慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

| | |
|---|---|
| Title | 反響する身体 :<br>ロバート•ウィルソン演出『ハムレットマシーン』におけるエコーのモチーフについて |
| Sub Title | Widerhallender Körper : Über das 'Echo' als Motiv in der Inszenierung »Die Hamletmaschine« von Robert Wilson |
| Author | 針貝, 真理子(Harigai, Mariko) |
| Publisher | 慶應義塾大学独文学研究室 |
| Publication year | 2008 |
| Jtitle | 研究年報 (Keio-Germanistik Jahresschrift). No.25 (2008. 3) ,p.79- 96 |
| JaLC DOI | |
| Abstract | |
| Notes | |
| Genre | Departmental Bulletin Paper |
| URL | https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN1006705X-20080331-0079 |

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

# 反響する身体

## ——ロバート・ウィルソン演出『ハムレットマシーン』における エコーのモチーフについて——

針貝真理子

### 1. はじめに——ラジオドラマと舞台

演劇の問題点というのは、枠が制限されているってことだ。無声映画やラジオドラマにはこの制限がないから、想像の中で自由だ。この二種類の出来事を、つまりラジオドラマと無声映画を組み合わせたら、例えばあるテクストを選んで、そのテクストを動作で目に見えるようにしようとするときとは違った種類の空間が生じる[1)]。

これは、戦後ドイツのポストドラマ演劇[2)]という流れに多大な影響を及ぼした舞台芸術家ロバート・ウィルソンの言葉である。確かにウィルソンは戯曲テクストとは一見（あるいは本当に）何の連関も見出せないような視覚的要素を舞台空間に配置する。このことは、ハイナー・ミュラー作『ハムレットマシーン』[3)]の演出（1986年）[4)]において顕著に見受けられる。

---

1) ウィルソン, ロバート：Be Stupid（インタヴュー）. 阿部雄一訳『ユリイカ』Vol.28. No. 6. 所収　青土社　1996年. 136.-147頁（138頁）.

2) ポストドラマ演劇とは、端的に言えばその名の示す通り、従来の西洋ドラマ演劇における戯曲の忠実な再現から脱し、ダンスや見世物等、広い意味での舞台芸術全般を視野に入れた演劇の独自性を追求する動きである。レーマン, ハンス＝ティース：『ポストドラマ演劇』谷川道子他訳　同学社　2002年.

3) Vgl. Müller, Heiner: Die Hamletmaschine, in »Mauser«, Rotbuchverlag, Berlin 1978. S. 89.-97.

4) Vgl. »Hamletmaschine«, im Theater in der Kunsthalle, der Studiobühne des Thalia Theaters, in Hamburg, 1986-1987, die Fernsehaufzeichnung des NDR(DVD).

この戯曲は1977年に書かれたものであるが、ドラマ演劇における再現の伝統を崩すために、作者ミュラーによって意図的に、舞台上への再現が不可能となる仕組みが随所に盛り込まれたテクストである。例えば、ト書き一つにしても»OPHELIA〔CHOR/HAMLET〕«とあるなど、オフェーリアをあるひとりの人物に体現してしまっては失われてしまう想像の面白さがテクストの要となっている。この「上演不可能」な戯曲を演出するにあたり、ウィルソンはそのテクストの全てを用いながらも、テクストの内容とは全く異なる視覚的イメージを舞台上に配し、その戦略によって、ミュラーをして唯一成功した上演と言わしめた。その舞台空間に置かれるオブジェはオフィスにあるような机に椅子、枯れ木、ひっくりかえった木の椅子のみであり、俳優の姿かたちは、Tシャツにとれかけたゼッケンの男、灰色のスーツを着てきっちりと頭をなでつけた男、胸に貫通した穴のあるイブニングドレスの女、顔を金色に塗りオレンジ色の短パンをはいた男、一昔前のハリウッド女優を模したような三人の女性など、戯曲に登場するわけでもなく舞台上における相互の脈絡もないものである。彼らは互いに対話を交わすでもなく、定められた身振りをなぞりつつそれぞれに割り振られたテクストを発声する。戯曲中で重要なモチーフとなる社会主義革命者の葬儀や暴動事件を思わせるようなイメージは舞台上に一切持ち込まれず、全ての幕で、幕ごとに視点を90度ずつずらしながら、同じ俳優による同じ動作が繰り返される。それによって、舞台の視覚的進行はもとの戯曲テクストとは全く異なる規律に従っているという印象を与える。このような戦略を受けて、『ポストドラマ演劇』の著者レーマンは以下のように述べている。

> 放送劇における想像上の視覚と無声映画における想像上の聴覚は、それぞれ無限の空間を開く。（無声映画を）見ているときには聴覚空間が、（放送劇を）聴くときには視覚空間が無限定になる。無声映画の観客は演者たちのしゃべる口や顔や表情などの身体的な具現化を目にするだけで、その声を想像する。放送劇の聴き手は身体のない声を聞きながら、顔・姿・身体を想像する。ここで重要なのは、舞台空間やそれと密接にかかわって響いてくる豊かな音響空間が、舞台と観客席

を包括する第三の空間を生み出す、という点である。[5)]

