、「現れたもの」にはプロテストができるのだ。

『新ハムレット』は、善悪、倫理と反倫理、誠と偽りなどの決定的な判断及び判定が下されないように語られている。それだから、その「場」は「疑惑」と「噂」と「他者意識」のようなものが蔓延るのである。そこはいわゆるデインジャラスな舞台であり、主体が暮らすにはあまりにも「恐怖」で満ち溢れているのだ(そうだとつて、概念の欠けている場所かというところでもなく、階級・身分・イデオロギーなどはいまでもなく存在する)。『新ハムレット』のハムレットは、少なくとも「見えない敵」に遭遇し、危機状況に置かれているのである。否、読者こそ「見えない敵」に同じく遭遇したのである。がしかし読者はナラティヴの世界内で人物たちと同じ視線をもっているわけではないこと、換言すると、読者はアイデンティティー混乱に陥っているのではないのだ(また、小説も同じである)。⁹⁾ そのような「恐怖」に直面し、『新ハムレット』には登場人物たちがそれぞれ(似たようなものだと読みがちなのだが) 個性的な役割と処世術を駆使しているのである。ハムレットはただ疑惑を感じるだけの人物、クローヂヤスは「恐怖」を利用する人物、王妃は「恐怖」を根本から抹消する人物、ポローニヤスは「恐怖」を醸成したり、自分の「危険」を突破しようとするが破壊してしまう人物、オプキリ

ヤ「恐怖」とは関係なく自らの「信念」のもと生きようと
する人物、レヤチーズ「大義」を唱え、「恐怖」を強化する人
物、ホレーシヨー「恐怖」にはまったく無頓着で明るく生き
て行ける人物。『新ハムレット』のナラティヴが入り乱れ、複
雑なのはそのためでもある。前節までは『新ハムレット』を六
人の人物を中心に調べてみた。ただし、レヤチーズ一人だけは
触れずに置いたのは、彼はナラティヴとしてはやや貧弱だった
からであり、彼がナラティヴとして大きく機能するのはこれか
ら述べる「公私」問題においてであると考えたからである。六
つの読み方によると、各人物たちは明確なナラティヴをもつて
いるのである。ところが、人物たちが別々に存在するのではな
く、コミュニケーションを構成する場において、人々は恐ろしい「恐
怖」を感じるのだ。私たちにとつて、また小説の人物たちも同
じく、「わからない」（事件や状況から疎外されていること）は「恐
怖」なのである。正体の知れない誰か、宇宙の向こう、死後、
未来、敵であれ味方であれ「わからない」のがもつとも「恐怖」
を与えるのである。質問をし続けても、答えが返ってくること
のない「質問」、『新ハムレット』のコミュニケーションはまさにその
現場だったのである。

「ポーズ」を超えて、「公私」論理としての『新ハムレット』

私が「ポーズ」を超えて」と述べるのは、「六つの方法」の
世界がそれぞれの「ポーズ」なり「演技」をしているにもかか

わらず、全体としてはそれらが乱立していると考ええるからであ
り、『新ハムレット』という一つの全体性を構成して見る必要
がナラティヴにおいて求められると判断したからである。関係
性の定立に失敗したことから生まれた「ポーズ」が、関係性を
獲得する瞬間、「演技」として成立したところによりやく「公
私」の体系が樹立できる。「ポーズ」が持続された場合、「公私」
の立場もなお停止（あるいは有動的）の状態であったといえる。
そのように考えるとき、△関係性▽を伴う「演技」にこそ「公
私」を体系として語る端緒があるだろう（ただし、議論の場は「ポ
ーズ」において重要なのだ。まずは、「公私」とはいかなるもので
あるのかを考えてみたい。これはテキストからはやや離れた議
論となるのは避けられないが、テキストをある体系と関連づけ
ないかぎり、読者の活動もやむなく中止すると考えるので、あ
えて別途に取り扱いたいと考えたのである。

中国の「公私」と日本の「おおよけ・わたくし」、 それから「ハムレット」の「公私」

溝口氏は「公とは『平分』すなわち均等あるいは平等に分け
ること」「を語源としてもっており、その対極としての私は、
「利己」だったと述べる。理想的・普遍的な公平さとしての中
国の「公」は「倫理性」を含めた概念であり、支配者としての
領域性をもっていない。というのも、中国の皇帝は（姓をもつ）
人間であり、「天」として皇帝の上位に存在する倫理に背いた

場合、いつでも交替されるべきものとしてある。つまり、「公私」は上下の関係を規定するものではなく、倫理を表現したものであつて、△水平的な公▽である（溝口氏の言葉を借りると、「つながりの公」）。

そのような特性をもつようになった原因として、「流動性が高く、共同体成員がしばしば入れ替わり、血縁・地縁だけでは固まりきれない、いわば人間関係にあつては、いつでもどこでも、また誰にでも適用される普遍的な理念・規範というものが必要とされるに至る」（54頁）ことを挙げる。「中国の公は皇帝や国家の上に更に普遍的・原理的な天の公をいただいている」（57頁）という記述もみえる。朝廷・国家・官府などの公、おおつぴら・共同としての公、公平・公正としての三つの公があり、実際には支配階級と被支配階級があるものの、それらは「天（＝倫理）」という原則によつて統制されている。そのようなわけで、「私」は被支配者を指すのではなく「姦邪」なもの、「反倫理的」なものを指示する。私たちがよく知っているように、儒学に「神」は存在しないが、その代わりに「理」「氣」という哲学概念が存在し、それがあらゆる行動の原則としてある（近代になって「理」の無氣力は魯迅などによつて批判的になつており、韓国近代初期の所謂開化派たちの思想とも似通っている。中国のそれと断言はできないがかなり近似した「公私」概念であつたと思われる）。

「おおやけ」と（中国語の）「公」は、もともと共通性のない語であり、中国での「公」は「私」と両立する言葉ではなかつたのに対し、日本の「わたくし」は『公』の下位者として、『公』

