

アルメレイダの『ハムレット』 — ポストモダニズム時代における若者の苦悩 —

中 村 裕 英

バズ・ラーマン監督はシェイクスピアの『ロミオとジュリエット』を現代に設定し、複雑な陰影を施しながら“star-crossed lovers” (Prologue. 6)¹⁾の一瞬の恋愛の輝きを的確に表現し、観客から好意的に受け取られた。アルメレイダ監督も『ハムレット』を現代のニューヨークに設定し、ビデオ、テレビ、電話、監視カメラ、ファックスなどの現代テクノロジーの産物をミザンセースに織り込みながら、行動できないハムレットの問題に迫っている。しかしこの映画を最初に見た時の私の素直な印象は、シェイクスピアの『ハムレット』とは違う何か別の『ハムレット』を見ているのではないか、というものであった。この違和感は私だけに特有のものではなく、映画配給後に出版されたレビューの反応でもあった。

At Almereyda's *Hamlet*, we get not Shakespeare but East Village exhibitionistic coolness. Inevitably, the acting is seen through a distorting lens because the text is so shredded and re-arranged. In any case, Ethan Hawke was the perfect choice for this Hamlet because his slithering, mumbling approach fits the essentially off-hand feeling of the film. ... Watching this film is only to watch for Almereyda's gimmicks. (Much of his career has been in science-fiction.) These do pop up fairly steadily. Hamlet gets his invitation to the duel not from Osric but from a fax. ... Almereyda's film is only an attempt by a director toutilize

Hamlet for personal display at Shakespeare's expense. It has mildly entertaining moments, but that's all.²⁾

(アルメレイダの『ハムレット』では、シェイクスピアではなくイースト・ヴィレッジの自己顕示的クールさを見ることができる。必然的に、演技は歪んだレンズから見られたものだ。というのは、テキストがかなり裁断され、並べ替えられているからだ。ともかく、イーサン・ホークのずり落ちそうな、もぐもぐとしたアプローチはこの映画の本質をなす無造作な感情にぴったりなので、彼はこのハムレットに最適だった。(中略) この映画を見ることはアルメレイダの手品を見ることにほかならない。(彼の仕事の多くはSFだった。) そうした手品がきわめて規則的に登場する。ハムレットは決闘状をオズリックからではなく、ファックスから受け取る。(中略) アルメレイダの映画はシェイクスピアを犠牲にして個人的な技量をひけらかすためにハムレットを利用する演出家による試みである。適度におもしろいところはあるが、それだけである。)

スタンリー・カウフマンの批評の要点は「シェイクスピアを犠牲にしてアルメレイダは個人的な技量をひけらかすために『ハムレット』を利用した」ということだ。こうした批評はおそらく自分なりに『ハムレット』を何度も読み、確乎としたイメージを心の中に作り上げている読者の反応でもあろう。

この違和感をより客観的に分析し、観客が感じる違和感の所在を明らかにしているのが、マーサ・ノキムソンの映画評である。

The urgency of Hamlet's quest, in the Shakespearean original, grows from his position in a tightly interrelated community in which his identity, his very life, depends on a complex system of universal values more important than the desires of any single person. But in the unfathomable chaos of urban sprawl, clutching his camcorder, this Hamlet is a part of an individualist society

where nothing supersedes private wishes. Almereyda's audacious attempt to adapt the play to the screen for a modern culture characterized by fragmentation, alienation, and discontinuity is not just a change of scene, but a change of ethos that kicks the supports out from under all the motivations in his source of inspiration.³⁾

(ハムレットのアイデンティティなり生命は、いかなる個人の欲望よりも宇宙的で複雑な価値体系のほうが重要である緊密で相互に関連しあった共同体に依存しているが、シェイクスピア原作におけるハムレットの探求の緊急性がその共同体における彼の地位から生じているのだ。しかし漫然と拡散する都会の底なしの混沌の中では、カメラ一体型レコーダーをもったこのハムレットは個人の願望に取って代わるものが何もない個人主義的社会の住人である。断片化、疎外、不連続性を特徴とする現代文化のために原作を映画化するというアルメイダの大胆不敵な試みは、単に場面の変更だけではなく、インスピレーションを与える原作のあらゆる動機からの援助を放棄する、エートスの変更なのだ。)

このノキムソンの批評の要点は、浮気や再婚が日常的であり、存在の鎖の概念も知らず、世の中に正義をもたらす使命など感じもしない若者が多数存在する現代において、果たして観客はハイパーテキストのハムレットの悩みを、ハイポテキストのハムレットの悩みに対して感じるのと同じ切実さで、感じ取ることができるのか、ということだ。⁴⁾ この疑問に正直に答えようとすれば、私たちは「できない」としか答えようがない。2000年に設定された『ハムレット』は、ハイポテキストの『ハムレット』のメッセージを正しく伝えていたコンテキストの大部分を剥奪されている。現代映画の観客が受け取るメッセージは、現代を特徴付けるテクノロジーの発展、大量消費財、人間関係の希薄化などの、いわば「ノイズ」によって必然的に変形されており、私たちはそのように変化したメッセージを受け取