確かに、実際目にしている舞台空間と、それとは決して相容れない音響空間との間におかれた観客の自由な想像の中で生じる「第三の空間」こそがウィルソンの意図したものであると言える。ならば、この「第三の空間」自体を問うことはできないのだろうか。また、それ以前にそれは本当に、放送劇と無声映画との共演空間にあるものなのだろうか。ここでウィルソンの上演を実際のラジオドラマや無声映画と比較してみると、必ずしもそれらそのものがここに持ち込まれているとは言い難い決定的な点が、大きく三つ挙げられる。第一に、無声映画の映像は完全に音声を奪われたものであり、それはわずかな動きにも物音がつき従う舞台とは異なるということ[6)]。以下はラジオドラマとの関連においてであるが、第二にそれがマイクロフォンを通した声ではなく、基本的に俳優の肉声であるという点であり、第三に、ある声に対応する姿がすでに舞台上に見えてしまっている、という点である。ラジオドラマとの関連における後者二点は一見ささいなことに思われるが、ラジオドラマ美学の観点から見直すと、それらが決して見逃すことのできない差異をラジオドラマそのものとの間に有しているということが見て取れる。

まず、第二の点に関して、マイクを通した声と俳優の肉声との間には、すでに初期のラジオドラマ美学者達によって、明確な区別が要求されている。ラジオドラマの声優にとって重要なのはマイクによって剥き出しにされた声というものに対する自覚であって、そこでは舞台俳優の経験など何の意味も持たない。したがってラジオドラマ独自の演技法が編み出されなくてはならない[7)]、というのが彼らの意見であり、まずはマイクありき、

---

5) レーマン, ハンス＝ティース：『ポストドラマ演劇』202-203 頁.

6) ベンヤミン, ヴァルター：複製技術時代の芸術作品〔第二稿〕.『ベンヤミン・コレクション 1』所収　浅井健二郎編訳；久保哲司訳　筑摩書房　1995 年. 583-640 頁（608 頁）を参照。

7) Vgl. Meyer-Kalkus, Reinhart: Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert. Berlin 2001. S. 363-381.

という立場は現在のラジオドラマ論においても揺るがぬものであると思われる。このような「マイクの向こう側」という距離を持った関係が舞台上の対面関係と顕著に異なるのは、第一に挙げた無声映画との比較とも関連して、俳優身体から発される「肉声」が、映画のオフの声のようなマイクを通した声とは異なり[8]、その身体そのものと切り離されることなく存在し、それを発する身体と連動しているという点においてである[9]。ウィルソンの『ハムレットマシーン』においても、例えば第四場で、醜い魔女を連想させるようなほこりまみれの女性が、しわがれた声で »PEST IN BUDA SCHLACHT UM GRÖNLAND（ブダのペストグリーンランドをめぐる争い）« と言ったすぐ後で、美しい静かに落ち着いた明瞭な口調で »Raum 2, von Ophelia zerstört.« と続ける[10]とき、その表情は声色と連動して別人のように変化している。さらに極端な例では、第五場で叫ぶ女たちはその顔を歪ませずにはいられないだけでなく、全身を引きつらせている。このように、目に見える身体と連動していることから、舞台上の肉声はあくまでも生身の身体的要素として捉えられなければならないことが明らかである[11]。ここで重要なのは、マイクを通した関係ではなく、生身の身体を舞台上に持つことを通して俳優（身体）が観客の前に「どのように存在するものとして配置されているか」なのである。

次に、声と姿との関連においては、ゲオルク・クリストフ・リヒテンベルク（1742-99）の例（声だけしか知らない人物の想像図を試みに描き、後に目にした実際の人物像と比較した結果、声から類推できる姿と実際の姿とはかなりかけ離れたものであった。）が示すように[12]、ラジオドラマのような音声のみの作品から想像される映像は全く自由である一方、舞台芸術のようにその声を発する当のものがその場に何らかの姿をさらしてお

---

8) 厳密な意味でのラジオドラマと無声映画は、映画のオフの音声を活用することによって初めて可能となることになる。

9) これをラジオドラマとの比較に裏返すと、第三の点とも関連する。

10) Die Hamletmaschine. S.93.

11) Vgl. Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt a. M. 2004 . S. 219- 220.

12) Vgl. Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert. S. 4-13.

り、さらにウィルソンの演出に見られるように、その姿と声との自然なつながりが意図的に阻害されている場合には、常にその齟齬に対する驚愕が生じるという点に決定的な差異が見受けられる。例えば、先に挙げた魔女のような女性が、しわがれた不気味な声と静かに落ち着いた口調とを使い分けるとき、ラジオドラマであればここまで異なる印象を持った声はそれぞれ別の人物のものであると位置づけられるのに対して、舞台においてはこの二つの異なる印象の声が、どちらも一人の魔女のような女性から発せられたという事実が明白に与えられている。そこで観客はこの実際目にしている舞台上の人物がどのような存在であるのかという全体像を捉えることができず、その存在の不気味さに驚愕する。この驚愕こそがウィルソンの演出における重要な効果の一つであることを鑑みると、この点においてもまた、ウィルソン本人の言にも関わらず、彼の演出戦略とラジオドラマの単純な導入とは区別されねばならないことが明らかとなる。