に従属することを前提にして、その存在を許容された『私』（37頁）だという。すなわち、「朝廷・国家を共同体とする、天皇・朝廷・官府のおおやけ＝公」（41頁）、換言すると、「私」を支配するものとして「公」がある。そこから「領域性」をもつ、侵犯すべからざるものとしての「公」ともなる。日本の公私とは、従属関係であるわけで、主従の規律を守ることにおいて「私」の幸福があるという。中国のように、「公」の交代などありえない。「日本のおおやけ・わたくしの特性」について、溝口氏は四つをあげる。

- 一、おおやけを公然の領域、わたくしを隠然の領域として二重の領域性によつてすみわけられている。
- 二、おおやけ領域はわたくし領域につねに優越する。
- 三、わたくし領域にとつておおやけ領域は所与的・先験的であり、その場に従属するものとされている。
- 四、おおやけ領域は天皇を最高位とし国家を最大の領域とし、その上や外に出ることはない。（45頁）

もつとも注目すべきことは（それにもつともよく知られたことは）、公私の頂点に天皇が位置しており、天皇の上には中国のような「天」あるいは「理」がないことである。「理」などという抽象的な倫理がないので、公私の区別は明確である。それには限界もあつて、「日本のおおやけ＝公は、他国と争うとき、おおやけ＝公が領域的であるというその限界のため、その争いを調停する機能や原理といったものをその概念構造の中にもつともあわせていない。国民は、その場合、国家というおおやけ

Ⅱ公に尽くす、すなわちひたすら国家の自己主張の実現のために尽くす、という道以外の選択肢を与えられていない。たといそれが他国への侵略行為であったとしても、その正・不正を問う論理は領域的なおおやけⅡ公の中からはでてこない。」(62〜63頁)という。戦時日本の公私構造は、「天皇を最高のおおやけとし、国家を最大の公とし、それに尽くして死ぬことを名誉とみなしていた日本の近代の公倫理の観念」(69頁)だったのである。

溝口氏の「公私のけじめ」に関する記述は、『新ハムレット』にとつても面白い示唆を与えてくれる。「私的なつながりの共同の公である、という中国特有の公私は、日本人の領域の共同性からは理解しにくいものであるため、日本人はそれを公私のけじめのないルーズなものとして批判する」(82頁)『忠臣蔵』など多くの物語あるいは事件が示してくれるのは、明確な「公私のけじめ」に対する賛嘆である(すなわち、公の規律を犯したわたくしは切腹をすることによって、「公私のけじめ」をつけなければならぬ)。それに主君Ⅱ公を失った者たちも同じく主君に対し「公私のけじめ」をつけて当然なのである)。氏は、近代初期の公私の役割を次のように要約する。

日本のおおやけ領域の優越性が、極めて容易に天皇制国家を創出し、中央集権体制を容易にし、おおやけⅡ公意識の浸透による国家主義を形成し、国家主導の資本主義体制を構築した中で、国民の方では、その江戸時代以来の家業・のれんをさらに発展させ、資本主義発展の基

礎部分となった。要するにそれは、強大なおおやけとそれに従属的なわたたくしとの一種に連携プレーであったといえる。(97頁)

溝口氏が、「この本では、一般に漢字文化圏の共用文字でありながら、その同じ漢字が各民族間で微妙に意味を違えて用いられており、しかもその違いが互いに意識化されていない、という事実にも読者の注意をふりむけてもらうことにつとめた」(6頁)と述べているように、『ハムレット』の公私(十六世紀のイギリス)も、なお(共通の概念を前提としない限り)日本と中国の公私とは異質のものであろう。優柔不断な男で、三幕一場の「I, O, be, or not to be: that is the question」として一般に受け入れられた『ハムレット』には、人間の問題以前に「神(God)」がすべてのテクストを統制していることはすでに指摘した通りである。中国の「天」と類似したもので、違うとすれば「天」は人間を統制するのではなく、人間が「天」を行動や思考の鏡とし、自らをその前に立たせるのに対し、『ハムレット』の「神」はキリスト教の「神」なのであって、人間が従順すべき(そうでないと制裁される)ものである。

『ハムレット』は、亡霊という幻想によって事件が左右されるのだが、実はその亡霊も人々も「神」の規律の下で制御されているのだ。「神」の存在が作品の至るところで支配力を発揮している。先王の亡霊さえも「神」の審判によって煉獄で苦しめられている(ダンテの『神曲』によると、天国行きの待ち組みであり、地獄よりはやましなところだが)。亡霊は次のように語っている。

わたしはおまえの父の靈魂、裁かれて一定期間夜は地上をさまよい、昼は絶食して焔につつまれ、生前おかしき罪のけがれがごとく焼き清められる日を待っているが、煉獄の責苦はひとには言えぬ。話せば片言隻句にもおまえの魂は戦慄し、若い血は凍り、両眼は星座をとびだす流れ星さながら、束ねた髪も一筋ずつ山荒しの針のように逆立つたろう。(130〜131頁)

ところで、問題なのは亡霊の怨念が権力と妃の喪失だけにあるのではないことだ。

王冠、妃を一挙に奪われ、しかもその死にざまたるやあらゆる罪のまつただなか、聖餐、塗油も心の準備も、懺悔もせずに裁きの庭に追いやられた、おれの罪業をすべて身に背負ったまま。恐ろしい！恐ろしい！ああ、恐ろしいことだ！(131頁、ふりがなは省略)

もつとも恐ろしい「神」の審判を準備することなく、審判台に立たされたことを忘れることはできない。それに、先王は「おれの罪」をも認めている。第一幕第二場で、ハムレットはこう独白する。「せめて永遠の神のきびしい掟さえなかつたら自殺という手段が選べるのに。ああ神よ、神よ、なんと退屈陳腐な、無意味な、むだなことばかり人間どもは繰り返かえしているのだらう！」(123頁)と。その「To be, or not to be: that is the question」(日本語訳は訳者によってそれぞれだが)という名台詞も「神」の律法下にある。ハムレットのこの独白は「ポーズ」であって、決して「神」の掟を破ることはできないのだ。