るしかない。これが私たちの感じる違和感の正体であり、初期近代における英国の「感情の構造」のなかで創造されたハイポテクストの『ハムレット』が、既にそうした感情の構造を受け継いでいない現代において演出されていることによる違和感なのである。⁵⁾

ではそうした違和感を感じさせるアルメレイダの『ハムレット』は失敗作なのか。それとも、私たちはこの『ハムレット』に対して全く別のアプローチをすべきなのか。アルメレイダの『ハムレット』を何度か見返し、その映画体験を詳細に検討してみると、決してその映画は失敗作とは思われない。むしろ、この映画は独立した芸術作品として、描かれる主人公、ハムレットが「なぜ行動できないのか」という問題に、現代的な答えを提出しようとしている。アルメレイダはハイポテクストの『ハムレット』をアダプテーションしたのではなく、ポストモダンの社会で生活するハムレットの問題に対峙するためにシェイクスピアの『ハムレット』を利用しているのだ。

イーサン・ホークが演じるハムレットは、ハイポテクストのハムレットが内面の悩みを観客に向かって独白するのは異なり、モニター上で現実世界への嫌悪感を語っている自分自身の姿を見ている。モニター上のハムレットが語る科白はハイポテクストのハムレットの科白と同じである。

O that this too too solid flesh would melt,
Thaw, and resolve itself into a dew
Or that the everlasting had not fixed
His canon 'gainst self slaughter.⁶⁾

アルメレイダの『ハムレット』はこうした映画内ビデオによってハイポテクストのハムレットの現実社会への幻滅を観客に伝えようとしている。しかし、観客が受け取るメッセージはハイポテクストを読んだり、その上演を見たりして感じる、現実に絶望しているハムレットの姿ではなく、モニター上に写った自らの絶望する姿を、いわば他人のように淡々と観察しているハムレットである。しかも、モニターに映し出される彼の映像は、

バチカン宮殿の天井画、アニメ風の舌の長い怪物、イラク戦争のピンポイント爆弾などの映像のコラージュの一部である。

そうした映像を背景に、さらにハムレットは“*What a piece of work is a man*”とモニター上で語る。⁷⁾ハムレット自身はそのモニター映像を見ているだけである。観客にとってのハムレットはそうしたモニター画面を見ているハムレットであり、このハムレットは自らの口から自己の苦悩を語るハムレットではない。こうしたハムレット表象が観客に伝えるのは、全身全霊を傾けて自らに降りかかった難問に立ち向かうハムレットではなく、自らが記録したさまざまな映像を眺めるだけのハムレットなのである。

このハムレットには、ビデオ好きな若者という意味素が、ハイポテキストのハムレットの属性に付加されている。⁸⁾ いや、付加されているというより、まさにその属性がアルメイダのハムレットの本質であり、高度情報化社会のなかで生きる現代のハムレットの属性そのものなのだ。ハイポテキストのハムレットは父の亡霊に会うまでは常にメモ帳に重要な格言を記録していた。そのメモ帳が現代のハムレットにとってはビデオになっている。しかし、メモ帳をビデオに持ち替えることでハムレットが抱え込んだ問題は、常に加工され、つなぎ合わされた映像に取り囲まれて生活している現代人の問題である。メモを取ることは、外界で経験したことを取捨選択して記録する知的な作業である。だが、外界をビデオで記録する行為はスイッチを押すだけであり、知的作業は必要ない。しかも、ビデオは、機械が作動している間に起こるすべての現象を記録する装置であり、過去の時間を保存する装置である。つまり、メモ帳をビデオに持ち替えたハムレットは、より知的でなくなっているばかりか、自らの経験を記録したフーテージ (footages) を編集して見ることで、世界に対してより傍観者のになっているのである。

ビデオ技術は現代社会において高度に発達した映像技術であり、私たちは映画やテレビを見ることで日常的にその恩恵を受けている。しかしこの映画が暴露しているのは、その恩恵よりもそれが引き起こした受動的な感

受性であり、そのことによって引き起こされた弱体化した人間関係や家族関係である。

映画は冒頭で、デンマーク社のC.E.Oとなったクローディアスとその妻になった母が開催する結婚発表のプレスコンファランスに出席するためにニューヨークに戻っているハムレットを映し出す。ハイポテクストのハムレットはこの場面では黒い喪服を着て、憂鬱な表情をしており、いわば派手な結婚披露宴に対して暗黙の抵抗を試みる。しかし、ハイパーテクストのハムレットは悲しみの表情は見せない。ビデオレコーダーを手に持ち、クローディアス夫妻だけでなく、そこに集まっている記者たちを次々と記録するだけである。このハムレットには、悲しみの兆候は見られない。このハムレットは記者会見が終わっても、父を理想化する独白も母の結婚を嫌悪する科白も語らない。アルメレイダのハムレットは父の死や母の早すぎる結婚に対してハイポテクストのハムレットほど精神の奥底から悲しんだり、嫌悪したりしないのである。