したがって、ここで問われなければならないのは、ラジオドラマ（聴覚的要素）と無声映画（視覚的要素）というそれぞれ独立した要素同士の対立関係から何が生じているのか、というよりもむしろ、演劇独自に生じる両者の接点、すなわち身体の場において何が生じているのか、なのである。

## 2. 戯曲テクストの穴

聴覚的要素が視覚的要素に及ぼす影響を探るにあたって、まずはウィルソンの『ハムレットマシーン』演出における聴覚的要素の特質を確認しておきたいと思う。

ミュラーの戯曲が伝統的ドラマ演劇の方法では「上演不可能」となることを故意に意図したテクストであることはすでに述べたが、その戦略として最も大きなものは、»Ich war Hamlet[13]. (私はハムレットだった。) « で始まるこの戯曲において、では「ハムレット」とは誰なのか、かつては「ハムレット」であったというその「私」とは誰なのか、さらには »OPHELIA〔CHOR/HAMLET〕(オフェーリア〔コロス／ハムレット〕) « と名指され、

13) Die Hamletmaschine. S.89.

»Ich bin Ophelia.（私はオフェーリア。）« と語り出す「私」とは、シェイクスピアのオフェーリアと見做してよいのか、一人なのか複数（コロス）なのか、実はハムレットと同一人物なのか、最後まで明らかな解明がなされないままに場面が進行していくという点である。こうしたテクストをウィルソンはどのように音声化したのだろうか。

まず、ト書きまでも含むテクスト中のほとんど全ての文字が、舞台に上がる 15 人中 10 人の俳優に割り振られて発声される。発声のされ方は情景の再現を徹底的に拒絶している[14]が、テクスト中に見受けられる書体の変化には忠実に従っている。つまり、途中で文章が斜体（ト書きを表している）や大文字になる箇所があれば声色もしくは発声する人物が必ず代わり、何事もなかったかのように流して朗読される箇所は一度もない。このことは、テクストの持つ記号の置き換え、すなわちドラマ的「再現」ではなく、テクストの文字記号を記号そのものとして舞台上にもたらすという注目すべき試みを示している。この試みによって、文字テクストならではの想像の自由が演出家の解釈によって削られることなく、観客の側に残されることになる。例えば、第一場で Ich war Hamlet.と語り始めるロック歌手のような黒い革の服を着た男が、父の葬列の様子を語り、そこで »...auf dem Sarg besprang der Mörder die Witwe SOLL ICH DIR HINAUFHELFEN ONKEL MACH DIE BEINE AUF MAMA[15].（空になった）棺の上で、人殺しは寡婦と交合った。*叔父さん、上に乗る手伝いをしてあげようか。*ママ、*股をひろげなよ。*« という台詞を言うとき、そのテクストを担う声は、シェイクスピアの悲劇『ハムレット』が間テクスト的[16]に編み込まれたミュラーの『ハムレットマシーン』というテクストのフェノ＝テクスト上に表現された挑発的な暗さから、ジェノ＝テクストへと下って読み取り可能なハムレットの悲嘆、怒り、苦悩、嗜虐的笑い、暗さ、といった感情的、雰囲気的

14) Vgl. Be Stupid. S.138-139.

15) Die Hamletmaschine. S.89.

16) クリステヴァ, ジュリア：言葉，対話，小説.『セメイオチケ―記号の解体学 1』原田邦夫訳 せりか書房　1966 年．所収　55-104 頁を参照。参照した翻訳では「相互テクスト性」と訳されているが、本論では、現在一般的に用いられている「間テクスト性」という訳語を充てることにする。

なものまでもを含むいかなる要素も表面に滲ませることがない[17]。通常表記で書かれた場面描写の部分は棒読みのように語られ、母親と叔父に対する呼び掛けを含む大文字の台詞的な部分は外国語教室で行われる会話文の復唱のようなトーンで声が張り上げられる。こうして声がテクスト解釈から隔てられることによってはじめて声の内部で記号象徴態(ル・サンボリック)と原記号態(ル・セミオティック)[18]とが切り離されることとなる。クリステヴァのテクスト理論において、テクストの意味生成は、象徴的(ル・サンボリック)なものという社会的に定められたコード体系に対して、それを読む身体の欲動(原記号態(ル・セミオティック))がコードの固定を棄却しそのつど新たに意味を措定するというプロセ過程を通して遂行される。だがここでは、テクストを記憶し読みあげる声の内部でこのプロセ過程が遮断されており、意味の措定が故意に妨害されているのである。ウィルソン自身、演出の際にはテクストと合致しない身振りを選んであてがうのだと公言しており[19]、さらに、俳優に対しても、テクスト解釈のうえで演技することを禁じている[20]。したがって、第二場で白いTシャツの若い女性がオフェーリアの台詞 »Mit meinen blutenden Händen zerreiße ich die Fotographien der

---

17) ここで言われている叔父と母が »Ich« に対してどのような関係にあって »Ich« がこのような発言をするに至ったのかは、「ハムレットマシーン」を読む以前に、シェイクスピアの『ハムレット』を知っていなくてはならない。このように、「ハムレットマシーン」は作者—読者間をつなぐ、印刷された表面構造だけで完結することはできず、その外にある要素を引用することで、意味産出の過程を常に垂直に遡らなければ解読できない。このような水平—垂直構造から成る間テクスト性はどのテクストにも存在するが、「ハムレットマシーン」はこの性質がとりわけ意識されて書かれた作品だと言える。クリステヴァ, ジュリア：言葉, 対話, 小説.『セメイオチケ—記号の解体学 1』原田邦夫訳　せりか書房　1966 年. 所収　55-104 頁、および同：定式の産出. 163- 319 頁（163- 181 頁）を参照。

18) 記号象徴態(ル・サンボリック)とはフェノ＝テクストの概念が、ル・セミオティック原記号態とはジェノ＝テクストの概念が、主にフロイト、ラカンの自我確立の理論を通して発展したものである。クリステヴァ, ジュリア：ポリローグ. 赤羽研三［ほか］訳　白水社　1999 年を参照。

19) Be Stupid（インタヴュー）. 138- 139 頁.