オフィリアの自殺が、すべての登場人物たちにとって悲惨だと思われるのは、一人の命がなくなることよりも、もつと恐ろしいこと、つまり、自殺を禁じた「神」に背いたことによる「神の制裁」に対する同情である。五幕一場において、彼女の葬式は秘密裏に行われ、鎮魂ミサなどは「掟」のよつて禁じられ、「最後の審判の日」を待つばかりである。王妃の再婚というのは、姦淫してはならないという神の律法に違反することはもちろんのことである。さらに、作品の末尾、決闘や陰謀の結果として、皆が死んでゆくなかでのレヤーティズとハムレットの言行をあげてみよう。

レヤーティズ 当然の罰だ、自分で調合した毒だからな。たがいに許し合おうよ、ハムレット、ぼくが死ぬのも父が死んだのも君のせいではない、君の死をぼくの罪にしないでくれ！

ハムレット 天はきつと君を許してくださるよ！・
(199頁)

亡霊と人間の物語というのは表面のものであって、「神」の存在こそテクストを貫通しているといえよう。『ハムレット』において、「公」とは「神」とその「掟」であり、「私」とは「神の掟」の下でうごめく悲劇的な人間たちなのである。最後に、「新約」の代表的な「神の掟」をいくつか挙げておくと、「姦淫してはならない」「誓ってはならない」「復讐してはならない」「敵を愛しなさい」「人を裁くな」¹⁾などである。『ハムレット』は『聖書』の「掟」によつてほぼ分析できるとみていい。

ハーバーマスの「公私」論とその他の「公私」パブリック (Public) とプライベート (Private)

「公論場、あるいは公共領域 (Öffentlichkeit)」に関するハーバーマスの著作を短い文章で要約することはできない。ここでは、その翻訳書の帯に書かれた(きわめてポイントをよく捉えていると考えられる)ものを紹介し、それをもとにして簡略にキー・ポイントを押さえていきたい。

私的個人たちが、彼らの意見を公的討論に附し、協議する場としての「公論場」の形成は、西欧の自由民主主義の発展において決定的な役割を果たした。私的個人が公衆として結集できる可能性にこそ民主主義の成敗を見分けるものだからである。しかし、国家と社会の厳格な分離を前提として成立した、このようなブルジョア公論場は、一九世紀の後半からその構造が変動をはじめたとハーバーマスは診断する。「国家の社会化」と「社会の国家化」が進行し、マス・メディアの登場によって、公的な討論よりは広報活動と広告が大切となり、それに従って公論場も「再封建化」される。つまり、一部の組織が自らの利害関係によって作った意見を、消費者としての大衆に舗装・宣伝し、同意を得て世論化することが一般化し、公論場は「権力化」する。私的な個人たちは、もはや公的な討論に参加する公衆ではなく、ますます「文

化消費者」と転落するというのだ。¹³

政治理論であるハーバーマスの著作から、本稿が参照できるのは、『新ハムレット』の「公私」の様相及び(「公私」概念が、変化を繰り返すという意味で)位相に関する枠だといえよう。日本の「おおよけ」と類似した概念として「誇示的な公共性」を「領主」を通して説明し、「君主が世俗領主と聖職領主、騎士、高位聖職者、都の市民たちを呼び集めた時・・・領主と身分たちが国家を代表するのではなく、『それ自体が国家』という特有な意味で国家を代表するのであった。彼らは自らの統治権を民衆のためではなく、民衆の『まあで』誇示するのであった」(69頁)と把握する。ここでの「公的」とは、偉大で高貴な「君主や領主」自身を指し示す。あらゆる「私的」なものを支配するだけの資質をもった「公」だと「誇示」するのである。このような古典的な「公」概念に変化をもたらし、「私的」個人たちが「公論場」を形成し始めたのは、民主主義の到来、換言すると、先天的な身分制度の崩壊を通じた「私的」個人の登場である。

「公的」権力が「公論場」を支配し、(自らの命令である)「公論」を命令することではなく、「私的」な個人たちが「公論場」を形成し、国家や社会の「公論」を作り出すことである。ところが、そのような「私的」個人たちによって形成された「公論場」も、一部の特権化された「私的」個人を生み出し、他の多数の「私的」個人を統制することになるといったのだ。支配権の概念としての「公」と、被支配の概念としての「私」の構図が、

「公」の消滅を通して「私」による入共通の・合意されたV「公」を創出するにもかかわらず、そのような「公」もなお支配しようとする「私」によって統制され（過去の「公」とは違うもの）支配的な「公」となる。ハーバーマスが、根本的に「民主主義」（「私」の総意によって「公」が成り立つ）をベースとしているのは確かである。事実として、「公私」の現狀的な様態は、概念として明確にあるのとは別に、それぞれの「場」で進行中なのだから、本稿でそれについて判断することはできない。ただし、「私たちの公」が、民主主義社会においての「公」であることは確認できよう。

現代世界（少なくとも自由民主主義という制度をもつ国家にとつて、公と私の意味は、そもそも上下関係ではない。というのも、民主主義は代議政治をやっているわけで、その公というものは市民たちの選挙によって選ばれた代表たちが決め、適用されるものだからである。だから、今現在の論理としては、「公私」の問題ではなく、「公共」こそ重要なこととなっているといえる。現代的な意味で使う「公私」は、パブリックとプライベートを指しているのであり、その力学構造に関する考察となっている。「公」が、「神」「おおやけ」「王権」などを表象することはない。なお、「私」も、「従属される人間」「わたくし」「民衆」を表すでもない。ところが、一部のプライベートが、パブリックを支配する（ハーバーマスの指摘したように）過去の構造が現象する危険は依然と残っている¹⁴。ここでのパブリックは、公開性が求められる概念である。というのも、プライベートの総意

