論　文

境界の身体

――近代初期ヨーロッパとシェイクスピア演劇の場所――

本　橋　哲　也

はじめに

「オリエンタリズム」や植民地主義を研究しようとするさいに，それがヨーロッパの文化的・文学的言説のなかで明確な形をとり始める，15 世紀末からのいわゆる「近代初期ヨーロッパ」の文化表象に注目することがその一つの手がかりとなる。この小論では，この時期のヨーロッパにおける他者表象と自己成型の重要な契機のひとつとなった，イギリスの劇作家シェイクスピア（1564 年生まれ，1616 年没）の演劇を題材として取り上げ，近代ヨーロッパが自己と他者をオリエンタリズムや植民地主義のイデオロギー的枠組みのなかで理解し表象していく際の類型となるような文化的・経済的・思想的回路を抽出するための準備作業を行ってみたい。そこでの鍵概念となるのは，シェイクスピア演劇の言語と身体性における境界性である[1)]。

境界侵犯性

境界を侵犯する身体と言葉――それがシェイクスピア演劇を形容せよ，と問われたとき真っ先に私の頭に思い浮かぶ答えである。境界を越えると同時に，境界にとどまり続ける存在，それこそがシェイクスピアという作者，そのテクスト，シェイクスピアが所属していた劇団，当時の演者，そして劇場空間や上演形態，観客の成り立ちにまで通じる根本的性格だからである。なにより彼ら彼女らの生きた時代が，境界的な時代だった――中世が近代に移行しつつあった過渡期，その後世界の大半を支配することになるイギリス帝国最初の植民地が建設され，イギリスとかイギリス語という国民国家や国民言語という概念そのものが成立しはじめる時代。「自己」と「他者」の関係が大きく移り変わろうとするときに，シェイクスピア演劇も花開いたのである[2)]。

シェイクスピアがどんな時代でもそれなりの魅力をもって人びとに受け入れられてきたのは，おそらく私たちがおしなべて，自分たちの生きている現在を過渡期としてとらえ，なん

らかの危機の契機をそこに見いだすからではないだろうか。今から振り返れば，シェイクスピアの同時代人が生きていた「近代初期」と呼ばれる時代は，ヨーロッパ文明にとって自己と他者の再認識を根底から迫られる時代だったと言っていい。コロンブス，コルテス，ヴェスプッチ，マジェラン，ドレイクといった英雄／侵略者の固有名詞で語られることの多い，いわゆる「大航海時代」なるヨーロッパ人の海外拡張によってもたらされた異文化同士の遭遇は，イギリス一国にとっても大変動をもたらすものだった。シェイクスピア時代前後のイギリスの歴史的背景をここで簡単にたどっておこう。

16 世紀前半のイギリス国王ヘンリー八世の個人的要求に端を発したイギリス国教会の成立は，キリスト教が旧教と新教に分裂した後のヨーロッパにおける宗教戦争へ，そしてさらには植民地における国際的な領土争奪戦争へとイギリスを容赦なく投げ込んだ。またヨーロッパの急進的な新教運動はイギリスにも波及し，千年王国運動のような社会の根本的改革を求める運動が盛んになりつつあった。哲学の分野で言えば，ネオプラトニズム，ヘルメス主義，カバラ信仰，練金術といった思想や実践が指導的知識人たちを捉えていき，それらが政治や社会の現状を批判する志向を醸成する。そうした批判的知識人の先頭には，コペルニクス，ブルーノ，ガリレオ，ケプラーといった科学者がいて，彼らによる新たな宇宙観は中世の確固とした神中心の世界観を根底から揺るがし，地球中心説と太陽中心説との深刻な対立を招く。政治や経済の分野においては，マキャベリ的な実利主義思想が国家の倫理性という神話を打ち砕き，経済変動によって伝統的な村落共同体が破壊され，農村から都市へと人口流入が激化する。支配階級であった貴族たちがそれを伝統的価値観と優雅な生活を脅かすものと感じていたとすれば，庶民たちは日毎に上昇する物価といや増す浮浪者の姿に，生存の危機を身近に感じたであろう。多くの人びとが憂鬱に駆られ，「メランコリー」がひとつの流行語ともなった。そんなときにシェイクスピアとエリザベス朝演劇は登場した，境界的時代の「鏡」として[3)]。

シェイクスピアという劇作家は「ヒトゴロシ，イロイロ」と日本語で言い習わされているように，1564 年に生まれ，1616 年に死んだと言われている。彼がいま私たちに残されている芝居を書いたのは，1580 年代後半から 1610 年代前半までの 30 年ほどの間で，エリザベス女王の最盛期から晩年まで，すなわちイギリスがスペインの無敵艦隊を破って新興プロテスタント教国として台頭しつつあった時代から，次のジェイムズ王がスペイン，ポルトガル，オランダといった植民先進国に続いて帝国への果たせぬ夢を抱いていた時代である[4)]。つまりシェイクスピアがロンドンで劇作家として活躍していた時期は，イギリスの植民活動が挫折を繰り返しながらも機運を高めつつあったときと重なるのだ。いわばシェイクスピアは外部の他者に対する人びとの関心が未曾有の勢いで高まりつつあった時代に，「内」と「外」とが過激に出会うロンドンという都会で，王侯貴族から乞食までが登場する芝居を広範な大衆からなる観客相手に書いていた。古典的な作品といった概念がまだ当て嵌まらない当時の