ハイパーテクストの物語的ロジックは苦悩するハムレットを、噴水前で彼を待っているオフィーリアの映像の後に配置する。このハムレットは自らがビデオに記録した、ピストルを口にくわえて“To be, or not to be”と言う自分の姿を、くり返し再生し、見ているハムレットである。しかも、フェイバーアンドフェイバーから出版されているテキストではハムレットはオフィーリアにこの場面の前で会っているが、この映画ではその場面はない。したがって、現在、彼の精神を占領している母親の早すぎる結婚の衝撃が、恋人に会うことを忘れさせるほどに強かったことを映画のロジックは暗示してはいる。しかしここでもハムレットは、自らの口から観客に向かって内面を独白するのではなく、モニターを見ているだけである。確かに、語られる言葉は現実世界に絶望したハイポテクストのハムレットの独白そのものである。

O that this too too solid flesh would melt,
Thaw, and resolve itself into a dew

...

Oh God, God,
 How weary, stale, flat and unprofitable
 Seem to me all the uses of this world!
 'Tis an unweeded garden
 That grows to seed. Things rank and gross in nature
 Possess it merely.

...

Why, she would hang on him
 As if increase of appetite had grown
 By what it fed on; and yet within a month—
 Let me not think on't; frailty, thy name is woman—

...

why she, even she—

O god, a beast that wants discourse of reason
 Would have mourned longer—married with my uncle,
 My father's brother but no more like my father
 Than I to Hercules, within a month,⁹⁾

これらの科白には、父の死と母の早すぎる結婚がハムレットに与えた衝撃の大きさが克明に刻みこまれている。彼を取り巻く世界は全く味気ないものになり、ハムレットは生きることにささいやになっている。とりわけ、母親が父とは比べものにならないほど劣った父の弟のクローディアスと結婚してしまったことが彼に大きな失望を感じさせている。その失望の大きさは、受粉の後に実を結んだ雑草が悪臭を放つほど腐敗してしまった世界としてイメージされている。母親への嫌悪感はさらに女性全体に対する嫌悪感へと発展する。観客の聴覚を刺激するこれらの科白はまさにハイポテクストのハムレットの精神状態そのものを観客に伝える言葉である。しかし、そうした科白をその一部とするアルメレイダの『ハムレット』の

ミザンセーヌは、ハムレットが自分のアパートの一室でモニターを見ていることを描き出す。さらに、そのモニター上には、ハイポテキストの科白を彼自身が語る映像を質の劣った白黒の映像だけでなく、父と母の仲睦まじい映像や、煙草に火をつける父、コケティッシュなオフィーリアの映像などが、コラージュ風に編集されている。ハイポテキストの科白は、そうした映像に重ね合わされたヴォイスオーバーとして観客に提供されるだけであり、スクリーン上では過去の幸福な瞬間の映像が映し出される。

内面で考えていることをヴォイスオーバーで表現する手法は映画においては確立された手法であり、オリビエのハムレットも眼下に広がる夜の海を見ながら“To be, or not to be”の科白をヴォイスオーバーで語る。このハムレットの映像には彼の孤独感が強く表現されているが、アルメレイダのミザンセーヌのように、モニターを眺めているハムレットを部屋の中の雑多な日用品と一緒に映し出す手法では、オリビエのハムレットほどには観客の同一化を誘発しない。どちらも舞台で俳優が直接観客に向かって自らの苦悩を語りかける時に生じる直接性は失われているが、アルメレイダのミザンセーヌの方が雑多なビデオ映像とそれを無感動に眺めるハムレットを描き出している分だけ、悩めるハムレットの直接性がより希薄になっている。

アルメレイダの映画においてヴォイスオーバーが強い感情を伴って語られる科白は、“why she, even she— / O god, a beast that wants discourse of reason / Would have mourned longer—married with my uncle,”の部分のみである。後の科白は、単調な内面のモノログである。このような演出が意味することは、現代のハムレットは映像を見ることによって自らの感情を確認する若者であり、現実を直接経験して絶望や嫌悪感などの生々しい感情を容易に喚起できない存在だということである。冒頭の結婚発表の場面でのビデオを手にしたハムレットやこのシーンでビデオモニターを見ているハムレットは、自らがそうした存在であることを暴露している。彼は現実の刺激よりは過去のフーテージを見て刺激を得ることのほ

うが性に合っている。言い換えれば、現代のハムレットはリアルなものよりは、ハイパーリアルなものによって感情が喚起される感情の構造を持った存在として描き出されている。

このことを典型的に表しているのが、レンタルビデオショップでブロックバスター映画を10本ばかり借り出し、それらを自室で見ているハムレットの映像である。ビデオショップを歩き回るハムレットの映像は二度あり、最初は『マウストラップ』というモンタージュ映画を編集するためにビデオを探している。ここで注目したいのは二度目の場面である。その映画をクロディアスたちの前で上映する前日に、ハムレットは10本ばかりビデオを借りるのである。何を借りたかはこの後、部屋でハムレットが見ているモニター画面に映し出される断片的な映像によって判明する。トッド・ブラウニング監督の*The Devil-Doll* (1936)、エリア・カザン監督の『エデンの東』(1955)、ローレンス・オリビエ主演の『ハムレット』である。どれも復讐を内在化した映画であるが、復讐の扱いは異なっている。ブラウニングの映画は人形作りの親方が、復讐をさせようとする徒弟を、萎縮させ、子供扱いにする映画である。カザンの映画は強すぎる父親に愛されようと必死になっながらも、彼に反抗（ある意味で「復讐」）を繰り返す主人公を描いている。