によって形作られるものが、もう一つのプライベートとなって、侵犯されないものとなることは、パブリックを権力装置としてしまうことだからである。

最後に、一九四一年頃の日本の「公私」について調べてみた。溝口氏が『公私』において述べた「おおやけ」「わたくし」の二分がもつとも明確な実例として発見できるのは、いうまでもなく戦時、とりわけ日中戦争から太平洋戦争終結までである。『新ハムレット』の書かれた、いわゆるコンテラストである。『昭和二万日の全記録 第6巻 太平洋戦争 昭和16年〜19年』（講談社、一九九〇年一月）から、昭和15年11月から翌年の5月までの記事をあげてみよう。

【年末年始の新体制】新体制下の正月はどう迎えたらよいかの間にこたえて、大政翼賛会国民生活指導部は、そのあり方を昭和十五年一月十八日に決め、発表した。それによれば、家庭の主婦は着飾って外出などしないで台所を守るがよい。賞与その他の収入は貯蓄の強化にあって、贈答や年始の回礼はやめる。年賀状も廃止するが、前線の将兵への年賀状だけは努めて書くようにする。また門松、しめ飾りについては議論が分かれたが、結局、古来からの伝統なので廃止しなくてよい、ただし質素なものを用い、隣組で代表として一対だけ飾るのもよい方法といえる。祝いの酒は、屠蘇^{とらそ}程度にとどめて、「暖衣飽食、安逸遊惰」に流れないようにする。羽根つき、こま回し、たこ揚げ大会などは奨励、雪国でのスキー、スケ

トも、心身を鍛錬する手段としてすすめていた(『朝日新聞』昭和十五年一月一九日)(34頁)

(「戦陣訓」について)作成には陸軍省軍務課と教育総監部があつた。……軍報道部はこれを、国体観については井上哲次郎、和辻哲郎らの学者に、文章表現については島崎藤村、佐藤惣之助らの作家・詩人に検討、加筆を依頼した。こうして『戦陣訓』は、一六年一月八日、陸軍大臣東条英機によつて全軍に示達された。……「生きて虜囚の辱を受けず、死して罪禍の汚名を残すこと勿れ」(其の二「名を惜しむ」)(36頁)

【国防保安法】国家機密が外国へ漏洩するのを防ぐことを目的とした法律。三月七日公布。御前会議・枢密院会議・閣議などに付された外交・財政・経済上の議事などの漏洩や探知、治安・経済活動の妨害などを処罰対象とし、最高刑は死刑であつた。また、検事に広範な強制捜査権が与えられた。(47頁)

【神兵隊事件に判決】三月一五日、大審院第一号法廷で、八年に発生した斎藤実内閣打倒クーデター未遂事件の被告として、内乱予備陰謀罪に問われていた天野辰夫ら四四名全員に刑免除の判決が出された。天皇親政を謳つたそのスローガンが、当時の国策に合致したためといわれる。(49頁)

昭和一六年四月一日、明治以来七〇年にわたつて人々に親しまれてきた「小学校」は「国民学校」に變つた。

この制度改革の目的は、「皇国ノ道ニ則シテ初等普通教育ヲ施シ國民ノ基礎的練成ヲ為スルヲ目的トス」(「国民学校令」)に集中的に表現されている。計画・立案に携つてきた文部省の担当者は、「初等教育の目的は立派な一個人の人間を作り上げるといふことでなくして、皇運を扶翼し奉ることができる立派な國民を作り上げるといふことでなければならぬと思ふのです」(傍点原文)……天皇を中心とした国家体制のもとで国民学校は「皇国の道」や「臣民の道」を教え、それに邁進できる人間をつくり出すことに目的があると解説を加えた。(52頁)

公論場⇨公共領域の性格を公開性、協議、総意だとすると、特に戦時日本の公論場は存在しなかつたといえよう。支配階級のイデオロギーが「公的」なものとして「私的な意見の総和」とは徹底的に排撃された。引用したものの中で、公的なことは「新体制」「軍人の道」「国家安全」「皇運」などであり、私的なことは「主婦の権利」「楽しさ」「生命」「個人の啓発」などである。それに、「公的」なことは「私的」なことの犠牲の上でしか成り立たないのである。そのようなわけで、「おおやけ」とそれに服従し犠牲となる「わたくし」の関係があるだけである。「おおやけ」⇨天皇・国家のためなら、「わたくし」という大多数の人々はすべてを犠牲としなくてはならない。つまりは、「わたくし」たちによって成立するのが「公」なのではなく、「おおやけ」によつて統治され、「おおやけ」のための存在す

るのが「わたくし」たちなのである。だから、「おおやけ」を脅かすことは直接的に「わたくし」の問題となり、命を顧みない「わたくし」があり得るのだ。

『新ハムレット』の「公私」

―「おおやけ」の中の「プライベート」の悲劇

中国の「天」、『ハムレット』の「神」、日本の「おおやけ」、ハーバーマスの「公論場」、「パブリック」、一九四一年頃の「おおやけ」がそれぞれ「公」の多層である。それとペアとしての「私」は、「姦邪」「帝王を含めたあらゆる人間」「わたくし」「公論場の主体」「プライベート」としてある。そうだとすると、物語の領域に存在する『新ハムレット』の「公私」はいかなる状態を帯び、どのように展開されたのだろうか（読者に働きかけるテキストの力によって因果的に構成されるのである）。それを簡略に考えてみたい。

『新ハムレット』には、王家と政治権力以外に、その下部との関係がいかに定立されているのかについては、あまり情報がない。ところが、明白な、しかし発見は容易ではない入内的的な構造Vが明白に露呈される証言がある。「僕の母は、僕より先に寝室へひつこんだ事は、一度もありませんでした。僕が寝るまでは、起きてゐました。さきに寝よ、と僕が言つても、お前は私ひとりの子ではない、いまに、王さまの立派なお家来になるべき人です、私はお前を王さまからお預り申してゐるので