演劇は，印刷して読まれたり，末長く上演されるよりは，短期間でなるべく多くの観客をひきつけておいて，その後は新作によって目先を変えていく上演システムに沿ったものであり，シェイクスピア自身も観客の嗜好に合わせる工夫は怠らなかったに相違ない。その点では，日本の江戸時代における大衆文芸作家であった井原西鶴（1642–1693）や近松門左衛門（1653–1792）が，それぞれの時代の特殊性を超えて，普遍的な比較考察の材料を提供するだろう。このような広範な観客・読者層を相手として大衆作家としての事情こそは，この本の主題である「境界侵犯性」――周縁性，曖昧さ，雑種性，多義性，テクスト／コンテクストといった概念とも関係が深いが，そのことはおいおい明らかにしていこう――と深い関係がある。まず具体的にシェイクスピア演劇の境界性を想像していただくために，シェイクスピア演劇が実際におかれていた場の特性を考えてみたい。

劇場空間と場の雑種性

シェイクスピア演劇はその発現の場からして徹底して境界的だった。まず劇場空間はどのようなところに開けていたのだろうか？　シェイクスピア演劇の場合，もっとも有名な劇場はロンドンのテムズ川南岸のサザックにあったグローブ座である。今から数年前，グローブ座がかつてあったとされる場所の近くに，その形を模した「シェイクスピア・グローブ劇場」がオープンして，夏には演劇公演が行われ，テムズ川べりの観光名所の一つとなっているのでご存知の方も多いかもしれない。

エリザベス朝演劇を考える場合，おおむね二種類の劇場を考察する必要がある。一つはパブリック・シアターと呼ばれる野外の大衆劇場。もうひとつはプライヴェット・シアターと呼ばれる室内の私設劇場だ。後者の場合，かつての修道院を改造して作られたブラックフライアーズ座とかホワイトフライアーズ座が有名だが，これに法学生のメッカであった法学院の劇場や，宮廷や貴族の館内での上演も含めて考えれば，いずれも上層の特権階級を観客とした排他的な劇場であり，高額の入場料を払える観客は限られていた。それにたいしてグローブ座は前者に含まれながら，ほかの大衆的な商業劇場（ローズ座とかカーテン座が有名）よりも少し上層の観客も来ていたという点で，この時代では階級的にもっとも包括的な劇場だったと言える。観客層は貴族から外国人，法律家，知識人，職人，商人，その妻たち，学生，徒弟，娼婦，スリにいたるまで実に幅広く，入場料も平土間の立ち見なら安かった。大きく観客のなかに張り出した舞台を平土間の立ち見客が囲み，それをまたより入場料の高い椅子席が三階建てで囲むという構造であったらしい[5)]。

このような大衆劇場の最初のものは，1576 年にロンドン市の北の郊外ショアディッチに建設されたその名もずばり，シアター座である。この郊外というところに，まさにさまざまな意味での境界侵犯を可能にした周縁性が孕まれているのだ。当時ロンドン市はシティと呼

ばれていたが，その北・西・東の三方を城壁で囲まれ，南側はテムズ川を境界とする一種の城砦都市だった。いまはロンドンの劇場街の代名詞となったウエスト・エンドという名称は，後の時代にロンドン市の西の境界の外が繁華街として栄えたところから来た名称である。シェイクスピアが劇作家として活躍し始めた当時のロンドンは，イギリス中のさまざまな階層，王侯・紳士から浮浪者・犯罪人までが集まって来る大都会で，16 世紀から 17 世紀にかけて人口が三倍にもなったというから，急激な都市化に伴う活気と矛盾とを集約して抱えていた場所だった。この時期に商業劇場をはじめとして，熊いじめのような動物を使った見世物，海外から連れてこられた「インディアン」や「エスキモー」の展覧，娼宿や酒場をはじめとした色々な遊戯場，監獄，処刑場，瘋癲院などといった施設が大幅な増加を見たのも，当然そうした人口増加現象と関わりがあった。精勤と商工業振興，家庭の平和，公序良俗を重んじるロンドン・シティ当局としては，酒場，遊技場，娼宿，劇場といった種々雑多な人びとがひしめく，いかがわしい施設は必要悪ではあっても自分の内には抱えたくない。かくしてロンドン市内における商業劇場の建設も法令によって禁止され，大衆劇場は以上のような周縁的で境界侵犯性をもった他の遊興施設と一緒に郊外に追いやられながら，独特の繁栄をとげたのである。

ここで特筆すべきは，劇場が林立したそのような市郊外の地域を当時は “Liberty” という用語で呼んでいたことだ[6]。「自由」を意味する単語が，劇場という日常生活の桎梏からの解放の場所を設定すると同時に，そのようないわば「悪場所」を統制する当局の抑圧をも招きよせていたこと。シェイクスピア時代の劇場とはそもそもそうした相反する力がせめぎあう境界領域の産物だったのである。繰りかえしになるが，エリザベス朝演劇は 1576 年に興業主ジェイムズ・バーベッジが最初の演劇興業を専門とする商業劇場をロンドン市北方，ビショップスゲイトを出た郊外ショアディッチに建てたことから時代を画する文化活動として展開されていった。ロンドン市の城壁の外は芝居興業に敵意を持つ市当局の法律管轄外にあったので，歴史に前例を見ない定設の芝居小屋で劇興行を組織的に運営するには，郊外の地は必然的に便利であり，唯一に近い選択だった。バーベッジの冒険の商業的成功を追うようにして，その後に続く商業劇場はいずれも，周辺の地，ロンドン市の城壁のすぐ外，あるいは市の南の境界をなすテムズ川岸のバンクサイドに建設される。