20) 同上。

Männer die ich geliebt habe（血まみれの両手で、私が愛した男たちの写真を引き裂く。）«[21]と微笑みながら言い、そして大声で笑うときも、それは「絶望の果てにこぼれる笑い」などという一つの使い古されたコードを必ずしも意味してはいない。そうではなく、彼女はここで、「自分が何をしているのかを知らない」という特異な状態に置かれているのである。ウィルソンの舞台に登場する人物たちは、そうした意思のない存在として、しばしば自動人形に比せられる[22]。しかし、実際にはウィルソンの舞台においてそれは人形ではなく舞台上に生きた身体を持っている他者として、切り離された身体性、原記号態（ル・セミオティック）の部分がむしろ強調されている。彼が自分の舞台を好んで「オペラ」と称するように、ここでは意味から切り離された様々な声（笑い声、すすり泣き、叫び、ささやき、嘔吐の声、囁し声、かすれ声など）が不気味な欲動を伴い、重要な舞台効果として働いているのである。この切り離された原記号態（ル・セミオティック）的部分こそが、ミュラーの戯曲テクストにあって、観客の想像の中で絶対的に置き換えのきかない（許されない）記号 »Ich« の内実を補おうとするものと言えるのではないだろうか。

戯曲『ハムレットマシーン』は五場から成り、大まかに表層を捉えた限りでは、第一場：ハムレットの語り、第二場：オフェーリアの語り、第三場：ハムレットとオフェーリアとのすれ違う対話、第四場：ハムレットの語り、第五場：オフェーリアの語り、という構成になっている[23]。つまり、第三場を除けば、舞台上にいるはずの者は語る主体 »Ich« だけであり、対

---

21) Die Hamletmaschine. S. 92.

22) レーマン, ハンス＝ティース：『ポストドラマ演劇』99- 100 頁.

23) ただし、第三場でハムレットはオフェーリアに変身し（HAMLET...Ich will eine Frau sein. *Hamlet zieht Ophelias Kleider an, Ophelia schminkt ihm eine Hurenmaske*...: S. 92.）、第四場では女性（オフェーリア）の姿をした社会主義革命者たちが男性（ハムレット）に取って代わる（*Drei nackte Frauen: Marx Lenin Mao*...ES GILT ALLE VERHÄLTNISSE UMZUWERFEN...: S.96.）。したがって、ミュラーの戯曲においてハムレットとオフェーリアとは別々の人物と捉えられるべきではなく、むしろひとつの »Ich« の両面として把握されるべきである。少なくともここでは、こうした見方の上で論を進めていこうと思う。

話を含むとある「情景」ではないのである。さらにウィルソンの演出において第三場は映像化され、声を発する身体の代わりに、映画の字幕によってテクストが担われるため、ここでは最後まで首尾一貫して対話的情景の描写は排除され、本来ならば語る »Ich« のみが舞台上にあると見なされ得る場面のみが俳優身体によって担われる[24]。その »Ich« は、登場する 14 人の俳優全員に分割される[25]。こうして一つの »Ich« の台詞が分担されることによって、複数の（原記号態（ル・セミオティック）を持つ）身体がひとつの »Ich« の内に帰属することになる。

このようにしてテクスト中の »Ich« の内実は、まずそれを担う身体の複数化によって、さらにその一個の身体内部における記号象徴態（ル・サンボリック）と原記号態（ル・セミオティック）との切り離しによって、二重に粉砕される。舞台上の身体が朗唱する »Ich« は、捏造された個人の全体像ではなく、テクスト内部に口を開いた穴となる。

HAMLET DER DÄNE PRINZ UND WURMFRASS
　STOLPERND
VON LOCH ZU LOCH AUFS LETZTE LOCH ZU
　LUSTLOS
IM RÜCKEN DAS GESPENST DAS IHN
　GEMACHT HAT[26]
　（ハムレット　デンマークの王子であり虫食いの跡

---

24) 伝統的ドラマ演劇であれば、»Ich« が「語り手」の役割に甘んじることで、他の登場人物による「ドラマ」がそこに「再現」されるのが一般的であるが、上記の注のように »Ich« が複層化し特定の遠近法的（パースペクティーフ）視点を持たないミュラーの戯曲においては、はじめから »Ich« を簡単に「語り手」の立場へと追いやってしまうことは不可能である。

25) 台詞を担うのはそれぞれ、第一場：四人の男性、第二場：六人の女性、第三場：字幕テクスト、第四場：四人の男性と六人の女性、第五場：六人の女性、であり、台詞を持つ持たないに関わらず、場面ごとに全員が舞台に登場する。

26) Die Hamletmaschine. S. 96.