す、失礼な事があつてはならぬ、と言つて、決してさきに寝ませんでした。」(41²³³頁)というホレーシヨーの言葉は、上下の関係がどのように設定されているのかを証明してくれる。一例を挙げてみたい。映画『陸軍』¹⁾は、三代にかけて日本・天皇・軍隊への忠誠に生きる家族の物語である(特に、二代目の高木友彦。そのなかで、母の科白のなかにこんなものがある。「男の子は、天子様からの預かりものじゃけん、お返しするまでは、はらはらします。」すなわち、自らの体で産んだ息子であるが、(全体的な脈絡から)その子の生死をつかさどるのは、「天子様」だというのである。先のホレーシヨーの陳述は、『陸軍』の思考とまったく同じである。ただ、『陸軍』の最後のシーンで、日中戦争に出征する二十歳前後の息子の行進を追い続ける母の哀切さは、それまでのイデオロギーとしてのナラティヴを相当色褪せたものにさせることは確かである。『陸軍』の監督は、それ以後、映画の撮影が許されなかつたというエピソードもあるのだ。

ともかく、『新ハムレット』の構造が、(詳細には物語られていないとしても)上下の「おおやけ/わたくし」として内在されていることは極めて重要な問題なのである。ということは、物語はひたすら上部(ホレーシヨーとしては「おおやけ」で広げられていることを意味する。そのようなわけで、ハムレットらが活動をしている場所は、「おおやけ」(ハーバーマスによると、「誘示的な公論場」)でありながら、それに相応しいものではなく、「プライベート」の世界なのである(ここで「プライベート」は、「パブリ

ック」を構成する構成員ではなく、そのような「パブリック」の形成を拒み続ける「プライベート」を指し示す。「プライベート」の領域から（ホレーシヨーの発言がなかったとすると、確認できなかったはずの）「おおやけ」の地位へと急上昇するのが、クローチヤスである。関係性の認識において、もつとも適応の早いのが彼である。たとえ、過去の（「おおやけ」としての）「プライベート」での行為に拘束されることによつて、すべての人物たちに低姿勢を「ポーズ」として持つしかなかったとはいえ、ポローニヤスに勝利するやいなや、強力な「おおやけ」へと急変する。ここで、クローチヤスの「おおやけ」がいかにか浅はかなものであり、偽善的なものであるのが暴露されるのである。なぜなら、読者はそのような「おおやけ」を、観察者・聞き手の立場から判断できるからである。「おおやけ」の中にある「プライベート」の姿を顕わにしてくれるのだ。所有物と所有者の関係として「公私」の問題を認識しているクローチヤスがハムレットを唆す理屈を聞いてみると、「すべて、此のデンマークの為に、父祖の土の為に、自分の感情は捨てなければなりません。此のデンマークの士も、海も、民も、やがて君の掌に渡されるのです。わたしたちは、いま協力しなければいけません。」（12 196頁）という、いわゆる「滅私奉公」、公的な行為（志向もなお）に徹し、自己限定と「演技」を求めているのだ。しかし、傍点部分の文章において、そのような行為が私的な所有を固めるためであることを明らかにしつつ、公的な行為の私的な性格をハムレット宥めの手段としている。例えば、国家の安寧のため個人の犠牲はやむを

得ないと考えるのは、国家という枠の中で権益を獲得した階級であり、それらの特権階層にとつて国家という名は有用な権利行使のための道具なのである。

王妃については、すでに触れたように、最初は虚構的な「おおやけ」についての疑惑よりは、善良な統治者としての「おおやけ」のために、犠牲をも感受する。自らの「おおやけ」としての地位を認識しているのは、ホレーシヨーを怒鳴りつけるシーンなどでも発見できる。王妃は、「臣下の場合と、王家の場合とは、ずるぶん事情もちがひますから、一時の熱狂から無礼の指図は、これからは、許しませんよ。」（41 233頁）ときつぱりいう（ホレーシヨーの「演技」も王妃の前では粉砕されるのだ。しかし、王妃には、プライベートとしての悩みもある。ハムレットの「ポーズ」にかかわるものである。なぜ、息子がそのような「ポーズ」をとっているのかで悩んでいる。もちろん、原因を自身の再婚だと考えるのだが、実はオフキリヤの妊娠だったことが明かされる。だが、それで問題解決とはいかず、ハムレットらの朗読劇は、治まりかけた傷を再び悪化させる。それに追い討ちをかけるように、王がポローニヤスを殺害する現場を目撃してしまうのである。結局、自殺の道を選ぶのは、王権として象徴される「おおやけ」の虚構性に気づいたことと、プライベートの罪悪感によるものであった。ハムレットには、ハデンマークの王子Vという公的なネームが、いかなる「演技」を必要としているのかについての認識が欠如している。「はしがき」で、作家が述べたように、「始末に困る」「青年の典型」、すな

わち大袈裟な言行で一貫する「ポーズ」だけがある。「おおやけ」としての自分を「演技」でできることなく、「ハムレット」、立派な將軍振りを見せて下さい」と言われると、「いいえ、弱い一兵卒になりませう」(93³¹⁹頁)などと戯けてみせるのである。ホレーシヨーはいかがなのか。彼は「公私」について一定の認識はある。問題なのは、そのような認識から行われる「演技」が、適合ではなく、彼の「公私」認識におのれの人格 \vee 、または人資質 \vee が「演技」として適用されることによって、「演技」ではなく、「ポーズ」のように取扱われることもできるということである。しかし、彼の的を射ることのない「演技」は、単純な思考方式をもった人間が、「公私」を(たいていの場合、誤解して)認識し、再考することなく、それによって行動するのである。それはある意味で、「公私」の混乱が発生した時期に、生き残れる方法であり、彼はそれを習得しているのである。

