

信者の不実
--シェイクスピア劇に現れる傷の表象について--

鳴島史之

Unbelieving Believers
--Representation of Wounds on Shakespearean Stage--

Fumiyuki NARUSHIMA

Abstract

In this paper, I deal with some problems concerning stage business when the actors are wounded on Shakespearean stage. As we do not hurt real actors, we rely on animal blood, cloth to cover bodies, prostheses or other artificial equipment on modern stages. But this kind of performing was not needed on the Elizabethan stages.

Because they attended churches, Elizabethan London citizens easily believed that Christ's body resided inside bread and were able to see things that really did not exist. This kind of life style affected them when they were seeing plays.

Wounded Lavinia, Edgar, and Coriolanus are actually in front of us on stage, but their identities are hidden together with their wounds deep inside their bodies. Using Ogai Mori's and Yasumasa Okamoto's theories, I try to reveal some of the mysteries of Shakespearean characters' subjectivity.

序

初期近代演劇と当時の宗教儀式、特に聖体拝領との関わりを述べる論文の中で、Erika T. Linは、われわれ現代人が陥りやすい一つの誤謬について言及する。彼女が引き合いに出すのは、『恋の骨折り損』における、4人の貴族がお互いの約束破りを順に発見する場面である。¹

¹ Erika T. Lin, *Shakespeare and the Materiality of Performance* (New York: Palgrave

リアリティに洗脳された現代演出家はこの場面をどう扱おうか、苦慮する。狭い舞台上で4人がお互いに発見されずに、しかもお互いを発見していく過程は、確かに頭を痛めるに足る、この芝居のクライマックスでもある。大概の場合、大道具に頼ることが論文では指摘されている。即ち、木の上から、ベンチの下から、銅像に姿を変えて、一時的に背景の中に溶け込むわけである。

Linに言わせると、この手法が、そもそも初期近代演劇においては、無駄な努力であったことになる。例に出されるのが、カトリックの儀式で使われたパンのような存在である。聖体拝領のパンは、具象物としてはパンでありながら、抽象的にキリストの肉体を表す。つまり、聖体拝領を受ける信者は、そして敷衍して当時の芝居の観客は、そこに存在するものを、その実、そのもの自体とは考えない風習の中に居たのである。これは演出する側には好都合な事情である。そこに必要なのは、信じ込ませる言葉の力だけでよいわけだ。²

ところが、これがルネッサンス期の認識を揺るがす大問題であったことが、批評家らによって指摘されている。

In this respect we can connect Shakespeare's distrust of his poetry's transformative character to Reformation quarrels over Catholic doctrine, including the role of Mary and the transubstantiated Eucharist, the latter of which scholars such as Gallagher, Greenblatt, and Beckwith argue is central to understanding the development of early modern skepticism.³

そこで問題になるのは、他の芝居における、同様な具象物の存在、しかも役者や観客には見えない（ことになる場合もあり得る）ものの存在である。マクベスの短剣、ハムレットの亡霊、バンクオーの亡霊などが考えら

Macmillan, 2012), pp. 41-69.

² イギリスにおいては、不完全な形の宗教改革が、劇場における「秘蹟」の存続に貢献したとされる。エリザベスの、どっちつかずの懐柔策が宗教改革の地雷をすり抜けた。(Garry Wills, *Making Make-Believe Real* (New Haven: Yale UP, 2014), p. 181) 改革に肩入れしないことで、旧来の習慣 (sacrament を含む) を容認したことが、結果として功を奏した。

³ Suzanne M. Tartamella, *Rethinking Shakespeare's Skepticism* (Pittsburgh: Duquesne UP, 2014), p. 26.

れる。これらをすべて「幻影」hallucinationとして片づけることは容易い。しかし、キリストの霊的存在とこれらの幻影との違いを明らかにすることも必要であろう。悪魔もときに具象化するわけであるから。

亡霊と聖者を一概に論じることはできないが、パンをキリストとして認識できる精神状態なら、ある一定の舞台上の役者にしか見えないであろう（と、シェイクスピアが指定した）ハムレット王の亡霊や、バンクオーの亡霊に関して、（当時の観客が）「自分には見えないけど、きっとあの王子には見えているのだろう」という感想を持ったことは、何の不思議もない。それはつまり、当時の市民が教会内部で共時的に感じていた日常茶飯事であったはずだ。

従来、創作の方法に関して、二つの立場が共存している。鴟外の言う、「歴史其儘（そのまま）」と「歴史離れ」に準えてみたい。虚構が、歴史（すなわち物語、ナラティヴ、筋書き）である「説教節正本」に忠実に、感情を交えずに進行するなら、そのアポロンの行為⁴は、山椒太夫が息子三郎に鋸で首を挽かれる結末を見る。「智」に忠実である結果である。一方、デュオニュソスの「情」に忠実に、鴟外の物語は「一族はいよいよ富み栄えて」終わる。コーディリアとリアの行く末を語るシェイクスピアのアレンジも同様である。「歴史其儘」にあることが、より理性的行為、「歴史離れ」はより感情的行為と言える。