よろめきながら
穴から穴へ最後の穴へと
「欲動」なく[27]
彼をつくった幽霊を背にして)

第四場も終わりに差し掛かった所で、HAMLET の衣装と仮面とを再びつけた HAMLETDARSTELLER にあてがわれたこの台詞は、ウィルソンの演出においては一昔前のハリウッド女優（例えば『風と共に去りぬ』のスカーレット・オハラ）を模した風貌の三人の女性によって演説調に発せられる。彼女らは革命者マルクス、レーニン、毛である[28]とともに、第二場ではオフェーリアの台詞のエコーとして登場する。第四場では民衆の当局に対する暴動が語られるのであるが、このときそれを語る »Ich« は同時に両陣営につくことで引き裂かれ、自分で自分の首を絞める。そしてあらゆるものに対する吐き気の果てにこう宣言する。

> Ich will nicht mehr essen trinken atmen eine Frau lieben einen Mann ein Kind ein Tier. Ich will nicht mehr sterben. Ich will nicht mehr töten. [...] Ich will eine Maschine sein. Arme zu greifen Beine zu gehn kein Schmerz kein Gedanke .[29]
> (私はもう食べたくない飲みたくない息をしたくないひとりの女を男を子どもを生き物を愛したくない。私はもう死にたくない。私はもう殺したくない。……私は機械でありたい。つかむための腕あるくための脚　痛みもなく考えもなく。)

彼はここで何らかの立場をとることを挫折する。最後に残ったあらゆるも

---

27) クリステヴァがフロイトから引用する「欲動」という語は Begehren という語が定着しているが、ここではミュラーのテクストに関連づけるためにあえて lustlos の lust を独立させて「欲動」と訳出しておく。
28) 脚注 23 を参照。ES GILT...の宣言も、この三人の女性によって担われる。
29) Die Hamletmaschine. S.96.

のへの吐き気さえも、所詮は特権階級というひとつの立場に属するものであり（Mein Ekel/ Ist ein Privileg. 私の吐き気はひとつの特権）[30]、彼の安住の地とはならなかった。もはや何の（政治的）立場も取らないということはすなわち、何の措定をも行わないということである。「知らないうちにいまここで行われつつあるイデオロギー闘争——こうして歴史の場が形成され、そこに主体はみずからを措定して、時間を作り直す。主観性の時間を作り直し、そして主観性を貫いて、新しい歴史的時間を作り直す。この場がなければ、ポリローグはあり得ない。[31]」というクリステヴァの言に反して、『ハムレットマシーン』の »Ich« は誰に対する立場（政治的であれ愛であれ）もとらず、さらにウィルソンの演出においては記号象徴態（ル・サンボリック）と原記号態（ル・セミオティック）とが切り離されて措定に至る過程（プロセ）が断ち切られた末に機械となる[32]。その「私」の空位に、革命者エコーが君臨する。この舞台で勝利を手にする者は、オフェーリアという女性的形象でもなく、ハムレットという男性的形象でもなく、その両者の言を奪い去るこのエコーなのである。

---

30) 同上。

31)『ポリローグ』197-198 頁.

32) 引用箇所では「Ich will Maschine sein.」と言われており、まだ「既に機械となった」とは言われていないが、同じ第四場において、暴動の最前線で引き裂かれる »Ich« を描写した箇所に、以下のような台詞がある。「Ich bin die Schreibmaschine. Ich knüpfe die Schlinge, wenn die Rädelsführer aufgehängt werden, ziehe den Schemel weg, breche mein Genick. Ich füttere mit meinen Daten die Computer. Meine Rollen sind Speichel und Spucknapf Messer und Wunde Zahn und Gurgel Hals und Strick. Ich bin die Datenbank.」(Die Hamletmaschine. S.94-95.)このように、「私は（既に）機械である」にも関わらず、「機械になりたい」と発言する、この矛盾を読み解くには、「ハムレットマシーン」における »Ich« の分裂に注目する必要がある。つまり、ここで語る »Ich« は自身の内部に対立構造（ハムレット／オフェーリア、男性／女性、書く者／書かない者、記号象徴態（ル・サンボリック）／原記号態（ル・セミオティック）、支配者／被支配者など）を持っており、はじめから矛盾を抱え込んだ存在であるということ、さらに、ここで言われている「機械」とは、機械全般を指すというよりは、「タイプライター」を指しているということである。文書の公共性を保証する工業的なフォルムを持った書体を再生産する機械である「タイプライター」は、本来「書かない者」

### 3．砕け散る身体――エコー神話より

自分をつくった「幽霊を背にして」「穴から穴へ」と「欲動なく」よろめき歩く、虫に食われた穴そのものである「私」。この描写をギリシャ神話に登場するニンフ、エコーがたどった末路[33]と照らし合わせてみると、この台詞にあてがわれたエコーのイメージがウィルソンの舞台における身体像を捉えるうえでの要であることがわかる。