それから、すでに指摘したように「公私」の問題について、もつとも明瞭に、そして皮肉な形で体现するのはレヤチーズである。レヤチーズの愛国者のような死に様も、彼の前歴に照らしてみると、ふさわしからぬ行為である。一身の出世を追い求めていた者が、急に愛国者となって死んでいったのは、(あり得るとはいっても)滑稽なことである。換言すると、レヤチーズも、なお虚構的な「演技」の典型的なタイプである。王の伝聞の形で語られるレヤチーズの「演技」は、彼が直接プレゼンテーションすることとは、合致し難い側面がある。私たちがレヤチーズの「赤心」「愛国心」「忠誠」について「ふさわしくない」と

語ることは、結局、それらに合致する資質が事前にあることを前提としているのである。つまり、そもそもそのようなものは存在しなかったのであるが、それらの概念(イデオロギー)は、それにもかかわらず存在し続けるのであって、「演技」として求められているのである。ポロニーヤスとオフキリヤについては簡略に述べるにとどめたい。「公私」(上下)関係において、臣下の階級から「公」(おおやけ)へと身分の上昇を企てたポロニーヤスの階級上昇計画は、「おおやけ」を脅迫することによって進み、破滅を来す。その手段として自分の娘を利用することは、オフキリヤの運命へまで影響するだろうと(あくまでも)予想されるのである。

【付論及び続く議論のために】

私たち読者は自分たちのナラティブ世界においても様々な「演技」と「ポーズ」を意識し、一方では「演技」を遂行するともにもう一方では自らの「演技」に修正を加えたりするのである。時には「演技」に疲れたり、時には「演技」の仕方を知らず戸惑ったり、「演技」から逸脱あるいは「逃亡」したりするのだ。それから、時間の上で、人間関係において、社会システムひいては国民などという制度の上でも、「演技」だけではなく、各自のアイデンティティを確立するため(「演技」するため)多様な「ポーズ」を取捨選択するのである。ただし、そこには数え切れないほどの「演技」を規定する「制度」があ

つて、それを違反することは「制裁」（法的、倫理的、社会的）を伴うのである。結局、私たちは「制度」としての「演技」から自由ではいられないばかりか、それに見合う「演技」を通して「制度」を守るだけではなく、ある利益（名誉・尊敬・意思疎通等々）を獲得しているのだ。それが私たちの実人生だとすると、小説のなかでの「演技」と「ポーズ」はいったい何であろうか（その二）。自由民主主義、原論として共同体の合意によって共同体の意志を決定・執行する制度（演技）をもっている私たちの原則的な社会構造において、『新ハムレット』の専制君主主義は「演技」となるのか、「ポーズ」となるのか（その二）。両者にはいかなる相関関係があるのだろうか（その三）。三つの問いについて、その三から私の考え（冒頭の図式において、所詮NXではなく、N1・・・の中の一つであるのだが）を述べていきたい。両者はほぼ直接的な関連性をもっていない。なぜならば、私たちはフィクションの世界と現実の世界が別々に存在し、まして現実の制度を解体することによってナラティヴの自由を獲得したフィクションの世界から現実のことを事実として引用できると思ふことなどナンセンスだとも充分承知しているからである（小説自体が事実の直接的な鏡となるのなら、それは小説ではないのだ）。王妃の言葉を引用しながら、その二の問いに答えてみよう。

誰が、どうわるいといふのでも無いのに、すつかり陰気に濁つてしまつて、溜息と、意地悪い囁きだけが、エルシノアの城にも、またデンマークの国中にも満ち満ちてゐるやうな気がします。きつと、何か、ひどく悪い事

が起る、悲惨な事が起る、といふやうな、不吉な予感を感じます。（61²⁶⁴頁）

このくたりが一九四一年二月の太平洋戦争の勃発を予感したものだといくら仔細らしく指摘しても、それは今現在においての読み手にとっては「ポーズ」でしかない。それが事実だとしても、私たちのナラティヴ世界とは無縁の事実でしかないのだ。簡単にいえば、テキストの書かれたコンテキストと私たちのコンテキストとは、一変していて（ナラティヴ様式ばかりではなく、その内容も変わっているのだ、合致することはないのである。『新ハムレット』というナラティヴの中においては、読み手にインパクトを与えることが出来ても、『新ハムレット』を離れ、時代に干渉しようとする瞬間、読み手はナラティヴへの興味を失いかねないのである。ここで、私たちは研究者たちの論ずる小説が疎外される一つの要因を発見できよう。つまり、小説の書かれたコンテキスト、読者のコンテキスト、小説を論ずる場合のコンテキスト選択があつて、読み手は絶えず自らのコンテキストによって読み、それに収斂できない小説は過去の文字が印刷されたAものVに過ぎないにもかかわらず、読み手のコンテキストを通して過去の小説を読むものとする意識的な作業を研究者がせずに、ひたすら（読者にとってはAものVに過ぎない）忘れられた小説を過去のコンテキストにおいて解釈なり分析することによって自らをますます疎外された存在として固定するのである。私は『新ハムレット』について述べながらも、ふと意識的にならざるを得なかつた。『新ハムレット』は

どれほどのナラティブ的な価値をもっているのだろうか、と。そこで私は『新ハムレット』をΛものVとしてではなく、読み手を産み出せるようなものとして「ナラティブ」を用い、「ポーズ」「演技」「公私」などを包括することによって、読者に、少なくとも「ポーズ」をとらせたいと思いつつこの論を進めたのである（そもそも私が使った概念はテキストから導き出された側面が大きい）。その三の自問に対する答えはこうである。いわゆる事実・時代コンテクストから「演技」の拘束を蒙る読み手ではなく、過去のコンテクストとテキストを今現在の「演技」あるいは「ポーズ」と「ポーズ」させることによって、小説は「演技」によって足枷のかかったものではなく、「ポーズ」によって自由であるものだ、と。