岡本靖正は、「シェイクスピア劇の文法」において、ブラッドレー流の性格論的解釈よりも、当時の舞台上演の約束事を重視し、マクベス夫人の失神を「真実」に近い方向に解釈する。「当時の観客といえども、夫人の「失

⁴ 『森鴟外全集』筑摩書房、1987年、第7巻、105-7頁。この部分、三島由紀夫が定義した、ヘレニズム的世界観を引き合いに出している。すなわち、記号的に統制された、楽譜に忠実を旨とする、ギリシア由来の文字文化に忠実に事を行う場合、完成品は自ずと形式的にきちんとした芸術を目指すであろう。音楽で言うところの、クラシック音楽のような美である。一方、ジャズのインプロヴィゼーションで作る音楽を、三島はアジア的、ヘブライズムの、デュオニュソスの音楽と称した。楽譜を廃し、臨機応変な変化が魅力となる芸術で、アジア圏の口承宗教の出所である。詳しくは、三島の『暁の寺』に類出する説明である。『決定版 三島由紀夫全集』新潮社、2002年、14巻、116頁以降。

神」にショックを受けたはずであり、そのショックも疑念も、それが真実として、あるいはみせかけとしてではなく、演じられるところから生じてくるものであり、その疑念は晴らされぬままに劇は進行してゆく。」⁵

この場合、「真実」とは、上演法における「真実」であり、現実生活とは必ずしも関係はないことは明らかである。教会でも劇場でも、その場を支配する「作法」が存在する。その「作法」を外れた行いは、その場の全員から糾弾される。教会の場合、それはキリストの存在を疑うことを意味する。それと同様な意味で、ロンドンの舞台上の出来事を（それが超自然なことであっても）信じ切るということが、観客の最低限のマナーであったのであろう。岡本は、そのことを、「行間の読み方」と称する。⁶その「行間の読み方」が現代と違っていた、という指摘である。

岡本の言うような、「真実に近いマクベス夫人」こそ、歴史離れの現象であろう。作者・演者の感情に即して、作品において多少の修正は可能になる。この場面において、マクベス夫人の演技が「みせかけ」である、と断じるのは、確かに潔く、奸計に秀でたマクベス夫人像に相応しいが、一方で観客の内面心理をないがしろにしている。完全な悪意の犯罪者に対して、観客は共感を覚えないことについては、アリストテレスの悲劇論が指摘するところである。⁷

鴫外の言う「歴史離れ」を作家が作品に対して持つ、「作劇上の自由」と考えると、シェイクスピアは見事に「自由」を実現している。コーデリアとリアが悲劇を逃れ、その後、数年間を幸せに暮らした、とする歴史上の真実⁸を離れ、また史実に逆らってまで、シェイクスピアは自ら作った悲劇を完成させた。おそらく、ルネッサンス期の自由な精神が、それをさせたと考えられる。現代ほど著作の権利にうるさくなく、自由に他人の書いたものを解釈し、変更し、また作者の名を冠することなく印刷された、パロディーを許容し、歓迎した時代ならではの作品作りが進行していたと考えられる。

⁵ 岡本靖正『シェイクスピアの読者と観客』鳳書房、2005年、86頁。

⁶ 前掲書、81頁。

⁷ 高田三郎訳『新装版・世界の大思想 20 アリストテレス』河出書房新社、1974年、368頁。

⁸ ジェフリー・オブ・モンマスとホリンシェッドでは、リアの死後、コーデリアは5年間生きたことになっている。Geoffrey Bullough, ed., *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, vol. 7 (London: Routledge, 1978), pp. 315, 319.

これを基にして考えると、当時の芝居の、各シーンごとの、演出を支える構成、観客が期待する方向性なりが、現代的なそれらとは多少は異なっていたか、の印象を受ける。すなわち、当時の観客の興味・関心は、シーンごとに存在し、そのシーンの「常套」が行われていて、それが手触りとして、先行上演作品と異なっている場合に、観客は喝采を送ったのではない。まさしく、温故知新のルネッサンス精神の表れである。それ以外の、全体としての繋がり・辻褃などは、けっこうどうでもよかった。舞台上における所作が、ある人に見えて、他の人に見えないという問題（上に述べた、『恋の骨折り損』の4人の貴族の問題）は、おそらく、当時の演劇で常套であった「変装」の演出と、ある程度の共通性を持つと思われる。現代映画のようなCGの完璧な加工を施せなかったロンドンの演劇界では、そのミメシスの完全性とは別の尺度の基準が必要であった。すなわち、模倣の拙さを理解した上で、積極的に騙されてやろう、という精神が、劇場・教会等を支配していたものと想像される。岡本は言う、「...その上でなおかつその人物の本身が他の人物たちにはわからないことになっているというのが、...」そして、「観客にはその人物の変装があらかじめ情報として知られるのが通例であった。」⁹つまり、「歴史離れ」を支えていた、オリジナリティを模索しようとする精神にとって、古い「歴史其儘」の一部である、聖体拝領などの「奇跡」は説明せず放置された。近現代の「科学」が、「奇跡」の解明に役立たなかったとしても、それぞれは干渉し合わずにとり置かれたということであろう。