しかし商業劇場がロンドン市の管轄の及ばない市壁外に建てられた，というだけではその成立事情を考察するのに不十分だ。劇場は地理的歴史的に市当局の干渉を身近に受けながら，その中で特殊な政治的事情によって，中心的支配から取り残された周縁地区を選んで建てられたのである。シアター座（1576 年）とカーテン座（1577 年）は the Liberty of Holywell に，フォーチュン座（1600 年）は the Liberty of Finsbury に，ローズ座（1587 年）とグローブ座（1599 年）は the Liberty of the Clink に，スワン座（1595 年）とホープ座（1614 年）は the Liberty of the Paris Garden に，ブラックフライアーズ座（1576 年が第一次，1596 年が

第二次）とホワイトフライアーズ座（1608 年）はもともと修道院だったので各々の「境内，管轄区域（Precinct）」に，といったように。そうした郊外の地は中央権力の管轄外というだけでなく，以前から無法の地として社会の局外者を惹きつけていたから，当然その分当局の監視もむしろ普通の土地よりは厳しかった。つまり “liberty” の地とは，常ならざる自由と常ならざる抑圧とが増幅し混在して鬩ぎ合う場所だったのである。劇場の置かれた周縁とは，中央に対立する負の価値を帯びた場所というよりはむしろ，中央の制圧と地方の解放とを同時に過激な形で吸収し，複数の権力の妥協と対立とをダイナミックに体現した地の謂であった。中央が地方に，自己が他者に，正が負に転じる危険と魅惑とがつねに存在した境界侵犯の場所。その点にこそ観客と舞台が，王侯と乞食が，男と女が，個人と社会が常に反転する可能性を秘め，正負の決定が不可能であるようなシェイクスピア演劇が発生する基盤が，偶然かつまた必須に存在したのである。

とくにグローブ座のあったテムズ川南岸のサザックは，シティの統制と，国王の直轄権力，そして伝統的な教会権力がせめぎあい，そのうえ犯罪人，娼婦，遊び人，興行師，そして劇団俳優たちの雑多なエネルギーが集結して絡み合う場所であり，いわば規制と解放，処罰と無法とがしのぎを削る土地だった。そのような境界侵犯的で周縁的な場所をリバティと呼びならわし，「自由」を意味する単語が相反する力関係や異種雑多な要素の交錯する場の名称として使われていたのだ。1599 年に借地権の切れたショアディッチのシアター座が取り壊されて，その材木が凍結したテムズ川を渡って南岸に運ばれ，新しい商業劇場の建材として使われる。かくして境界侵犯の場としてグローブ座が誕生したとき，郊外という周縁の場において大衆劇場が担っていた雑種性や多義性も，劇作家，役者，観客とともに増幅して引き継がれていったのである。

このような場の他者を排除しない異種混交的で包括的な性格が，大衆劇場におけるシェイクスピア演劇の内容をも特徴づけていた。登場人物も雑多なら，場所や時代も千差万別，ジャンルやテーマも多様で，さまざまな職業や階級，性別，人種がそれぞれの魅力を発散する。つねに複数の権力が抗争を繰り返し，保守的な現状肯定主義と過激な革命思想がせめぎあい，深遠な哲学はつねに猥褻な饗宴と隣り合わせ。家父長制によって女性の自律性が抑圧され，人種差別や階級差別暴力が容認される，そのただなかで支配的体制の不安と矛盾が暴かれ，社会変革の展望が開かれていく。殺害が復讐を，忠誠が裏切りを，予言が奇跡を呼ぶ歴史の限りなき変奏。私生児が嫡子を，娼婦が妻を，奴隷が主人を転覆する。密室の独白が広場の喧騒に切り裂かれ，都市は森と，宮廷は酒場と通底し，白雪の山脈の向こうに海の紺青がほの見える。少年によって演じられた女性が男に変装し，愛する主人のかわりに主人の意中の女を口説くことで，逆に相手の女に恋される，という目くるめくジェンダーの展開。道化と狂人だけが正気を保ち，王に随伴して嵐の荒野を彷徨するという権力の倒錯。排除の暴力によって成就した結婚のハッピーエンドは，つねに不幸の予感と去勢の不安を伴う。あらゆる

自己同一性（アイデンティティ）の混乱。阿鼻叫喚の裏に静謐な恋の語らい。嫉妬と姦淫，近親相姦，レイプ，祝祭と人食い，恐怖政治とジェノサイド，民衆暴動，被植民者の抵抗，異人種の交雑結婚，妖精，魔女，悪魔，亡霊，魔術に復活，エログロナンセンス，シロクロピンク…とにかく何でもありの世界がシェイクスピア演劇なのだ。

このようにあらゆる境界をまたぎ越していくシェイクスピア劇の活力とその言語の豊饒さを考えるとき，それを理解し自在に楽しんでいた観客の想像力はほとんど私たちの想像を絶している。当時，人工の明りはロウソクが主だが，高い入場料を取る室内の私設劇場にはロウソクによる照明があったとしても，野外の大衆劇場にはもちろん照明などない。雨や風や町の騒音に晒され，装置といっても椅子や箱や垂れ幕がせいぜいというところ。登場人物を性格づけるのは，主に階級やジェンダーを示唆する衣装と剣や手紙など最小限の小道具だけ。公演は午後まだ陽の高いうちに始まるから，夜の場面になると「闇夜だ」とか「星明りだ」とかいう台詞を聞いて観客も納得し，有り合わせの楽団があらゆる効果音の設定に大活躍する。人口の明りがない生活，機械の音の聞こえてこない日常を送っていた人びとの感覚が，今の私たちよりずっと研ぎ澄まされたものであったことは頭では考えることができても，その感度を私たちは追体験できない。それに毎週日曜日の教会で説教を何時間も立ちっぱなしで聞くことに慣れていた人びとの体力と忍耐力，とくに聴覚の集中力も私たちとは比べものにならないものがあったろう。ちなみに当時の人びとはほとんど体を洗うという習慣がなかったようだから，グローブ座が満員の観衆を集めて三千人近くがひしめきあった状態では，大衆劇場とは「体臭激情」の場でもあったことだろう。それにしても熊いじめのような見世物や酒場での遊興と，人生の不可思議と深遠な哲学と崇高な詩句に溢れたシェイクスピア演劇とは，どこかで重なり合いながらやはり根本的に異なる体験であったはずで，ここにこそシェイクスピア演劇の境界侵犯性をさぐるひとつの鍵が潜んでおり，また現代人である私たちにとっての魅力も存する。