あなたは『新ハムレット』を読んだことがありますか。
あなたは『マトリックス』を観たことがありますか。

最後の最後として、ナラティブ（小説、映画、テレビジョンなどの）の「分有」について個人的な体験を交えながら少しだけ書きたい。「分有」という言葉は、『記憶物語』（岡真理、岩波書店、二〇〇〇年二月）から深い印象を受け（やも別の使い方として）援用するのである。私が、所謂文学（特に、小説）を専門とする友人などと話しをするとき、よく話題にのぼるのは、いうまでもなく小説ではあるが、自分の読んでいないものである場合、なんともいえない「もどかしさ」を感じずにはいられない。言葉を換えると、私の読んだことのない（有名な中島敦の「山月記」など）小説の場合、「分有」していない自分を発見する。読みなさい、

と言われてもそう簡単なものではないのだ。なぜなら、私が読んだ『怒りの葡萄』『魔の山』『神曲』などなど、それから太宰治の諸小説を対話のために読めと、相手に強要することはできないからである。つまり、私たちは各自の選択・趣向・時間的な余裕・必要ということから自由ではいられないのだから、人が私に強制できないようにこちらからも強いことなどできないのだ。ところが、私の好きなものが対話のΛさかなVとなれば、事態はまったく変わってくる。楽しくべらべらしゃべっている自分を発見する。『新ハムレット』の場合はどうか。これは「分有」され得る、それに値するものなのか。ある人はΛ解釈学という側面で、小説も役立つだろうVなどと一定の興味を示してくれるかも知れないが、『新ハムレット』のナラティブを「分有」することはなからう。それなら、『マトリックス』はどうなのか。あまり驚くこともないが、ある人は私より物語内容や言説について熱弁を振うかもしれないのだ。映画の世界において、神として君臨する全能なコンピューター・プログラム、支配への抵抗を繰り返すプログラムとしての世界、サタンとしてのウイリス、仏教の反復的な世界観、終末論、キリスト教のイエス等々。すべてはなくても、『マトリックス』はある人と私を「分有」させてくれるだろう。

「分有」という面で、『新ハムレット』は『マトリックス』に勝てるはずがない（そもそも比較の対象とはならないのだが）。言語を異にする場になるとなおさらである。そのような意味で、「分有」されがたい（されない）ナラティブは限定性から自由で

はいられないし、ある「場」においては死物でしかないこともあるだろう。いかにすれば、ナラティヴの「分有」を進めることができようか。それが当面の私が設定したいくつかの問題の一つである。岡氏は次のように「物語」と「小説」を区別する。

「物語」は、共同体というひとつの小さな世界のなかで、その共同体に帰属する者たちによつて共有されるのが普通だ。そして「物語」はたいてい、話者の母語によつて語られる。それは同時に、聞き手の母語でもある。地域が異なれば、「物語」を語る言葉も異なるだろう。他方、小説は、ひとつの同じテクストが、地域や共同体の境界を越え、階層やジェンダー、そして、言語をも異にする、さまざまな異なつた異質な読者によつて読まれる点に特徴がある。(11頁)

簡略化すると、所属をもつたもの＝物語、所属を離れても読まれる(観られる)もの＝小説あるいはナラティヴ、ということだろう。ところが、私たちは「ナラティヴ」の日本語訳として当てられた「物語」と岡氏のいう「物語」が相異なることに気付く(ナラティヴと物語の差については、すでに広く指摘されてきた)。

氏にとつての「物語」は、多分私と『源氏物語』との関係と似ているのではなからうか。谷崎潤一郎訳、映画『千年の恋』、アニメーション『源氏物語』をいくら読み、聴き、観ても、どうしてそれが日本文学を代表するのか理解に苦しむのである(本居宣長などの関連はともかく)。愚鈍な読者・聞き手・観客であるためであろうが、岡氏のいうような「分有」できない「物

語」なのであつたのではなからうか。その時、私は疎外されるのかもしれない。太宰治は『新ハムレット』において坪内逍遙を「東洋一の大学者」だとレヤチーズに語らせている。これについても私は「坪内逍遙」＝「東洋一の大学者」は「分有」できないところがあると言うしかない。もちろん、逍遙の業績などは別のレベルにおいてである。

『新ハムレット』は、『マトリックス』より、『源氏物語』よりずっと「分有」される可能性の少ない小説である。私たちが目をつむりがちなのは、これであつて、隠せない「不安」を抱き続けるのではないかと自問するのである。『小説の力』(田中実、大修館書店、一九九六年二月、二〇〇〇年三月三版)は、(一冊だけをもつてすると)「分有」の欠如による「不安」から自由でいられる方法、すなわちすでに「分有」されている小説を取り上げているのだ。いうまでもなく、それらの小説が時には教育制度によつて、時には日本(近代)小説を代表するシンボルみたいなものとして、多くの人々に「分有」されたものであつて、あえて「読まれるだろうか」等と「不安」に駆られることはないのである。多数の読み手をもつ小説とそうでない小説。『新ハムレット』が『マトリックス』になることはまづない。しかし『マトリックス』が『新ハムレット』になる可能性はあるだろう。『ハムレット』は相変わらず『マトリックス』のように頻繁に読まれるだろう(意外と、そうではないかもしれない)。そのようなナラティヴの死滅と生命力などについて考えることも必要とならう。

【注記】

1 『新ハムレット』は「語り手」的なものが表面上不在であるので、

一部の演劇あるいは映画のように完全な「示すこと」だといえよう。しかし、人物たちの「語り」にすべてを任せているのだから完璧な「語ること」でもある。ということは、「示すこと」「語ること」として二分する論理は通用しないものでしかない。あえていうならば、「語ること」によって「示すこと」を行っているとも言えよう。これをもって『新ハムレット』のテキスト属性だと判断してもいいだろう。