以下の論考では、以上のことを踏まえながら、シェイクスピア劇に現れる傷の表象を取り上げ、作劇上・演出上の問題点に関して述べる。

1

マクベスという芝居においては、傷は表面化されない。舞台上での流血を避ける事情としては、様々な事情が考えられる。時代と共に次第に流血を避けるようになった観客の好みの推移の他に、上演劇場の種類やシェイクスピア自身の成長なども要因であったろう。

演出されないマクベスの（というよりダンカンの）傷は、認識(cognition)の問題を含む。Shakespeare Survey 67巻 (2014)で大脳内の認識の問題に触れ

⁹ 前掲書、95頁。

るのは、Arthur F. Kinneyである。人間の脳旧皮質（脳幹）が司るのが、食欲・睡眠等の生理的要求に属する制御であることに比べ、新皮質とされる部位は認識や理性を支配する。両者の中間に位置する周縁系は感情を左右する。分かれている関係で、従来は、認識と感情は別物であるという位置づけであったが、最近では認識が感情から発露を得ているという研究が進み、そのことを捉えて、マクベスの悲劇をfearという感情で切って行こうとする論文である。¹⁰

問題の、マクベスの剣とバンクオーの亡霊について、Kinneyは何を言うか。ダガーの幻影を目にしたマクベス（夫妻）は、恐れあまり自らの罪を認めてしまう、というのだ。

The most incendiary part of this scene of cognitive breakdown (but which has often gone unremarked by critics) is that, in their distracted fantasy, Macbeth and his wife ('This is the air-drawn dagger which you said / Led you to Duncan'; 'when the brains were out, then the man would die') publicly confess to their conspiracies with murder. The scene concludes with their startling ignorance.

Lady Macbeth. You lack the season of all natures, sleep.

Macbeth. Come, we'll to sleep. My strange and self-abuse

Is the initiate fear that wants hard use

We are yet but young in deed. (3.4.140-4)¹¹

ここにおいて、Kinneyが指摘するような、「驚くばかりの無知」を、筆者は感じない。むしろ、これらの言葉は、非常に形式的、表面的の誹りを免れないように思われる。もちろん、fearという感情で切っていくような、性格批評的に解釈すれば、実際の「恐れ」をマクベスの中に認めないわけには行かない。けれども、それよりももっと強い形で、以下のような解釈が成り立つ。すなわち、「われわれはまだ若造に過ぎない、もっと酷使しなければならぬ恐れ」といったフレーズはたいへんストック的で、それほど観客の感情を呼び覚まさないニュートラルな表現に過ぎない。つまりは、

¹⁰ "Re-cognizing Shakespearian Tragedy," *Shakespeare Survey*, 67 (2014), pp. 221-34.

¹¹ *Ibid.*, p. 226.

この場面の「真実」は、岡本の分析したマクベス夫人の失神の時のような、真実性を十分に持ち合わせていない、と感じるのだ。

どのシーンの登場人物がより「真実」に近く、どのシーンのその人物がそうでない、と判断するのは、あくまで観客もしくは批評家の主観に委ねられる。それらを判断する材料は、作品に散りばめられている台詞や仕草の情報しかない。この場面の場合、「若造に過ぎない」と断ずるマクベスの冷静さからは、(fearに染められていると考えるKinneyの指摘にもかかわらず、)「歴史其儘」を演じ切ろうとする彼の意思を感じこそすれ、夫人の失神のような滅裂な必死さは伝わってこない。言葉を巧みに操っている人間の精神状態はかなりの確率で感情的ではない、ということになる。Kinneyは続ける。

‘Fear makes our imagination conceive what it list’, Burton writes. ‘Many men are troubled with future events, fore-knowledge of their fortunes, destinies’ (228). The next time we see Macbeth he is alone, swiftly making his way to the weird sisters, now in a cave before a burning cauldron. With them he will ‘conjure’ (4.1.66), that is, conspire. He wants information; he wants control; he wants the total annihilation of the enemy beginning with the supposed next in line to elected succession, Macduff, Thane of Fife, and his family (4.1.166-9). Macbeth’s steadfast fear counters Macduff’s more southerly flight into England; ‘do not fear. Scotland hath foisons to fill up our will / Of your mere own’ (4.3.88-90).¹²

(Kinneyの説では、)「恐れ」(fear)という感情に支配され、何もできない状態から脱却し、その謎の解明のために魔女の拠点へ赴くマクベスは、すでに理性的判断の掌中にある。事程左様に、人の心は移りやすい。感情脳と理性脳は紙一重である。

Kinneyの陥っている誤謬のひとつは、最終的に、マクベスの行動を、理性的側面からのみ分析していることである。せっかく、大脳のモデルを示しておきながら、それが生かされていないのだ。人間存在が理性面・感情面の両方に依存しているのなら、その時々でそれらが別々に現れるのではなく、両者が混在した形で現れると認識した方が理にかなう。とすれば、瞬間瞬間にマクベスの精神が(あるいは作者シェイクスピアの作劇上の問

¹² *Ibid.*, p. 226.