このビデオを見ているハムレットを好意的に解釈する批評家もいる。マーク・ソートン・バーネットはブラウニングとカザンの映画の主人公が「ハムレットの願望成就を希薄化した投影」になっていると指摘する。¹⁰⁾ さらにそうした大衆映画に加えて、芸術映画と見なされるオリビエの映画もミザンセーヌの一部であることから、バーネットは、高尚なものと低俗なものを同時に受け入れるポストモダンのスキゾ性がこの場面に表現されていると見なす。バーネットはそうしたハムレットに、「決定不能性の古典的人物からポストモダンの分裂症への参加者へと巧みに鑄直している」アルメレイダの演出の妙技を見ている。¹¹⁾ 私もこの意見には賛成であるが、同意できない点は、スキゾ性は後期資本主義の生産モデルの限界の

なかで新鮮で革命的なものを生み出す源泉でもあるというドゥルーズとガダリの主張を受け入れ、バーネットが、アルメレイダのハムレットにはそうした創造性が具現されていると主張する点である。

後期資本主義のポストモダン文化が高尚な文化と低俗な文化の区別なく、あらゆる領域から断片的なイメージやイデオロギーを引用し、結果としてそれまでにないような創造的な文化を生み出しているというドゥルーズとガダリの主張は理解できるし、そうした創造的な文化の一部としてアルメレイダの『ハムレット』を位置づけることも間違っていないと思う。しかし作品が創造的であることと、そのなかの主人公が創造的な精神を持っていることは全く別のことである。それをバーネットは同レベルで論じている。

映画のシーケンス論理に添ってハムレットが多数のビデオを借り出す行為を解釈すると、それはむしろ受動的な精神構造を暗示している。ハムレットのビデオ借り出し行動はクロードィアスと対決するために行われている行為である。それは復讐心を掻き立てようとしてハイパーリアルなものに頼ろうとする行為に他ならない。生の感情の欠如をハイパーリアルなものによって刺激しようとしているのである。自然に湧き上がってこない復讐心を無理矢理掻きたてようとして、ありうべき復讐者のモデルを映画の世界に見いだそうとしているのだ。つまり、ここでのハムレットに暗示されているのは、ハイパーリアルなものへの依存であり、その弊害のひとつがリアルな感情の希薄化なのである。このハムレットが父に強い愛情を感じていないのも、感情の希薄化のせいなのである。

彼が制作した『マウストラップ』はまさにハムレットの精神自体を反映する鏡になっている。このビデオは、漫画、ポルノ映画、復讐映画、無声映画、記録映画、ホームビデオのフーテージの断片をつなぎ合わせ、肉欲にとりつかれた二人の男女が一緒になろうとして、男が女の夫の耳に毒を流し込んで殺害し、結婚する、というナラティブを構成している。この継ぎ接ぎだらけのビデオはまさに後期資本主義のポストモダン文化の特徴で

ある、断片化やコラージュを具現しているが、作品としては明らかに駄作である。しかも、その駄作を生み出した精神の荒廃さえも暗示する。もちろんこのビデオ作品は、ハイポテクストで役者が演じる「ゴンザーゴ殺し」に相当する。しかし、低級文化と高級文化を混在させたビデオ映像は、現代のハムレットの精神の荒廃を如実に反映している。decencyやdignityを無視し、安っぽい扇情的なイメージに頼る復讐心にとりつかれた精神がそこに映し出されているのだ。

この後、アルメレイダの映画のシークエンスはハイポテクストの物語論理を忠実に再現する。クローディアスがこの企画によって動揺し、ハムレットはそれを見て父の亡霊の言葉の真実を確信し、有頂天になる。しかし、ハムレットは計画通りにクローディアスのしっぽを掴んだにもかかわらず、彼を殺さない。母親はハムレットを寝室に呼びだし、彼の常軌を逸した行動を叱責する。その最中に劇に大きなカタストロフィーをもたらすポーニアスの殺害が起こる。ハムレットは母親の情欲を繰り返し激しい言葉で責め立てた後、ポーニアスの遺体を運び出す。こうしたシークエンスが現代の文化的産物を利用して、現代の事件として映像によって観客に提供される。クローディアスが祈る場面は運転手付きのリンカンのなかであり、ポーニアスは鏡張りの衣装ダンスの後ろに隠れ、殺されるときは拳銃で右目を撃ち抜かれる。ミザンセーヌにおいてハイポテクストの小道具が現代文化の産物に置換されるのは当然のことであるが、注目したいのは、その変化によってもたらされる現代のハムレットのイメージである。とりわけ、運び出した死体を横に置いて、ハムレットが母親に公衆電話を通して弾劾する映像である。

HAMLET

... One word more, good lady.