このような庶民的な娯楽と，難解な文学芸術との岐路に立っていたところに，その後，現在まで400年以上にわたってシェイクスピア演劇が，さまざまに受容され，解釈され，改作されてきた理由もあるのだろう。大衆的な見世物と同等のものとされて出発しながら，やがて貴族や国王の庇護を受け，ジェイムズ一世が直接のパトロンとなるところまで社会的地位を高めた劇団員たち。公衆の喝采を浴びる人気俳優や大衆のための戯作者から，王の意向を体現した宮内官僚への出世。それは「河原乞食」が「舞台芸術家」となる道筋であると同時に，17世紀以降におけるシェイクスピア演劇の受容の変転を予期させるものでもあったのである。

「世界の詩人・普遍的な天才」へ

すでに述べたように，シェイクスピア在世当時のロンドン市当局にとって商業演劇はかならずしも歓迎すべき娯楽ではなかったが，さらに劇場を「悪の巣窟」として敵視していたのが清教徒（ピューリタン）と呼ばれたイギリス国教会内の新教徒の一派だ。彼らが厳格な教義をかかげ，教会の改革を主張したために迫害を受け，その一部がピルグリム・ファーザーズとして，1620 年に北アメリカに移住し，アメリカ合州国建国の一端をなしたことはよく知られているだろう。ジェイムズ一世を継いだ国王チャールズ一世の政府に敵対して，クロムウェルが率いた清教徒革命が 1642 年に始まると，劇場は閉鎖され，再び商業演劇が復活するには 1660 年の王政復古を待たなくてはならなかった。だがそのときにはすでに劇場も観客も，かつてシェイクスピアを生み，シェイクスピアが生んだエリザベス朝演劇とは様相をまったく異にしていたのである。劇場はすべてかつての私設劇場と同じく，照明付きですべて椅子席の室内劇場で，舞台は観客と役者との交流が困難な額縁舞台。王政復古による演劇の復活は，役者と観客が同じ空間を共有していたシェイクスピア演劇の境界侵犯性の再生ではなく，次第に社会の中枢権力を握りつつあった中産階級の娯楽としての再編成だった。

かくしてシェイクスピア演劇もなかにはほとんど上演されなくなってしまった演目があったり，上演されてもオペラ化されたり，テクストにも大幅な改変を施されて，新しい時代の趣向に合うようなかたちでかろうじて命脈を保っていく。たとえばネイハム・テイトが 1681 年に改作した『リア王』の最後は，エドガーとコーディリアが結婚するという家族的ハッピーエンドに改作され，1667 年に初演されたジョン・ドライデンとウィリアム・ダヴナントが『テンペスト』を音楽劇に改作した『魔法の島』には，ミランダとファーディナンドのほかにもう一組の男女が付け加えられて男女関係が複雑になったり，キャリバンがもっぱら道化的役回りに貶められたりして，たとえばその植民地主義への問いは後景に退くことになった。やや先取りして単純化してしまえば，1660 年以降現在までのシェイクスピア上演の歴史は，17 世紀から 18 世紀の改作者から，19 世紀の大物役者兼劇場経営者へ，そして 20 世紀の演出家へと主役が移りかわっていくとも言えるだろう[7]。

とは言っても 17 世紀や 18 世紀にもシェイクスピアのテクスト自体が軽視されていたわけではなく，その全集はさまざまな版で出版されつづけた。むしろそのことが「読むためのテクスト」としてのシェイクスピアの性格を強めていったとも言える。17 世紀には，1632 年の第二二つ折り（フォリオ）版から 1685 年の第四二つ折り版までシェイクスピア全集が出版され（フォリオというのは紙の全型を二つに折った大きさのこと。四つ折り版はクォートと呼ばれる），18 世紀にはロウ（1709 年。このロウの編集が画期的なのは，読者の便宜のためにそれまで徹底していなかった登場人物表，幕や場の区分，ト書きなどを整理，付加したことで，現在の私たちに馴染みの五幕構成はこの時「発明」されたことになる），ジョンソン（1765 年），

マローン（1790 年）など多くの編者によって全集が出版された。

しかしこうした出版によって進展することになった，読まれ研究される「古典」としてのシェイクスピアと，実際に劇場で上演されるシェイクスピアとの差が広がっていく。劇場という偶然性に満ちた猥雑で侵犯的な場の干渉を排除して，作者自身の意図を純粋なかたちで再現するという夢が，テクストの出版には多かれ少なかれつきまとうものだが，この時期の中産階級読者の増加と出版資本主義の拡充がその夢を膨脹させたのである。だがその一方で 18 世紀と 19 世紀の劇場を華やかに彩っていたのは，デヴィッド・ギャリック，エドマンド・キーン，チャールズ・キーン，ヘンリー・アイルヴィングといった劇の主役を演じながら劇場経営を一手に握っていた時代の寵児たちの活躍だ。彼らの上演は彼らの信じる時代考証に忠実で，エリザベス朝の衣装や装置を大掛かりに使ったものが多く，その分シェイクスピアのテクストは大幅にカットされたり変更されることもしばしばだった。