題でもあるが、) 理性と感情を行き来するのではなしに、渾然と（自らですら、わからないような形で）進行すると解釈する方が、よほど説得力がある。岡本が述べるように、「疑念は晴らされぬままに劇は進行してゆく」ととらえた方が、事実に近い。

2

コリオレイナスの傷と観客の認識について述べるのは、Cynthia Marshall である。彼女は、観客がコリオレイナスの傷を（演出上の）うそと知りながら信じている、と言っている。そこにあるのは、ふたつのウソ、つまり現実の役者が実際の傷を受けていない、という演出上の虚構と、コリオレイナスが自分の傷をひた隠しにしようとするナラティブ上の虚偽（あるいは不履行）との間の葛藤である。¹³

The disruption of created illusion that occurs when an audience “knows” a wound is illusory but “believes” in it as real can serve to promote theatrical construction of character, by challenging the audience’s involvement and requiring it to paper over gaps in the presented subject.¹⁴

コリオレイナスが傷を聴衆に「見せびらかさない」と決めたのは、シェイクスピアの創作であり、演出であり、原典プルタークには見られない。シェイクスピアはその方法で何を目論んだのであろうか。その一点に筆者は興味を覚える。すなわち、シェイクスピア自身の「歴史離れ」の一例である。

In W. B. Worthen’s estimate, Shakespeare’s “interactive stage” thrived on audience participation in the creation of character. Whereas modern American theater has produced a theory of character that assumes “‘truth,’ interior fidelity, subtextual vitality, character coherence, and so forth,” the theater of

¹³ “Wound-man: Coriolanus, Gender, and the Theatrical Construction of Interiority,” in *Feminist Readings of Early Modern Culture*, Valerie Traub, M. Lindsay Kaplan and Dymphna Callaghan, eds. (Cambridge: Cambridge UP, 1996), pp. 93-118.

¹⁴ *Ibid.*, p. 101.

Shakespeare's day assumed a diffuse and disrupted version of individual character.¹⁵

つまり、ブラッドレー流の、「性格における統一性」は後年のbookishな時代錯誤であり、岡本の言うような「真実」とは、実は当時の観客と役者の間に存在した暗黙の了解を基に劇場空間を埋めていた空気だったのではないか。disrupted（混乱した）人格が普通であった時代の作品としては、そのような人間像を尺度として解釈する方が正しいのではないか。だからこそ、Worthenは上記引用の中で、‘truth’にquotationを付けて、「真実」の絶対性を否定したのではないか。「真実」そのものも時代とともに変化（変動）するわけである。

Lukas Erneも同様な指摘をし、Ongを引用している。

The above analyses of *Hamlet* and *Henry V* have shown that the short, theatrical texts repeatedly flatten out the complex “life-like” characters of the long literary texts, turning ambiguous figures, whose “motivations” can and have been subjected to extensive analysis into “mere types,” the villainous king, the loyal mother Gertrude, or, in *Henry V*, the successful warrior king. This difference in characterization is best understood not in qualitative terms, equating “life-like” with “good” and “types” with “bad.” Rather, it seems useful to understand the difference in characterization between the long and short texts of Shakespeare's plays as resulting from the respective media for which they were designed. As Ong put it:

The modern reader has typically understood effective “characterization” in narrative or drama as the production of the “round” character, to use E. M. Forster's term . . . the character that “has the incalculability of life about it.” Opposed to the “round” character is the “flat” character, the type of character that never surprises the reader but, rather, delights by fulfilling expectations copiously. We know now that the type “heavy” (or “flat”) character derives originally from primary oral narrative, which can provide characters of no other kind.¹⁶

¹⁵ *Ibid.*, p. 101.

¹⁶ Lukas Erne, *Shakespeare as Literary Dramatist* (Cambridge: Cambridge UP, 2003), p. 241.