QUEEN

What shall I do?

HAMLET

Not this, by no means, that I bid you do.
 Let the bloat King tempt you again to bed,
 Pinch wanton on your cheek, call you his mouse,
 And let him, for a pair of reechy kisses,
 Make you to ravel all this matter out,
 That I essentially am not in madness,
 But mad in craft.¹²⁾

この科白につけられたアルメレイダのト書き “*This explanation, spoken with bitterness and heat, makes him sound utterly mad*” が示すように、¹³⁾ ハムレットは卑猥さを嫌悪感で増幅させ、あたかも言葉で母親を傷つけようとしている。ハイポテキストではこの科白は母親の寝室で中断なく語られるものであったのが、このように分断され、電話で伝えられると、ここで発揮されているサディズムは、ハムレットが通信テクノロジーを利用しているが故に増幅していると感じられてくる。

相手を故意に傷つけようとするサディスティックな衝動が電話を通して露わになるという現代のハムレットの傾向は、オフィーリアが盗聴マイクを身につけていることを発見した後のシーンにも共通するものである。ハムレットはオフィーリアの裏切りに対し、激高した声で、オフィーリアを罵る言葉を留守番電話に録音していた。

HAMLET

(off-screen)

If thou dost marry, I'll give thee this plague for thy dowry: be
 thou as chaste as ice, as pure as snow, thou shalt not escape
 calumny. Get thee to a nunnery. Go, farewell!

Ophelia stands listening, frozen, as the voice continues, rising in volume, ranting. She turns away, helpless, clutching at her hair.

(off-screen)

Or if thou wilt needs marry, marry a fool, for wise men know

well enough what monsters you make of them. To a nunnery, go,
and quickly too. ...¹⁴⁾

オフィーリアはその激しいののしりの言葉を聞きながら、ハムレットが写ったポラロイド写真を焼いている。オフィーリアの発狂の大きな原因が電話を通してのこのハムレットのサディスティックなのしりであることをこのシーンは暗示している。

ハムレットがこれほど激しい言葉をオフィーリアに投げつける理由は十分理解できる。親密な関係が築ける唯一の生身の人間が、裏切りを象徴する盗聴マイクを身につけていたからだ。彼は確かにオフィーリアに会った時に、“Are you honest?” “Are you fair?”と彼女の誠実さを疑っているかのような言葉を語る。¹⁵⁾ ハイポテキストでのこの科白に関してはドーバー・ウィルソンの鋭い洞察があり、この直前にハムレットはオフィーリアの背後の壁掛けの後ろでポローニアスとクローディアスが聞き耳を立てていることに気付いたので、そうした唐突な質問をしたと解釈している。¹⁶⁾

しかしアルメレイダの演出では、この時点でのハムレットは依然としてオフィーリアを愛しており、自らが感じている人生の空しさをオフィーリアに打ち明け、個人的な親密さを確立しようとしている。“Get thee to a nunnery. Why wouldst thou be a breeder of sinners?”と言うのも、¹⁷⁾ 怒った声でなく人生に嫌気がさしたような口調で言い、相手の同情を誘っている。また、ハイポテキストではローゼンクランツとギルデンスターンに言った、自分は“very proud, revengeful, ambitious, with more offences at my beck than I have thoughts to put them in,”という言葉で、¹⁸⁾ 二人だけの空間でオフィーリアに言うので、この科白の機能はハイポテキストとは全く異なる。ここではハムレットはオフィーリアを欺くためではなく、自分の本来の醜い姿を恋人にさらけ出すことで彼女を安全な状態に置こうとしているだけなのだ。つまり、僕みたいな卑劣な奴と結婚すれば不幸になるだけだから別れてくれと言っているだけで、依然としてオフィー

リアを愛している。だからこそ真剣な表情で彼女を眺め、キスをする。さらには右手でオフィーリアの胸を触ろうとしたのである。その時に発見するのが盗聴マイクであった。オフィーリアに対してハムレットが怒りをぶつけるのも当然である。

しかし、ハムレットの嫌悪感が留守番電話を通してオフィーリアに伝えられるというアルメレイダのミザンセーンは、ハイポテクストの意味以上の過剰な意味を生じさせる。科白がハイポテクストと同じであっても、舞台の上でオフィーリアに向かって直接言うのと、テクノロジー装置を用いて伝えることは同じではない。しかも、ハムレットが留守番電話に録音した言葉はオフィーリアからの反論が不可能なメッセージであり、暴力的である。そこには生身の人間との交流を拒否する態度が現れている。これが現代のハムレットが抱える問題であり、ハイパーリアルなものへの過度の依存がもたらした精神の歪みなのだ。電話で伝える言葉が生言葉よりも遙かにサディスティックで、攻撃的な理由もその歪みのせいなのだ。