そして現在の私たちにも影響しているシェイクスピア観，つまり「世界の詩人」として時間や異なる文化の制約を超越した「普遍的な天才」としてのシェイクスピア崇拝を打ち立てたのが，19 世紀のロマン主義である。このようなシェイクスピアの神格化は，西ヨーロッパ全般に起きた現象だった。ドイツのゲーテ，シュレーゲル，フランスのヴォルテール，スタンダール，ユゴー，そしてイギリスのコールリッジ，ラムといった文学者たちが，それぞれの国におけるナショナリズムの発展を背景としながら，シェイクスピアを「多様な要素を有機的に統一する想像力の権化」として評価した。こうして，一方でそれ以前の新古典主義の批評がシェイクスピアの欠点としていた，場所・時間・筋立ての不一致こそが逆にその天才を証明するものと考えられるようになり，そうした批評観のおかげでますますシェイクスピアは舞台上で不特定多数の観客を前に演じられる劇というよりは，書斎で啓蒙された読者の叡智を動員して解釈される詩作品とされたのである。19 世紀前半の代表的シェイクスピア役者，エドマンド・キーンの演技を評したコールリッジの言葉，「稲妻の閃きでシェイクスピアを読むがごとし」がそうした批評的態度を象徴している。ロマン派が読む戯曲としてのシェイクスピアを強調したことによって，舞台上ではさまざまな矛盾を示すかに見える登場人物を，あたかも自立したひとつの人格のように取り扱う性格批評が隆盛し，それは 20 世紀の批評や舞台にまで影響を及ぼした。たとえばハムレットを「悩める貴公子」としたり，マクベス夫人を「夫を誘惑する魔女」と呼んだりするのも，そうした批評の影響である。さらに，明治期の日本の文学者たちが最初にシェイクスピアを輸入したのも，演劇台本ではなくラムの『シェイクスピア物語』という子供向けの書き換えを通じてであったことは，シェイクスピアが文明開化期の日本人知識人にとっては，大衆的演劇というよりも，西欧近代の文学における啓蒙的個人主義の象徴であったことを示唆するだろう。

シェイクスピアという制度・産業

「現代劇」としてのシェイクスピアが再生するのは 20 世紀初頭のことだ。バーナード・ショウやハーリー・グランヴィル＝バーカーといった演劇人の実践において，テクストはできるかぎりシェイクスピアの原作に忠実で，装置や衣装は斬新に現代的なものが目指された。かくして私たち自身にもなじみのある，ローレンス・オリヴィエ，ジョン・ギールグッドといった名優たち，ピーター・ブルック，ピーター・ホールといった演出家たちの名前に象徴される時代，いわば「われらが同時代人」としてのシェイクスピアが見直されてくるのだ。ポーランド出身の批評家ヤン・コットの書いた『シェイクスピアはわれらが同時代人』の英訳が，シェイクスピアの死後ちょうど 400 年の 1964 年に出版されて世界各国でベストセラーとなり，1960 年代後半からの前衛的なシェイクスピア上演に影響を与え，その後の革新的なシェイクスピア批評の基礎を築く大きな事件となったことは，シェイクスピアの批評に多少の関心を抱く人ならば周知の事実だろう。同時にそれはまた新しい強力なメディアである映画となったシェイクスピアの時代でもあり，さらには国民の税金によって支えられた国立劇場，世界の演劇人が集まる国際演劇祭，膨大な資源を抱える観光，さまざまな言語と文化への翻訳，あらゆる視点からの批評の隆盛，学校や社会での教育・学問的専門化といった多様な様相をもったシェイクスピア産業が勃興する時代でもあった。

もうひとつ忘れてはならないのは，19 世紀にイギリスによるインドやカリブ海諸国，アフリカの帝国主義支配が確立したとき，植民地における英語教育を根幹で支えたのもシェイクスピアのテクストであったということだ。そうした教育システムのなかから「有能な」現地人官僚が育ち，さらにはイギリス人以上にイギリス文学の素養に優れた現地の知識人が生まれてくる。ポストコロニアルとも呼ばれる植民地独立以降の時代が訪れたとき，そうした人びとがかつての帝国の中心地を「逆襲して」，いまやイギリス本国の文化の中核をもそうした人びとの多くが担っている。だがそこに私たちが見つめるべきなのは，土着の言語や文化，社会伝統を破壊され，宗主国イギリスの言語で自らを語るしかなかった人びとの苦悩と，教えられ与えられた言語を抵抗の武器と転じた彼ら彼女らの苦闘と栄光の歴史と現状である。彼ら彼女らの営みは，「世界の詩人」や「普遍的な天才」としてのシェイクスピア像を，植民地主義を延命させるものとして糾弾し解体し自らのものとして領有してきた境界侵犯の試みだったからである[8)]。

そして現在の私たちにとって，「シェイクスピア」は文字どおり巨大な産業であり，制度だ。現代のシェイクスピアの上演，教育，翻案，販売，流用という現実は，「本物のシェイクスピアを純粋に自分自身の思いをぶつけながら読む」といった感傷的アプローチをなかなか許してくれない。考えてみればもともとシェイクスピアの戯曲自体が，古今東西雑多な種本を換骨奪胎した「翻案」だったのではないだろうか？