Erneがlife-likeと呼び、Ongがroundと称したタイプこそが鷗外の言う「歴史離れ」であり、ある意味で革新性・真実性を併せ持つのであろう。それに比べ、flatでheavyなtypeには舞台をウンザリさせる要素があるのだ。

しかし、歴史は変遷する。われわれの時代、特に20世紀になってから、様々な劇場で実験が行われ、当時の演出についての研究が為され、そして劇場自体の構造を当時のままに再現しようという流れがあった。それに伴って、われわれが愛すべきシェイクスピア像も変わる。「文学」確立以前の時代にシェイクスピアを戻す行為はある意味で成功したと言える。なぜなら、そこに豊穡と揺蕩うキャラクターの大きな源泉があったからだ。もはや、われわれはbookishなシェイクスピアを捨てても、何の未練もないのだ。そして、お仕着せのキャラクタータイプは捨て去られる。時代の変遷という「歴史離れ」がそのまま、以前の、エリザベス朝舞台上の自由なキャラクター演出という「歴史其儘」に回帰するのは、なんとも皮肉でもあり、また、歓迎すべき事態なのかもしれない。

このような議論では、当然、locusとplateaの存在が問題になる。Weimannが定義したような、観客に近い、illusionを含まないplateaには「役者」という人物が存在し、「場」を提供された、芝居の中のlocusには「キャラクター」が存在する。¹⁷

Worthen observes that “epilogues, soliloquies, and various versions of direct address to the audience imply” that “‘character’ in the Renaissance may have been a more collaborative or even collusive activity, one in which the seam between actor and character may well have been visible . . .”¹⁸

観客への呼びかけが示すように、役者とキャラクターの「縫い目」は当時の観客には目に見えた。コリオレイナスの傷は、そうした舞台上の術策と役割の主体性の綴じ目なのである。

¹⁷ Robert Weimann, *Shakespeare and the Popular Tradition in the Theater*, ed. by Robert Schwartz (Baltimore: Johns Hopkins UP, 1987), p. 212.

¹⁸ Erne, p. 101.

Worthenの文章で、characterと称されているのが、locusに存在するべき物語内部の登場人物としての「役」であり、役者の「素」が出てしまうplatea上の「役者」とは一線を画していたはずだ。

しかし、コリオレイナスの傷の面白いところは、「傷を晒さない」ことによって、かえってその傷の存在を際立たせたシェイクスピアの手腕である。CGでも血糊でも、傷を見せた瞬間に観客の興味は失せる。残酷と恐怖を目の当たりにするだけだ。しかし、変装・隠し事は観客に詮索の興味を持続させる。例えば、『空騒ぎ』における、騙されている主人公たちの色恋沙汰について、観客だけが知っている（と設定・演出されている）状況は、観客にとってなんとも心地いい優越感を抱かせているはずだ。（『恋の骨折り損』の4人のシーンは同様な観客へのアピールである。）

そのような客へのサービスは、全てを詳らかにしないことで成り立っている。推理作家が、（現代と近世とでは、媒体を満喫する知性の程度によるアレンジの差こそあれ、）すべてのヒントを与えていながら、最終の判断は読者に任せるのと同じ形式だ。しかし、舞台上の傷みの所作は観客の得心を前提とする。

If the actor playing Martius, that is, “feels” the pain from his hidden wounds, he will do so only by way of his efforts to convince an audience. The viewer who imagines the wounds completes the theatrical circuit and, in a certain sense, creates the character by incorporating his or her thoughts and feelings; hence no ready division separates the character’s consciousness from the viewer’s. Martius’ inner self could even be said to exist within individual audience members rather than within the presenting actor, so that in the battle scenes, the pain of Martius’ wounds is felt primarily by the audience.¹⁹

だから、コリオレイナスの傷を単にキャラクターに付せられた役割の一環ととらえないで、演出手法と密接に絡んだ、あるいは役者の生身の身体にまで達するような創傷と理解することが必要なのである。コリオレイナスの傷は彼の存在そのものなのである。そして、隠されていることによって際立ってくる特徴はその傷の普遍性なのである。役者の肌につけられた具象物（血糊）を示さないことによって、コリオレイナスが隠している傷

¹⁹ *Ibid.*, pp. 107-8.

は、観客の心の内部に向けられた精神性・共通認識・抽象性を獲得する。あたかも、キリストの聖痕のような普遍性を獲得し、観客はある意味で、コリオレイナスの聖痕を受ける覚悟を決める。

3

舞台上の役者の傷の他の例として、*Titus Andronicus* のラヴィニアが挙げられる。²⁰コリオレイナスが、自分の傷をひた隠しにするのに比べ、ラヴィニアの傷は隠せないと同時に、加害者の悪事が露見するきっかけとなる。つまり開示せねばならぬ傷である。物理的問題はそこにある。生身の役者を切るわけにはいかないので、様々な演出が行われてきた。そのこと自体は問題がないが、聖体拝領の例に立ち返ってみると、おかしな問題も出てくる。一方では、現実に存在しないものを想像で補うが、他方は現実には存在しないものでも演出的に存在を要請される。ラヴィニアの傷は見えないからいけないのか？前述のコリオレイナスの場合と、正反対の演出にわれわれは戸惑う。創作年代・主流の舞台演出の差こそあれ、シェイクスピア並びに劇団の演出法の変化として、たいへん興味のあるところだ。