こうしたハムレットの表象はアルメレイダのハムレットの特徴である。現代のハムレットはビデオを多量に消費し、テレビ映像を記録し、自らも家族の映像を取り、多様な映像を編集してビデオ作品を作り上げる力がありながら、精神的な深みを感じさせないのである。それは一つには、この映画が墓場での瞑想や都からの役者の演技を見て独白する場面を欠いているせいである。さらには、ハムレットの顔を超クロスアップにして、ハイポテクストの独白をボイスオーバーで重ね合わせるオリビエやブラナーなどの常套的な映画手法を拒否し、現代の高度資本主義社会の産物をミザンセーンに取り込み、独白をボイスオーバーで重ね合わせているからである。しかし、結果的にそうした映像は、表面にのみ観客の注意を引きつけ、ハイポテクストのハムレットが抱えている精神の深みや苦悩には観客の注意を向かわせない結果になっている。これはアルメレイダの映画がもっている基本的な特徴であり、表面に観客の注意を引きつけるポストモダンの文化の特徴を具現している。

こうした現代のハムレットは内面の深みを欠いているだけでなく、映像への過度の依存によって精神の歪みを抱えている。内面の深みを剥奪され、ゆがめられた精神を持つハムレット像。それを強く印象づける映像を二つ見てみよう。

まず最初は、ハムレットがポーロニアスを殺した後で、ハムレットの顔の4分の1が超クローズアップで映し出される場面である。右目を左画面に映し、そこにカメラの焦点を当て、背景をぼかしている。それは独創的な映像であり、瞑想するハムレットを暗示しているかのように感じる。彼が座っている場所はコインランドリーが多数設置してあり、凸面のランドリーのガラスを見ながら、確かにハムレットは瞑想しているように見える。バーネットはこの凸面のガラスの映像にアルメレイダによる後期資本主義の強力な映像表現を見いだす。

For Almereyda, perhaps the most potent visualization of late capitalism is found in reflected surfaces. His *Hamlet* is a glasshouse of tinted windows, mirrors, lenses, and screens. The protagonist contemplates his distorted self-image through the bottom of his whiskey tumbler or in the revolving drums of a laundromat, while Polonius (Bill Murray) is first glimpsed through the see-through floor of his sumptuously appointed apartment.¹⁹⁾

(アルメレイダにとって、おそらく後期資本主義の最も強力な映像表現は反射する表面である。彼の『ハムレット』は色づけした窓、鏡、レンズ、スクリーンでできた温室である。主人公はウィスキーのタンブラーの底や、コインランドリーの回転するドラムを通して、自分の歪んだ自己イメージを瞑想している。他方、クローディアス(ビル・マレイ)は最初、贅沢な家具を備えたアパートのガラスの透明な床を通して一瞥される。)

バーネットは上の引用で、コインランドリーでハムレットが自らのゆが

んだ姿を眺めながら「瞑想している」と解釈している。私も彼が「瞑想している」ように見える。しかし、ランドリーの回転を眺めているハムレットが「何を」瞑想しているかについては、全く理解できない。ハムレット自身の「言葉」がないからだ。むしろ、その映像はハムレットがポローニアスを殺した後で放心状態となり、何も考えないでランドリーの回転を見つめているだけだ、と感じる。

瞑想するハムレットを描き出そうとしながらも、内面の深みを暗示しないもう一つの映像が、飛行機のなかでのハムレットの映像である。彼はクローディアスによってイギリス行きを命じられている。ハイポテクトでの船旅が飛行機に変わっているのだが、ハイポテクトでは語りによって表現される事件がここでは映像となって観客に提供される。ハムレットがテレビに映る若い男性の正体をパーサーに尋ねると、ノルウェーのフォーティンブラスであるという答えが返ってくる。その後彼は席を立ち、ファーストクラスの座席からエコノミークラスへと中央通路を歩いていく。

“How all occasions do inform against me / And spur my dull revenge!”

(あらゆるものが自分の復讐心の鈍さを責める) という科白がボイスオーバーで語られる。²⁰⁾ 赤ん坊の顔を見て、飛行機の後方にあるトイレに入り、鏡に映った自分の顔を見ながら、“Rightly to be great / Is not to stir without great argument, / But greatly to find quarrel in a straw / When honour's at the stake.”(真の勇氣は偉大な大儀がなければ行動しないことではなく、名誉のために藁一本のためでも命を賭して闘うことだ) と内的モノローグを語る。²¹⁾ この鏡を見るハムレットは一見、瞑想するハムレットを暗示するし、実際に深みを演出する独白の科白をボイスオーバーによって内的独白として表現している。しかしこれらの映像は、ハムレットの精神の深みに観客を誘う映像としては、後期資本主義社会の産物をミザンセーヌに取り込みすぎたせいで、不十分なものになっている。観客の視線はハムレットの精神の奥底に向かわず、スクリーンの表面に映し出されたさまざまなミザンセーヌに向かうからだ。

現代のハムレットは精神の深みをかなり欠いているだけでなく、個人としての威厳もかなり剥奪されている。これはランドリーでのクローディアスとの対決に如実に表現されている。ハムレットはクローディアスに対しておどおどしているし、クローディアスからボディブローをもらう。ここには力の差が明確に示されている。いや、単に腕力の差だけでなく、リアルな世界での権力の差も暗示する。その差を決定的に印象づけるのが、クローディアスがハムレットのジャケットのボタンをかけるシーンだ。ハムレットはクローディアスとの関係では、一人前の大人ではなく、手の掛かる子供であり、個人としての威厳ももっていない。