いまやシェイクスピアの顔は紙幣やクレジットカードにまで使われ，イギリスの人気ラジオ番組として有名な「孤島のレコード鑑賞」では，「聖書とシェイクスピア全集のほかに何かひとつ持っていくとすれば何がいいか」と出演者が聞かれるように，その作品はだれでも座右に置いておくべき永遠のベストセラーとされている。イギリスからロイヤル・シェイクスピア・カンパニーが来日公演するのも珍しくなくなり，その一方で新しい日本語訳を使った鈴木忠志，蜷川幸雄，野田秀樹といった人びとによるシェイクスピア上演が，国内だけでなく海外でも評価を受けるようになった。日本を含めたアジア，アフリカ，中南米におけるシェイクスピアの翻案上演は，本家本元と流用領有との境界を侵犯し続けている。あるいはこの業界につながりのある人にとってのイベントとして，五年に一度世界中の学者が集まって，そのありとあらゆる側面が議論される国際会議が開催される。ただ「世界学会」という名称が付いているにもかかわらず，集まるのはほとんどアメリカ合州国，西ヨーロッパ，それに日本の学者たちが多いことは，いまだにシェイクスピアを研究する学問の「西洋中心主義」の証左でもあるだろう。またイギリスに旅行した人が，シェイクスピア演劇そのものに興味がなくても，ストラットフォード・アポン・エイヴォンを訪れ，シェイクスピアの生家の前で記念写真を撮って，土産物屋で買い物をしていく。こうした現実はシェイクスピアの上演や研究が高級で，それを売り物にした観光や商売が低級だとか，イギリスの国立劇団が上演するシェイクスピアの舞台が本物で，シェイクスピアを原作とした中国語やタガログ語による翻案やヒンズー語の映画が偽物である，といったような二分法を容易に許さないだろう。

制度や産業としてますますグローバルに肥大する「シェイクスピア」。それでも私たちはシェイクスピアを通じて，演劇がもつ不可思議な魅力に捕らわれ続けることをやめないだろう。エリザベス朝のロンドンの人間にとって，シェイクスピアの劇を通じて，自己と他者のきずなに触れることは，けっして限られた一部の人の特権ではなかった。そのように誰にでも開かれた他者への招待状としてのシェイクスピア，自分と他人とを言葉の翼でつなぐシェイクスピアを取り戻すときは，いつでも私たちとともに現在形で存在する。いつ，どこで，どのようにそれを受け取ることを誰も拒まれてはいない，それがシェイクスピア演劇の境界侵犯への誘いだからである。

テクスト／コンテクスト

以上述べたような，時代の特殊性に制約されながら同時に時代を普遍的に超越するシェイクスピア演劇の侵犯性を考えるときに，重要な問いのひとつが，そのテクストとコンテクストをめぐるものだ。常識的に考えると，テクストはシェイクスピアの書いた台詞，コンテクストはその時代的・歴史的・社会的背景となるのだろうが，シェイクスピアの侵犯性とはそ

のような常識をくつがえすところにもあるので，序章の最後に少しこの問題を考察しておきたい。

教室でシェイクスピアを学ぶとき，よく言われるのが次のような言葉だ――「自分の解釈を押しつけず，まず素直にテクストと向かい合いましょう」。でも自分の演劇体験を考えてみると，私たちはいったいこのようにシェイクスピアとつきあっているだろうか，という疑問が浮かぶ。誰もシェイクスピアの頭の中を覗けない以上，「シェイクスピアはそんなことを言っていない」とか言えるはずはないのでは？　いったいテクストとは何だろう？　シェイクスピアの場合，たとえばアーデン版とかペンギン版とか研究社版とか，日本で手軽に手に入るものだけでも数種類あるわけだが，これがどれ一つ取っても同じではなく，編者によってかなり異同がある。これはいったいどういう事情によるのか？

まず歴史的に厄介なことに，シェイクスピアにはいわゆる自筆原稿なるものは残されていないから，彼が自分の筆でどこまで書いたかを「本文校訂」するすべはない。おそらくふつうの場合，まず作者が書いたあら書きの原稿を，出版に際して清書人に書写してもらい，それを印刷工が読みとったと考えられる。しかし当時の印刷事情やイギリス語の綴りが不確定だったことを考えると，清書人や印刷工が読み違える可能性はたくさんあっただろう。なにより重要なことは，シェイクスピア自身に「俺が書いたテクストだから，署名をして後世に残そう」という意識が希薄だったのではないかということだ[9)]。

当時，演劇台本は作者のものではなく，劇団の所有物である。劇団としては人気のある演目の台本ほど価値があって，ライバル劇団に使われては困るわけだから，いきおい印刷には慎重にならざるをえない。そこで人気作品ともなると「海賊版」が出現する。たとえば当時出版された『ハムレット』のテクストのなかには，観客や役者の記憶をもとに出版されたのではないかと推定されるものもある。きっと何人かが分担して劇を聞きながら必死に台詞を書きとったのだろう。それに座付作者であり，かつ役者にして，国家の後ろ盾を持つ劇団株主の一人でもあったシェイクスピアは，同じ劇でも異なる劇場や観客を相手にして上演されるさいに，その都度，改変を加えなくてはならなかっただろうと想像される。決定版とか「ディレクターズ・カット」なるものは，この場合存在しようがなかった。なにより劇団専属の作者としてのシェイクスピアはきわめて個性的な作家であると同時に，劇団という集団の中のひとりとして一座の危機や変遷と共に歩み，劇作家として成長してきた。個であると同時に衆，そんな職業的性格が境界侵犯的な開かれたシェイクスピアのテクストを形作っていたのである。

歴史上多数存在するシェイクスピアのテクストが必ず参照する最初の全集である，1623 年に出版されたいわゆる第一二つ折り（フォリオ）版にしても，彼の死後劇団員たちによって代わりに編纂されたものである。当時出版されたテクストとしてはもう一種類，一作品ずつを収めた四つ折り（クォート）本というのが 19 冊あり，この多くは劇団が出版業者に払い下げた結果だが，