ニンフ、エコーは、無駄話で女神ユノーに足止めをくわせた罰として、人の言葉尻を繰り返すしかできなくなるよう呪われる。その後ナルキッソスに恋をするが、ある日森で道に迷った彼は彼自身の声を返すエコーの声を耳にする。誰か他の者がいると思った彼は呼び掛ける。»huc coëamus! (So lasst hier uns vereinen! ここであおうよ。« それは性的にも捉えられる言葉であり、エコーは喜んで »Uns vereinen! (私たちをひとつに。) « と返す。そして森から姿を現し、彼に抱きつこうと両手を広げて駆け寄る。その姿を見たナルキッソスは逃げ、拒絶する。ここで、ペトラ・ゲーリングによると、ナルキッソスがエコーを拒絶したのはエコーというひとりのニンフの押しの強さをうっとうしく思ったからではなく、意味のないことばを彼に投げ返す、薄気味悪い存在が迫ってくることから逃れようとしたためなのである。このとき、エコーの示す身振り（相手に抱きつこうと両手

---

であった女性たちの扱う機械となる。だが、彼女らはあくまでも口述する男性のエコーとして書くのであり、自らの言葉を打つのではない。(キットラー, フリードリヒ：グラモフォン・フィルム・タイプライター．石光泰夫, 石光輝子訳　筑摩書房　1999年を参照。) このように、ミュラーの戯曲に直接「エコー」や「こだま」といった語は見受けられないにも関わらず、明らかにエコーに通じる要素が見てとれる。さらにウィルソン演出においては、タイプライターを暗示するような、机を爪で鳴らす身振りが三人のエコーたちによって担われている。この身振りの中に、いわゆる「男性的なもの」を身にまとった女性の姿、引き裂かれた女性像をも見ることができるのではないだろうか。

33) オヴィディウス：『変身物語』岩波書店 1981-1984年 第1巻 113-121頁を参照。Vgl. Ovidius Naso, Publius: Metamorphosen. in deutsche Hexameter übertragen und mit dem Text Hrsg. von Erich Rosch. München 1983. S.104- 113(S.106- 107).

を広げる愛情表現）は、その身体が発することばの意味が失われていることによって身振りの意味作用をも失う。声の破壊は声には負っていない他の身体表現さえも無に帰してしまうのである。さらに、エコーに与えられた罰は、声を奪われていること、すなわち「沈黙」とは異なる。「沈黙」ならばそれを介してコミュニケーションをとることは可能である。むしろエコーに課せられた罰は「沈黙の禁止」であり、それによる、あらゆるコミュニケーションの剥奪である。したがって、ナルキッソスへの恋に憔悴して消え去る以前に、すなわちユノーに呪いをかけられた瞬間に、既に彼女は社会的死を与えられていたのである[34)]。

ウィルソン演出『ハムレットマシーン』の舞台に上がる俳優たちは、それぞれ多かれ少なかれ象徴的な衣装（灰色のスーツ、ハリウッド女優、魔女の装いなど）に身を包んでいるものの、先にも述べたように、自分が何を言っているかを知らないまま与えられた台詞を朗唱すること、さらには記号象徴態（ル・サンボリック）と原記号態（ル・セミオティック）とが切り離され、ことばの意味生成プロセ過程が機能しない声をあてがわれることによって、その姿自体も捉え難い不気味な存在として観客の目に映る。この切り離しはとりわけ、ハリウッド女優の姿でエコーを体現する三人の女性の発する声に見受けられる。例えば、第二場のオフェーリアの台詞 »Mit meinen blutenden Händen zerreiße ich die Fotografien der Männer die ich geliebt habe und die mich gebraucht haben auf dem Bett auf dem Tisch auf dem Stuhl auf dem Boden.（血まみれの両手で私は、かつて私が愛し、私をベッドでテーブルで椅子で床でこき使った/強姦した男たちの写真を引き裂く。）« において、それを語るTシャツの女性の声が家具の羅列に至ったとき、三人のエコーによる揚げ足取りが始まる。»...auf dem Tisch« に続いて、一人が低い声で軽く節をつけたように »auf dem Tisch« と冷やかし、残りの二人もそれぞれ異なる音域で »auf dem

34) Vgl. Gehring, Petra: Die Wiederholungs-Stime. Über die Strafe der Echo, in *Stimme* Hrsg. von Doris Kolesch und Sybille Krämer. Frankfurt am Mein 2006. S.85.-110(S.94-95). 神話のエコーは、ナルキッソスという魅力的な像の内に空いた「対象 a」という穴を目指して声を投げかけるが、それは彼女の欲動によって発された声なのではなく、ユノーの呪いによって強要された声であり、ナルキッソスその人に意味は伝達されない。

Stuhl«、»auf dem Boden« と続く。三人の言葉は一定のリズムで数回繰り返され、最後にはTシャツの女性の言葉を遮りかき消すようにして »auf dem Bett, auf dem Tisch, auf dem Stuhl, auf dem Boden« というフレーズが、三人の声を揃えて囃し歌のように唱えられる。その最後の »...den« という音節が、魔女のような女性のしわがれ声で断続的につぶやかれ、エコーの三人、さらには木で首を吊ったようなイブニングドレスの女性にまで広がって、»den« »de« »d« というつぶやきがあちらこちらでこだまする。第二場において、オフェーリアの台詞を最も完全な形で先導して朗唱し、一見オフェーリアを体現しているかのように見えるTシャツの女性に対して、三人の女性はその台詞のエコー化を先導/扇動する役割を果たしていると言える。