ハイポテクストのハムレットはイギリスへの船旅から帰国した後は、それまでのハムレットとは異なり、精神的にかなり成長した人物として描かれる。自分を取り巻く世界に対してはもはや無駄な争いをせず、すべてを神の意志にまかせるようになっている。こうしたハムレット像がハイポテクストのハムレットの大きな魅力であるが、アルメレイダのハムレットはそれまでの矮小化された姿を、最終場面で変化させることができているのか。これが最後に考察したい問題である。

確かに現代のハムレットもレアーティーズとの決闘の前には天の配剤にすべてを任せる決意をしている。彼がホレーショーに語る言葉にはその決意がよく表れている。

HORATIO

If your mind dislike anything, obey it. I will forestall their repair
hither, and say you are not fit.

*Hamlet looks between Marcella and Horatio, and a deep lucid calm overtakes
him.*

HAMLET

Not a whit, we defy augury. There is special providence in the
fall of a sparrow. If it be now, 'tis not to come; if it be not to come,
it will be now; if it be not now, yet it will come. The readiness is

all. Since no man owes of aught he leaves, what is't to leave
betimes?

*Hamlet glances up—and sees his father standing beside the refrigerator. Their eyes meet. Hamlet is reconciled, unafraid.*²²⁾

ハイポテクストとの違いは、この場面で父の亡霊が登場する点である。アルメレイダのスク립トには「[父を] 恐れることなく、ハムレットは和解する」と書かれている。ここで父を登場させた意味は、一つにはハムレットの問題が強すぎる父との対立であったからだろう。たしかに、ハムレットはこの場面では、以前のオドオドしたハムレットではなく、自らの力を遙かに超えた存在（たとえば神）に信頼をよせることで自信を取り戻している。この意味では、最後のハムレットの姿はハイポテクストのハムレットと同じくらい魅力的である。

だが、亡霊を映し出す映像が暗示するのは、ハムレットの言葉の正当性を裏書きしているのは神ではなく父の亡霊である、ということだ。神という絶対的な存在者を信じなくなった現代社会においてハムレットが言及する“special providence”のリアリティを支えるものが、この背広を着た父の亡霊なのだ。しかも、一見すると亡霊自身があたかも天の配剤を司る存在であることをこのシーンは印象づけるが、この亡霊はコーラの自販機に消えていった亡霊、デンマークコーポレーションの元会長という消費社会の住人であった。つまり、亡霊をこの場面で登場させることの意味は、この世界には神は存在しないということなのだ。

この亡霊について興味深いのは、神秘的な雰囲気代わりに、家庭的な愛情深さをもっている点である。背広を着て登場するハイパーテクストの父の亡霊は、自らの死についての秘密を語りながら、ハムレットの髪の中に指を突っ込む。とりわけ注目に値するのは、復讐の実行を息子に迫りながら彼をしっかりと抱きしめ、“Remember me”と言っていた。²³⁾ 肉体を持ち、しかも息子に対して強い愛情を示す感傷的な亡霊は、これまでの『ハムレット』映画には存在しなかった。神という絶対的な存在に不信を抱く

ようになったポストモダンの世界では、こうしたアメリカの中産階級の「核家族」で生活している父親の亡霊の方に観客はよりリアリティを感じる、とアルメレイダは考えているのだ。

神のいない世界をより強烈に感じさせる映像が、ハムレットが“special providence”に言及するときのホレーショーの不安そうな表情である。彼の不安な表情は、ハムレットがレアティーズとのフェンシングの試合に出場して負けてしまうことや、そこで何か大きな事件が起こることを心配していることを意味してはいない。彼の頼りなさそうな表情は、ハムレットが超自然的な神の存在に言及すること自体に違和感を感じていることを表しているのだ。ホレーショーは神のいない現代社会の一員として、ハムレットの言葉の意味を量りかねている。ハイポテクストの宗教的、思想的コンテクストを剥ぎ取られた現代のハムレットは、自らの言葉のリアリティを周囲の人間に容易に感じさせることができない。

この神のいない現代をもっと切実に感じさせるのが、ハムレットが死ぬときに言及する“this harsh world”である。

If thou didst ever hold me in thy heart,
Absent thee from felicity awhile,
And in this harsh world draw thy breath in pain,
To tell my story.²⁴⁾

そこまでの映画のシークエンスはハイポテクストとほぼ同じである。ハムレットはレアティーズとフェンシングの試合をし、最初の2本を取る。レアティーズはハムレットに勝つことができないことに絶望し、ハムレットを銃で撃つ。ハムレットは怒りにまかせてレアティーズを同じ銃を使って撃ち、王妃が倒れるのを見る。レアティーズからガートルードが倒れたのはクローディアスのせいだと聞かされ、彼を銃で殺す。ハムレットの最後は、まっ赤な血で染まった白いフェンシングの服を着たまま床に横たわりながら、ホレーショーに対し“this harsh world”に言及するのである。つまり、お前はこの過酷な世界に生きて、自分の悲しい話を伝えてく