上に述べた海賊版もそのなかに含まれると考えられている。特定の一人の名前を冠した「著作集」という産物は，「著作権」という観念がなければありえないわけで，興味深いのは，最初の本人編集の全集がシェイクスピアの死んだ1616年にその盟友でもあったベン・ジョンソン自身によって作られていることだ。同じ年に，ジョンソンが初代の桂冠詩人，つまり国王に賀歌を奉じるイギリスでもっとも名誉ある詩人として任命されたことは，「著作権authorship」という概念と公権力によって認められた「権威 authority」との関係を考えるとき，大変意義深い事件だろう。シェイクスピアは，芸術なるものが個人の作品であるという考え方が成立する端境期に生きながら，境界線上にとどまり，生身の役者がしゃべり，行動し，観客と交渉する演劇として，場面を構想し台詞を書いていたのである。

さてこのようなシェイクスピアに関する特殊事情を頭に置いたうえで，もういちど「テクストだけを読みなさい」という言い方に潜む固定観念は何かと考えると，それはシェイクスピア自身が残した文章（これを作者の「本質」と言ってもいい）と，それ以外のものとを分ける考え方だ。前者を「原文」，後者を「文脈」と呼ぶこともある。これはなるほど一応自然な考え方のように思われる。余計な情報を排してテクストと向かい合えばシェイクスピアの意図した意味が自ずと見えてくるはずだ，と。ところが，である。もしシェイクスピアのテクストを読んでいて，ある語句の意味が分からなかったどうするか？　テクストについている注か，辞書を見るか，誰かに聞くのが普通だろう。とすると，注や辞書や教師の知識はテクストとして「本質」ないしは「原文」の範疇に入るのだろうか？

さらに辞書に関してはこう問うてもいい。辞書に出ている字句の「意味」はどこから生まれてきたのだろう？　ある言葉の説明のためにシェイクスピア作品の台詞が用例として取り上げられている場合，その意味は辞書が決めているのか，シェイクスピアの台詞が決めているのか？　辞書を傍らに置きながら台詞を書いているシェイクスピアなど想像できるろうか？　仮にシェイクスピアの時代に英語の辞書があったとして（ちなみに最初の英語辞典は1604年に編纂された3000語収録の『言葉のアルファベット順図表』と言われている），シェイクスピアは1605年頃『マクベス』の台詞，「溢れんばかりの海も朱に染まる」‘The multitudinous seas incarnadine’（2幕2場61行）を書きながら，‘incarnadine’が動詞として使えることを辞書で確かめたりしたのだろうか？　おそらくそうではないだろう。彼は音の感じからこの語を作りだしてその品詞などにはかまわずに使ったのだろう。かくして新しい単語が英語に誕生する。

実際には辞書が意味を決めているのではなくて，辞書に書かれている字句の意味は，テクストから最大公約数的にすくってきたものにすぎないのだ。私たちが大学生の頃，シェイクスピアは腕力で読めと言われた。つまり「本当の意味」を知るための伝家の宝刀，オクスフォード英語辞典には，単語の意味だけでなくその用例が使われた歴史順に記されている。なかでもシェイクスピアが初出である例はきわめて多く，いかにシェイクスピアが「英語を捏

造した」かがよくわかるわけだが，この辞典は一冊一冊が実に重く，地震の時にはその下敷きになると危険だと言われていた。このようにかつての大学教授は知力だけでなく体力でも威張っていたわけだが，最近はそれもパソコンで検索できるようになって，誰もこう言えなくなってしまった。それはともかく，イギリス語がまさに近代の国民国家言語として確立しつつあった過渡期に，膨大な台詞を書き残したシェイクスピアの功績には計り知れないものがあったのである。たとえば『ハムレット』を聞くと，まるでそれが諺ばかりから出来ているようにイギリス人は感じるそうだが，それはシェイクスピアが諺をたくさん取り入れたのではなくて，作品自体から市井の決まり文句がたくさん生まれたということだろう。これは容易にナショナリズムにつながる発想でもあるが，シェイクスピアはそれほど変革期のイギリス語を豊かにしたというわけである。

さてテクストに関して，シェイクスピアの伝記的事実のほうはどうか？　それもひょっとしてさまざまな解釈を許す一つのテクストなのではないだろうか？　伝記的事実の際たるもの，「ヒトゴロシ，イロイロ」，「シェイクスピアは 1564 年に生まれ 1616 年に亡くなった」こそは，疑いようのない有名で確実な「事実」ではないだろうか？　でも私たちがこのことを事実として確認し得るのは，こうして書かれた日本語の文，この文が下敷きにしているだろう知識が引き出されてきた記録，たとえば誰かが書いた伝記，そしてその伝記が基にしている出生証明書，死亡記録，などといった特定の社会状況や権力を背景として書き継がれてきた歴史，伝達されてきた無数のテクストを通じてでしかありえない。いま私たちは「嘘か，本当か」の議論をしているのではなく，ウソもマコトも特定の立場からの価値判断にすぎず，あるテクストの解釈にすぎないのではないか，と疑ってみる必要がありそうだと言っているのである。このように挙げていくと，「テクスト」が決して安定したものではなく，どんなテクストも意味の不確定性を免れないことが分かるだろう。

つまり作者が意図しようとしまいと，あるテクストはある特定のコンテクスト（というもうひとつのテクスト）のなかで読まれ，テクストがはらむ幻想や偏見は増幅され再生産されていく。そしてここにこそ，シェイクスピア演劇のおもしろさ，意味を宙吊りにしたり，不断に境界を横断し引き直したりする侵犯性もあるわけだ。読むべきなのは「作者」なるものの頭のなかではなく，流通しているテクストのほうであって，テクストを読んだり聞いたり見たりするには，「公平」な姿勢とか「正解」などというものはない。「シェイクスピアが本当に何を言いたかったのか」などという問いはどうでもいいとは言わない。ただ楽しくシェイクスピアを見たり読んだりし，現代に生きる私たちにとってその何が面白いのかを考えるためには，「素直に読みなさい」という言い方のなかにある権威主義と怠惰を疑い，そのテクストを食い破ってその境界侵犯性をあらわにする試みが重要なはずだ。シェイクスピアのテクストを読み込めば読み込むほど，そしてそれと同時に私たち自身の時代とシェイクスピアの時代のコンテクストに配慮すればするほど，テクストとコンテクストとの往還にはシェ