三人はまず、エコーと同様に、テクストを形成する記号体系を切断する。このことによって、記号象徴態(ル・サンボリック)は絶対的コードから切り離される。さらに、彼女らはことば自体のメロディーに従ってテクストを歌う。テクストの表層的文字記号（記号象徴態(ル・サンボリック)）を足掛かりとしながらこの音楽を誘発するのが原記号態(ル・セミオティック)の身体性であり[35]、ここまではクリステヴァの言う「ポリローグ」生成の構造と一致している。しかし、この声を発する俳優において、与えられた身体性（原記号態(ル・セミオティック)を宿すはずの場所）はこのテクスト上の記号象徴態(ル・サンボリック)から故意に切り離されているため、彼らの身体自体はそこで意味の措定を行うことがない。既に述べたように「ポリローグ」生成のためにはそのつどの措定が必要であるが、それがテクストを読む者みずからの身体の置き所、みずからの政治性のうえに成り立つものである以上、この「身の置き所のなさ」を謳い上げるテクストとそれを体現するエコーとはやはり、もはや身体を奪われた無に等しいもの、死んだ機械人形の飾り立てた空虚さを陳列するに過ぎないものなのだろうか。

確かに、ゲーリングの言うように、女神ユノーが呪いをかけたその瞬間から、エコーの身体はあらゆるコミュニケーションを形成するための意味を失っており、社会的には既に死を与えられている。しかしそれでもなお、エコーは存在し続ける。一方の神話ではナルキッソスへの恋に憔悴しやつ

---

35)『ポリローグ』146-168 頁.

れ果てた骨（石）と声だけの存在として、もうひとつの伝説ではエコーの揚げ足を取るような声に腹を立てた鹿に八つ裂きにされ、ばらばらになった体を地面が飲み込んであちらこちらから声を響かせる、そのようなものとして[36]。ベッティーネ・メンケによれば、エコーの朽ち果てた体のなれの果てである骨とは、すなわち廃墟の石である[37]。廃墟はもの言わず、崩れ去りながらも、いや、むしろ崩れ去りつつそこに存えることによって、事物のはかなさ、すなわち死を語る。

> Was bleibt, sind die Stimme und Knochen, die als Steine der Stimme Plätze zuweisen. Die »ewig« bleibende und stets vergehende Stimme bedarf der Steine, an deren Stelle die Stimme ertönt, die zum Platz des Echos warden, zum Ort der Stimme, die, als Personifikation, nachträglich eine Person gewesen war und einen Körper hatte, der zur Stelle einer Stimme verging, die *als Widerhall* ortlos, ursprungslos, mund-, d. h. stimmlos ist.[38]
> (残ったものは、声と、石として声にいくつのも場所をあてがう骨である。この「永遠に」残り絶えず過ぎ行く声は石を必要とする。その位置で声が響き渡り、エコーの場所、声の場となる。その声は遅ればせに、かつてはひとりの人格であったものの化身となる。そしてその声は反響（ヴィダーハル）として、場所も起源も、口も声も持たない声の場へと消え去る身体を持っていたのだ。)

ウィルソンの舞台にあるのは、この廃墟となった身体である。それは機械人形と化し人間的な姿をとどめていないと同時に、もはや人間としてのコミュニケーションを行ってはいない。ただ唯一そこに残ったこの身体の場

---

36) Vgl. Gehring, Petra. S.86- 87. エコーは複数の存在である。ウィルソン演出においても、エコーを体現する女性は三人（複数）である。

37) Vgl. Menke, Bettine: Wie man in den Wald hineinruft, ..., in *Übersetzen: Walter Benjamin*, Hrsg. von Christian L. Hart Nibbrig. Frankfurt a. M. 2001. S.367-393 (S.387).

38) Ebd. S.389-390.

とは、反響板としての石/骨から成る、エコーの声が反響する空間(Resonanzraum)である。引き裂かれ、全体像を失って、もはや誰かわからなくなった「私」の身体が一瞬形作るその反響空間が、そのつどの響きを形成する。

> そのような(はかなさの)姿を与えられた歴史は、永遠の生の過程(プロツェス)としてではなく、むしろとどまることを知らぬ凋落の経過(フォアガング)として現れる。[39)]

廃墟としての身体が発する声であるエコーは、凋落として、既に過ぎ去ってしまって二度とは戻らないもの、もはやここにはないものを刻印されている。ミュラーのテクストは引用の断片を崩壊させた姿で書かれており(Ich war Hamlet.)、ウィルソンは視覚的イメージの内に、テキサス出身である自らの記憶を断片として引用し(ハリウッドも、スーツも、白人女性の目を覆う黒人男性も、アメリカ独自ではなくとも、確かにアメリカ的イメージの内にある)、聴覚の内に笑いや叫び、嘔吐やささやきを、情動とは切り離された空虚なものと化して引用する。それらの断片はすべて、かつて、別の時と場所にあって生きていたものから取られたのであるが、もはやこの舞台上には生きていない。しかし同時に、アレゴリーとして舞台上に配置されることで意味生成の過程(プロセ)に組み込まれ、反覆(イテラシオン)する。つまり、文脈からは切り離された不完全な記号象徴(サンボル)として舞台上に与えられたものが、他でもない生きた俳優の身体と二重写しとなり、その身体の持つ身体性が観客の身体における原記号態(ル・セミオティック)を刺激するのである。第五場におけるオフェーリア/エレクトラの復讐の言葉における文中の主語 »Ich« を叫ぶ声は、それを叫ぶ身体の引きつった四肢と表情とともに、観客自身の身体を共振させ貫く。生きた叫びから引用されたその声の空虚な内実は、こう叫んでいる。「私は自分が何であるかを知らない。」その声は »Ich« に空いた穴を埋める空虚な欲動(LUSTLOS)の響きである。観客もまた、自己投