れ、と頼むのである。現代のニューヨークに設定したアルメレイダの映画を見た観客にとって、「この過酷な世界」の意味内容はハイポテクストのデンマーク国家ではなく、まさに権力欲と肉欲が支配する後期資本主義社会の現代なのである。現代社会の厳しさを我々観客は十分感じているが故に、ハイポテクストで感じるリアリティとは別種のリアリティを、このハムレットの最後の言葉に感じるのだ。

この映画がコンテクストを現代のニューヨークに移し、そこで生きる若者を主人公とした物語を描き出す試みはかなりその目的を達成したのではないかと思う。アルメレイダは決してハムレットを成熟した、理想的な若者として描こうとはしなかった。むしろ、高度資本主義社会において映像メディアに没頭し、それによって生の感情を喚起する力が希薄化し、現実社会よりハイパーリアリティの世界にリアリティを感じる未成熟な若者を描こうとしたのだ。そうしたハムレットはまさに現代社会の若者の一つの典型的な姿である。ハイポテクストの『ハムレット』よりは劣った映画だとか、失敗作だという批評はよく見かけるが、現代がアルメレイダのハムレットに似た若者を数多く生み出している以上、この映画は現代社会に対して“the mirror up to nature” (3. 2. 22) に十分なり得ていよう。

* 本論文で利用したDVDは、『ハムレット』（マイケル・アルメレイダ監督、2000年）、松竹ビデオ事業室である。

- 1) シェイクスピアからの引用は、アルメレイダの映画台本以外は、すべて Stanley Wells and Gary Taylor eds. *William Shakespeare: The Complete Works* (Oxford: Clarendon Press, 1986) から引用した。
- 2) Stanley Kauffmann, “The Muses in Manhattan” in *New Republic*, 00286583, 06/05/2000, Vol. 222, Issue 23.
- 3) Martha P. Nochimson, “Hamlet (Motion Picture Review)” in *Cineaste*; 2000, Vol. 25, Issue 4, p. 37.
- 4) ハイパーテクストとハイポテクストの概念は Robert Stam, Robert Burgoyne and Sandy Flitterman-Lewis, *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-structuralism and beyond* (London: Routledge, 1992), p. 209. を参照。「ジュネのトランステクスチュアリティの第五のタイプであるハイパーテクチュアリティは映画分

析にとって極めて示唆的である。ハイパーテクスチュアリティはジュネがハイパーテキストと呼ぶテキストと、そのテキストによって変形、修正、練り上げ、引き延ばされたもう一つの先行テキスト、ハイポテキストとの間の関係をさすものである。(中略) 先行するさまざまな映画版は、比較して「後に」手がけたシリーズものの映画制作者にとってハイポテキストの一部となりうる。」

- 5) 「感情の構造」とはレイモンド・ウィリアムズが『長い革命』(1961)でもちいた用語で、ある時代に特有の感じ方であり、価値観や意味がその時代の人によって生きられ感じられるあり方を指すものである。
- 6) *William Shakespeare's HAMLET adapted by Michael Almereyda* (London: Faber and Faber Limited, 2000), p.16.
- 7) この科白は映画の冒頭の場面で語られるが、アルメレイダの台本(注6)ではその部分はなく、亡霊と警備員が会う場面が最初に書かれている。
- 8) 「意味素」とはロラン・バルトが『S/Z』(みすず書房, 1973)で提唱している5つのコードの一つで、記号内容をさすが、とりわけある大きさの文章の単位が暗示するコンテクションを指している。登場人物に関して利用されている意味素を集めればその登場人物の人格ができあがるので、人格の声とも言及される。
- 9) これらの科白はアルメレイダの台本では16ページから18ページに登場する。
- 10) Mark Thornton Burnett, "To Hear and See the Matter": Communicating Technology in Michael Almereyda's *Hamlet* (2000), *Cinema Journal* 42, No 3. Spring 2003, p.59.
- 11) Burnett, p.59.
- 12) *HAMLET adapted by Almereyda*, p. 85.
- 13) *HAMLET adapted by Almereyda*, p. 85.
- 14) *HAMLET adapted by Almereyda*, p. 64.
- 15) *HAMLET adapted by Almereyda*, p. 62.
- 16) John Dover Wilson, *What happens in Hamlet* (1935; Cambridge: Cambridge University Press, 1979), p. 130.
- 17) *HAMLET adapted by Almereyda*, p. 63.
- 18) *HAMLET adapted by Almereyda*, p. 63.
- 19) *HAMLET adapted by Almereyda*, p. 51.
- 20) *HAMLET adapted by Almereyda*, p. 92.
- 21) *HAMLET adapted by Almereyda*, p. 94.
- 22) *HAMLET adapted by Almereyda*, p. 118.
- 23) *HAMLET adapted by Almereyda*, p. 32.
- 24) *HAMLET adapted by Almereyda*, p. 127.