Billigは断ずる、「ラヴィニアは、そもそも個人的な人間の主観性の表象ではない。」（“. . . Lavinia is not meant at all times to be a representation of individual human subjectivity, . . .”）²¹彼は続ける、「演技上の間テクスト性、抽象性、比喩としてのキャラクターは、現代の演劇・映画界では流行遅れとなっているのだ。」（“Unfortunately, approaches to the presentation of dramatic character that incorporate notions of performative intertextuality, abstraction and character-as-metaphor are very much out of fashion in contemporary theatrical and cinematic practice.”）²²

「間テクスト性」とは、*Titus*に先行するOvid等の種本の情報を、現代の観客が共有しづらいことや、薔薇座や宮内大臣一座の他の芝居を見ていないという意味で、共時的・通時的に劣勢な情報共有しかできないことを意味する。このことを、Billigは、1596年のハリントン卿宅でのフランス

²⁰ Christian Billig, “‘Though this be method, yet there is madness in’t’: Cutting Ovid’s Tongue in Recent Stage and Film Performances of *Titus Andronicus*,” *Shakespeare Survey*, 69 (2016), pp. 58-78.

²¹ *Ibid.*, p. 58.

²² *Ibid.*, p. 58.

人家庭教師Jacques Petitの意見を引き合いに出して説明する。彼には内容より演出にしか興味の持ちようがなかった。また、ドイツにおける上演の例を挙げ、他国においては間テクスト性を持ち得なかったことを指摘している。

そして、現代演劇のような自然な所作、心理的な真実性、(つまり、flatではないroundな人物描写)は、当時は不可能だったと、Billingは述べる。男性のみで構成された当時の劇団には、女性の登場人物は具体性を持つ術もなく、抽象化され、比喩としての存在感しかなかったはずだ。そこにラヴィニアの姿がある。抽象化されたラヴィニアの傷こそ、聖体拝領の儀式に近いのでは、と推測される。ラヴィニアの傷は、たとえ稚拙なハリボテでも、パンがキリストの肉体ととらえられたと同様に、当時の観客の得心を得られたのである。

生身の身体を傷つけるわけにはいかないのに、役者の肉体に付けられる傷は、どう繕っても、本物の傷のリアルさを持ち得ない。しかし、芝居の中におけるラヴィニアの存在自体が、もともと間テクスト性・抽象性・比喩の権化であってみれば、ラヴィニアの傷は抽象化されているのである。抽象化されたラヴィニアの造形の典型的な例は、Peter Brookの演出を嚆矢とすることがBillingによって述べられるが、その後、反動的に「リアリズム志向」に走り、Trevor NunnやDeborah Warnerの演出は、「二十世紀後半の女性のレイプ」を描くことになった。そのスタニスラフスキー効果といったものが、それらの演劇を、演技上の袋小路に導き、「社会学的な制限や倫理的な文脈を重視し、シェイクスピア時代の間テクスト性からかけ離れたもの」にさせていた、とBillingは言う。²³

4

正銘の狂人は、傷を負っても、狂っているのに、傷みを感じない(だろう)という事実(推測)を、プア・トム(エドガー)の自傷行為の分析に使うのは、Giulio Pertileである。²⁴エドガーの自傷は、変装の手段という共通項を抜きにすれば、正体を隠したいがために、市井の乞食に身を窶して、通り過ぎようとする。片や、エドモンドは、受けた傷をひけらかすことで、

²³ *Ibid.*, p. 67.

²⁴ “King Lear and the Uses of Mortification” in *Shakespeare Quarterly*, 67 (2016), pp. 319-43.

架空の加害者を捏造し、大いに人目に触れさせようとする。このエドガーとこのエドモンドとは、自ずと目論見が異なってくる。

当時の観客がカトリックであったか、プロテスタントであったか、の違いによってエドガーの傷の意味合いが異なっていた、とPertileは述べる。聖ペトルス・ダミアニにとっては、自らを鞭打つ自傷行為は、キリストの受難を真似て、邪悪なる触覚を麻痺させて、少しでも清浄な肉体を保とうとする試みであった。²⁵一方、同じカトリックであっても、フランシスコ・サレジオは、そうした苦行はかえって感覚を研ぎ澄ます行為として、禁じている。²⁶

より精神性の高くなったプロテスタントの教義においては、例えば、『コロサイ人への手紙』三章五節のパウロの言葉にある「肢体」とは、実際の肉体を指さないとして、苦行に精神性を持たせている。²⁷

このように、苦行が、強烈すぎる感覚を麻痺させるものか、または愚鈍な感覚を活性化するものか、様々な説が飛び交う中で、エドガーの自傷行為は異なる解釈を生んでいた。そこに一定の共通項を見いだせるとしたら、それは「肌」というものが、防御性と浸透性を併せ持つ存在であるが故である。フロイトによると、外皮は、ほとんど非有機体となることによって、膜のように刺激から肉体を守っているとされる。²⁸

そこで例えば、精神的苦痛を和らげるために行う自傷が、肉体的苦痛であるという矛盾の中に意味があるとすれば、むしろ、苦しみのあまり無感覚となった肉体に感覚が戻るという安心感であると、Pertileは説く。²⁹

さらに続けて、Vulnerableとは、傷つくと同時に、傷つける能力をも指していた、とPertileは言う。

As James Kuzner reminds us, in early modern English “vulnerable” could mean not only “susceptible of receiving wounds,” but also ‘wounding’ or ‘having power to wound.’”³⁰

「肌」の持っているvulnerable性とは、フロイトの言うところの非有機的防御膜と化した肌が、(すなわち、防御という戦いの手段を進化させた肉体

²⁵ *Ibid.*, p. 323.