イクスピアの境界侵犯の力学があぶりだされてくるのである。

現代に生きる私たち自身のシェイクスピアを求めて

私たち人間はつねに自分たちの時代を「過渡期」と考える。それはおそらく，私たちが自らのおかれた時間と空間において，自らの存在を規定するさまざまな文化的政治的境界を意識し，それを侵犯することをなりわいとせざるを得ないからではないだろうか。シェイクスピア演劇がどの時代においても「普遍的」であると同時に「特殊的」であり，グローバルであると同時にローカルであり，時代を超越しながらそれぞれの時代にしかない受容のされかたをされてきた最大の要因は，それがきわめて多様な人間関係を愛憎の激しさの極地において描きだしながら，彼ら彼女らが置かれた状況に抗いながらつねにそれを境界侵犯し，時代と社会的力学の境界を超えようとする意思に駆られていているからだ。男と女，親と子，王と臣下，人工と自然，貴族と民衆，貧者と富者といった二項対立的関係に制約された登場人物たちの関係は，その力学を規定する雑多な要素，人種やジェンダー，セクシュアリティ（多様な性的欲望のありよう）や年齢，経済的格差や文化的背景によって過激に結び合わされ，また残酷に引き裂かれていることによって，かえってそれを超越する可能性を現代の私たち自身に垣間見せるのである。

注――――――――

1）近代の言語と身体における境界侵犯の重要性については，
Peter Stallybrass and Allon White, *The Politics and Poetics of Transgression*, London: Methuen, 1986（ピーター・ストリブラス，アロン・ホワイト『境界侵犯―その詩学と政治学』，本橋哲也訳，ありな書房，1995 年）を見よ。

2）「ヨーロッパ的近代」に関する基本文献としては，I. ウォーラーステイン『近代世界システム I, II』（川北稔訳，岩波書店，1981 年），I. ウォーラーステイン『近代世界システム　一六〇〇～一七五〇』（川北稔訳，名古屋大学出版会，1993 年），今村仁司『近代性の構造』（講談社選書メチエ，1994 年）などを見よ。

3）日本語での全般的なシェイクスピアのガイドブックとしては，高橋康也編『シェイクスピア・ハンドブック』（新書館，1994 年），および日本シェイクスピア協会編『新編　シェイクスピア案内』（研究社，2007 年）が簡便である。

4）シェイクスピアの生涯と 16–17 世紀の政治的・社会的文脈との関わりについては，安西徹雄『劇場人シェイクスピア―ドキュメンタリー・ライフの試み』（新潮選書，1994 年），および Stephen Greenblatt, *Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare*（New York: W. W. Norton, 2004; スティーヴン・グリーンブラット，河合祥一郎訳『シェイクスピアの脅威の成功物語』白水社，2006 年）を見よ。

5）シェイクスピア時代の劇場や劇団については，玉泉八州男『女王陛下の興行師たち―エリザベス朝演劇の光と影』（芸立出版，1984 年），Andrew Gurr, *The Shakespearean Stage, 1574–1642*,

3rd ed.（Cambridge: Cambridge University Press, 1992; アンドリュー・ガー，青池仁史訳『演劇の都，ロンドン―シェイクスピア時代を生きる』北星堂書店，1995 年），および Andrew Gurr, *Playgoing in Shakespeare's London*, 3rd ed.（Cambridge: Cambridge University Press, 2004）を見よ。

6）エリザベス朝演劇における "Liberty" の意義については，Steven Mullaney, *The Place of the Stage: License, Play, and Power in Renaissance England*（Chicago: University of Chicago Press, 1988），本橋哲也「川向こうの歓楽―劇場と周縁」（丸善『シェイクスピアリアーナ』第 10 号，1990 年，56–77 頁），および Ted Motohashi, "Towards a Redefinition of the Plebeian Perspective: Elizabethan Playhouse and its Liberties".（『東京都立大学人文学報』no. 226, 1991 年，pp. 1–88）を見よ。

7）王政復古期から現代までのシェイクスピアの批評，改作，上演等に関する包括的な文化史については，Gary Taylor, *Reinventing Shakespeare: A Cultural History, from the Restoration to the Present*（New York: Weidenfeld and Nicolson, 1989）を見よ。

8）シェイクスピア作品を植民地主義批判の文脈で読みなおす試みとしては，本橋哲也『本当はこわいシェイクスピア―〈性〉と〈植民地〉の渦中へ』（講談社選書メチエ，2004 年），およびウィリアム・シェイクスピア，エメ・セゼール，ロブ・ニクソン，アーニャ・ルーンバ『テンペスト』砂野幸稔・小沢自然・高森暁子・本橋哲也訳（インスクリプト，2007 年）を見よ。

9）シェイクスピアのテクスト批評と出版史については，山田昭廣『本とシェイクスピアの時代』（東京大学出版会，1979 年），および Andrew Murphy, *Shakespeare in Print: A History and Chronology of Shakespeare Publishing*（Cambridge: Cambridge University Press, 2003）を見よ。

＊　本論考は 2008 年度の東京経済大学個人研究助成費による研究成果の一部です。関係各位に感謝申し上げます。