2 『新ハムレット』は、全体九幕一章（明示されているわけではない）

として構成されている。以下、引用は『太宰治全集5』筑摩書房、一九八八年八月に拠る。なお、頁数とともに、例えば「1/1」（＝一幕一章）、5/1（＝五幕一章）のように幕と章を表記する。

3 ジェラルド・プリンス『物語論の位相―物語の形成と機能』（遠藤健一

訳）松柏社、一九九六年二月¹²⁷〜¹²⁸頁

4 人物たちの変化無双な変身（「ポーズ」と、関係の複雑さ（「ポーズ」の乱脈）は作品の分析において様々な障害として立ちはだかつている。

それに、長編を読む時に、読者の記憶や構成力は著しく損なわれる恐れも充分ある。それが、太宰治の作品となると一際深刻な問題となると考えられる。

登場人物それぞれはいくつもの関係のなかで、一面的な存在ではなく多層の位相をもっている。現王であるクローチヤスは、王妃ガーツロードの前義理の弟、現夫であり、ハムレットの前叔父、現父であり、ポローニヤスらの君主であり、国民の総領なのである。ハムレットは、デンマ

ークの王子であり、（世襲制度であったのなら）王になり損ねた王子、将来においては王になれる存在、王妃の息子、ポローニヤスらの主君、オプキリヤの主君であると同時に彼女の身籠もつた子の父、ホレーシヨウの学友であり忠誠の対象である。ポローニヤスは、クローチヤスの臣下、レヤチズらの父、ホレーシヨウの上司である。他の人の立場は省略する。ただし、ある一面の関係においてだけ人物が成立していないことは確認して置きたい。この関係性の複雑性から物語はその饗宴をスタートさせるのだ。

5 サブ・タイトルにおいて、「公私」の問題、つまりは社会・文化的コンテキストへまで議論を進めてはいるものの、本稿の基調はナラティヴを中心課題としており、その延長線上に「ポーズ」「演技」の概念操作を行ったものである。そのような作業を通して「公私」というものを物語られるものとして措定して論じていることを断っておきたい。『新ハムレット』というテキストは、「公私」だけをもって裁断できるものでもなければ、そうすることが必ずしも的を射ているでもないのだ。関根（関根堅司『物語史への試み：語り・話型・表現』桜楓社、一九九二年一月7頁）氏も述べているように、読者によって存在し得るものがテキストだという脈絡において、テキストの固定など夢想なのである。

6 シェイクスピア『ハムレット他』（中井正徳・永井玲二訳）集英社、一九七九年五月。以下、引用はこれに拠る。

7 それを拡大解釈して、ナラティヴの規則・核心・制度だと言えるかもしれない。つまり、私たちの生きる世界一生の場所もなおかつ先王のように秩序の存続を知りながらも明確にそれを規定することはできないのである。

8 ハムレットの秘密、つまりオプキリヤの妊娠は、太宰によって特別に考案されたというよりは、『ハムレット』の次のくだりからヒントを得たと考えられる。[Let her not walk i' the sun: conception is a blessing : but not as your daughter may conceive. Friend, look to 't.]（つまり、「はらみ」(conceive) からの着想だった可能性が高い。（坪内、八〇頁〔浦口、八九頁〕）このような例は、外にも先行研究者たちによって指摘されている。

9 「蘭の神話と象徴」によると、「西洋では蘭の名称がギリシア語のOrchis（罌丸）から由来したのだが、その理由は蘭の球根がさも罌丸と似ているからである。一五九〇年代のイギリスで『紫蘭』は男根を湾曲に指す言葉であった。シェイクスピアは『ハムレット』においてLong purplesとしたのだが、そこには男根の意味があったのである。」(www.greenbiz.co.kr/meul/nan/text/nan09.htm 二〇〇四年三月一八日最終検索 「ギリシアの女性たちは蘭orchidの球根をもって生まれる子の性別をコントロールできると考えた」という記述も見られる。次のサイトを参照。(http://www.femispetal.s.com/Flower_Notes/Flowercare.asp?FL=10&TP=8 二〇〇四年三月一八日最終検索)

10 小説のナラティヴが、他のナラティヴよりナラティヴの中心となるのは、小説においては「隠せない」「否」「隠さないこと」「すべてを表に出すこと」を基本原則としていことから求められる。歴史、社会などにおいて私たちはそれらのナラティヴの中で「隠されたこと」「語られていないこと」を発見する。そのようなナラティヴは流動的な構造の中で維持できるのである。しかし、小説は「隠すこと」はそもそも不可能である。なぜなら、自体的な完結性を持ったのが小説のナラティヴなのだ

らである。小説を離れてから発見できる何かがあるとすれば、それは所詮小説自体とは無縁の何かである。

11 中国と日本の「公私」については、溝口雄三『公私』（三省堂、一九九六年二月）を多めに参照してもらった。引用頁はそれによる。

12 「マタイによる福音書」共同訳聖書実行委員会『新共同訳 聖書』日本聖書協会、一九九一。

13 Jürgen Habermas著、ハン・スワンン訳『公論場の構造変動』ナナム（Seoul）、二〇〇一年十月。日本語訳としては、ハーバースマス『公共性の構造転換』（細谷貞雄訳）未來社、一九七三年六月参照。

14 佐々木毅・金泰昌篇『公と私の思想史』（公共哲学）東京大学出版会、二〇〇一年十一月。このシリーズを参照してもらった。アルビン・トフラーの『パワーシフト』（徳山二郎訳、フジテレビ出版、一九九一年十なども参照。

15 火野葦平原作、陸軍省後援、情報局国民映画、松竹、一九四四年十一月。

【付記】

「ポーズ」「演技」についての議論はこれで締めくくることがになる。次の課題は、日本における『新ハムレット』と並ぶ『ハムレット』関連ナラティヴについてである。「ポーズ」「演技」概念については諸賢の御批判をまつ次第である。

（九州大学大学院博士課程三年）