²⁶ *Ibid.*, p. 324.

²⁷ *Ibid.*, p. 326.

²⁸ *Ibid.*, p. 328, n.29.

²⁹ *Ibid.*, p. 322.

³⁰ *Ibid.*, p.334, n.42.

の一部が、) それでもなお、完璧な防御壁を形成できず、痛みを受けてしまうという、人間ならではの苦悩を体現しているという意味であろう。

正銘の狂人ではないエドガーは、当然、自傷行為に手加減を加える。死にたくないものだから、その行為は徐々に進行する。その様は、まるで皮の一枚一枚が段々と死に行くように表れる、と *Pertile* は言う。一刺し一刺しと進行する、意識下の創傷は、生と死の境を不明確に進みながら、エドガーの肌は、*Agamben* の言うような「無関心領域」となる。³¹それは、彼の理論にある、*homo sacer* のような存在が清濁併せ呑むような領域なのであろう。エドガーの肌は、*アウシュビッツ* のような治外法権を受け、³² *デリダ* 的な差延 (*différance*) の中の、生と死の隣り合わせの表象なのだ。

5

The Storm at Sea の中で、*Christopher Pye* は、*ダビンチ* の『聖アンナと聖母子と幼児聖ヨハネ』を取り上げ、そこに現れる謎の手の表象について、キリストの父なる神を指し示すと同時に、前世からのキリストの出自をぼやけた描き方で表し、さらに天に召されるという方向性を示していると説く。³³

そうした「描ききれない表象」を応用したものとして、*Pye* はオセロの終幕を取り上げる。デズデモーナの再生、オセロの自決場面の虚構性、そして最終場で繰り返し使われる *this* という指示語の非決定性の中に、*ダビンチ* の手の違和感のような曖昧性を見るのだ。

首を絞められたデズデモーナが息を吹き返し、オセロの犯罪を否定する。その、生と死のたゆたいの最中、幼子キリストの不明確な下半身のように、デズデモーナの死の道行きは安定しない。オフィーリアの最後のように、自分の生死に関わりをもてず、彼女は死に行くのだ。³⁴

³¹ *Ibid.*, p.329.

³² 英訳版の *Homo Sacer* のペーパーバックの表紙はアウシュビッツのマスタープランを図案にしている。ナチ政府の埒外に収容所を置くことで、(囚人を養う義務が生じる国内の刑務所に比して、) かえって残虐な殺戮を正当化できる *sacred* な存在を如実に表現するデザインと思われる。Giorgio Agamben, *Homo Sacer*, trans. Daniel Heller-Roazen (Stanford, CA: Stanford UP, 1995).

³³ Christopher Pye, *The Storm at Sea* (New York: Fordham UP, 2015), pp. 37 ff.

³⁴ *Ibid.*, pp. 105 ff.

オセロの最後は、彼の例示するトルコ人と、自らを重ね合わせたものだ。彼は、**thus**という言葉とともに、己の死を逸話中の人物の死と混在させながら死に行く。そこには主体と客体の転倒が生じている。

“What’s interesting ideologically speaking is the relation between that attenuation of reference and the luridly theatricalized scene to which the play in some privileged sense fails to refer at the close.”³⁵

thusという言葉とともにオセロは自らを刺し、自害するが、それまでの彼の言及は、いかに彼がアレppoでトルコ兵を追い詰め、刃を振るったか、である。そのナラティブ内の、主体としての自らを、舞台上の現実時間の客体の自分と重ね合わせ、物語を終える。いや、自死という性格から、主体と客体は一致している。自らに向けた刃が、かつての敵兵への攻撃を彷彿とさせることによって、オセロのアイデンティティはかつての異教徒の姿に還り、正当なヴェネチア市民であるのか、**foreigner**であるのか、正体が曖昧なまま、オセロは死を迎える。

一見、当然の成り行きのように見えながら、観客がこのシーンに違和感を覚えるのは、彼らはオセロが騙されて罪を犯したことを知っているからであろう。無実の罪の自らを罰するオセロの姿は、潔いと同時に愚かにも映るのだ。観客が感動している対象は、それでもなお、その、相容れない不器用さと高潔さに翻弄されながらも、自分の正体に対して探り針を入れようとする、彼の勇気なのだろう。オセロの剣は、内部を抉り、正体をさらけ出すメスであったわけだ。

結

認識と現実、あるいは知と現象の違いは、古来、様々な形で作家・哲学者を悩ませるテーマであった。

『鏡の国のアリス』の終わり方はまことに、東洋的、幻想的、またシェイクスピア的でもあった。「夢を見たのは、私？それとも赤の王様？」というアリスの問いは、きっと答えの出ぬまま、Charles L. Dodgson が Liddell 家の三姉妹と、そして、Oxford の友人 Duckworth とともにボート遊びを楽しんだ、波間をたゆたって消えるのだろう。

³⁵ *Ibid.*, pp. 121-22.