---

39) ベンヤミン, ヴァルター:アレゴリーとバロック悲劇.『ベンヤミン・コレクション 1』所収 浅井健二郎編訳;久保哲司訳 筑摩書房 1995 年. 187-322 頁(219 頁).

影するための像を奪われ、この断片の海で自らの姿を解体され、溺れさせられている。ウィルソンの振付とミュラーのテクストという矛盾した二つのエクリチュール[40]は、俳優身体とその立ち位置を測る舞台という石に刻み込まれる。ここに集ったこの俳優身体、舞台、オブジェ、観客身体という石の間を、歌う声がこだまする。

> *Tiefsee. Ophelia im Rollstuhl. Fische Trümmer Leichen*
> *und Leichenteile treiben vorbei.*[41]
> (深海。車椅子のオフェーリア。魚　廃墟　死骸
> そして、ちぎれた死骸が流れ過ぎてゆく。)

三人のエコーは、vorbei の一フレーズに合わせて、ゆっくりと顔を左に向ける。このとき、歌の抑揚と体の動きとは、vorbei（通り過ぎてゆく）という語および発話身体の中で、完全に一体化している。彼女らの首が追おうとするもの、それは、魚、廃墟、ちぎれた死骸である。廃墟は声と同様、時間的に常に死へと流れ込んでゆくものであり、ちぎれた死骸とは俳優の動的身体、全体像を与えることなく常に変わりゆくイメージである。というのも、ここは光の届かぬ深海であり、流れゆく死骸が知覚されるのはおそらく、頬をかすめる肉の断片、もしくは水の流れの変化によってであり、観想的視覚によるのではないからである[42]。また、深海とはオフェーリアの亡骸が沈んだ川底、およびハムレットの最期の台詞「あとは沈黙。」が指す場所でもある[43]。沈黙した死者たちの後にその死を語り継ぎ、次なる

---

40) 身振りもまた身体に記憶される。すなわち書き込まれる。デリダ, ジャック：『エクリチュールと差異・下』若桑毅［ほか］訳　法政大学出版局　1977年を参照。

41) Die Hamletmaschine. S.97.

42) 確かに、ウィルソンの演出に特徴的なスローモーションは、動的舞台にありながら観想が可能になるに足る時間を与える役割を果たしているが、鏡像のように、仮の全体像を与えることはない。こうした全体像の捏造は、その身体に宿る異質な声の存在によって阻害される。

43) レーマン, ハンス＝ティース：ミュラー／ハムレット／グリューバー／ファ

物語を案内するコロスとなる役を託される者は、シェイクスピアの『ハムレット』においてはホレイショーである[44]。しかし、ミュラーの「ハムレットマシーン」で彼は第一幕から既に拒絶されている。

> Auftritt Horatio. [...] DU KOMMST ZU SPÄT MEIN FREUND FÜR DEINE GAGE/KEIN PLATZ FÜR DICH IN MEINEM TRAUERSPIEL.[45]
> (ホレイショー登場。…… 友よ、お前はギャラをもらうには来るのが遅すぎた/私の悲劇にお前の場所はない。)

実際、「ハムレットマシーン」は »Ich« によって語られているのであり、次に語り継ぐ者がいるとすれば、その者は常にコロスの »Ich«（あくまでも »Wir« ではない。）の位置へと送り返されるのである。ウィルソンの演出空間を満たしていた青い照明もまた、「Ich war Hamlet.」という最初の台詞が始まる以前から、深海に漂う見えないものたちを照らし出す深い水色を意味していたのではないだろうか。つまり、この舞台は最初から死者たちの行き着く深海だったのではないか。その目撃者たる観客には、 »Ich« すなわち自らもちぎれた体を持ったアレゴリカーとして、漂う断片をつなぎ合わせることが要請される。そしてエコーを耳にする観客自身の身体が反響する骨となり、さらなる多/他声のエコーを響かせることになるのである。

（慶應義塾大学大学院後期博士課程在学中）

---

ウスト――上演の問題としての間テクスト性．鷲山恭彦訳『ユリイカ』Vol.28. No.6. 所収　青土社　1996 年．234.-255 頁を参照。

44)「ホレイショーは全幕を通じて、いわば古代ギリシャ劇の合唱隊（コロス、英語ではコーラス）の役を一人で果たしている。…… 観客に必要な情報を提供するのがコーラスの劇的機能の一つである。…… つまり、観客はホレイショーを通じて、劇の理解に必要な知識を与えられるわけだ。」シェイクスピア：『ハムレット』野島秀勝訳　岩波書店　2002 年．18 頁．訳注より。

45) Die Hamletmaschine. S.90.