荘子が胡蝶の夢で「夢を見たのは誰？私か？蝶か？」と問うごとく、モンテーニュが『レイモン・スボンの弁護』において、「遊んでもらっているのは、私か？猫か？」と問うごとく、そしてまた、プロスペロが「われわれの人生は夢で出来ている」と語るがごとく、また、ショウペンハウアーにとっての現象が、死とともに閉ざされる劇場であるがごとく、Virginia Woolf ならば "all this must go on without her" と問いかけるだろう、『天人五衰』で失明した安永透の目が「不可知の世界」を宿すごとく、³⁶また、門跡聡子が言うように、松枝清顕などもともと存在していなかったのなら、³⁷それでもいい。

こうした認識は、シェイクスピアに限ってみれば、ごく当然のことであった。彼の時代は、口承の文化であり、印刷物が席卷する以前のものである。だから、文字のもっていた重要性は薄かった。と、言うより、現代においてさえ、文字が重要性をもつ範囲は非常に限られるのだ。Andrew Gurr は Peter Blayney の言葉を引用して言う、「言葉とは、...演劇が上演される際の、原料に過ぎない。」³⁸この言い方は、「人生は夢」という言い回しと、妙に重ならないか？われわれを取り巻く状況をつぶさに文字に記録することが困難であると同じように、演劇の当時の様子を完全に再現することは難しい。要は、記録の方式を言っているのではない。最新のデジタル・カメラ、ビデオ機器を備えていたとしても、現実の現代の劇場の様子を記録することはできないのだ。

記録は、できる。記録しても、無意味なのだ。なぜなら、時代背景（間テクニシティ）は画面に記録できないからである。

子供に向けたおしゃべりから拡大して本にまとめたキャロルにとっては、ごく自然のことであり続けた著作の無意味さは、おそらく彼の様々な詩に関するパロディに見受けられる姿勢であろう。すなわち、彼にとっては著作の形の詩はどのようにでも形を変えていいものであった。著作は固定化した物との認識は、数学者の彼にはなかった。時代がどんどん固定化していった頃において、この認識はたいへん重要であった。

「書き留める」という Alice Liddell の表現こそが、現代につながる一般的良識範囲での著作に向けられた最低限の敬意であってみれば、最初から

³⁶ 『決定版 三島由紀夫全集』新潮社、2002年、14巻628頁。

³⁷ 同、646頁。

³⁸ *The Shakespearean Company, 1594-1642* (Cambridge: Cambridge UP, 2004), P. 120.

キャロル自身は、それを見事にすり抜けていた。キリスト、仏陀を含めて、孔子、ソクラテス、多くの宗教家の、無頓着さ、すなわち著作に抵抗する姿勢は、何か重要なことを言い当てているようで、むずかゆい。

われわれは、誰も、ある人物の言動を、息づかいを、オーラを書物に表現することはできないのだ。そのことに煮詰まった結果、書物を破棄するのか？劇場へ通うのか？劇場へ通ったとしても、また堂々巡りのことでもある。何本、映画の DVD を貯めても無駄である。なぜなら、重要なのはカメラの範囲外の世界、そして、劇場の外の世界だからだ。

ハムレットの亡霊という存在の、認識を超えた無時間性に着目したデリダは、未来と過去をその存在に認めた。³⁹

Against the more conventional idea that ghosts return from the past, Derrida argues that ghosts “come back,” paradoxically, “from the future” in order to rectify a fault “of time and of the times” (120).

このハムレットの亡霊という存在の恐ろしさは、ダビンチの手の恐ろしさに共通している。つまり、未来と過去を繋ぐという意味で、『ハムレット』執筆当時のシェイクスピアが、実父 John また息子 Hamnet を失った直後であったという話は、ジェームズ・ジョイスが広めたものであるが、⁴⁰そのことを踏まえると、デリダの理論がよくわかる。息子という未来と、由来である父が渾然と死の世界から訪れるのを、現世のハムレット＝シェイクスピア（かつて亡霊役を演じた）は迎えるのである。芝居という枠組みを得て、シェイクスピアが表現したのは、冥界からの訪れという、空想（絵空事）の具現化であった。それを舞台上で体現した彼には、聖体拝領の儀式のような、具象物の抽象化、あるいは、非存在の実体化は、空想の域を超えて、現実化できる物との確信があったのではないか。

いや、教会も劇場も、実は実体化はしないのだ。たとえ空想の世界でも、例えば、恐山のいたこのように、訪れる者を安堵させる機能が、教会にも劇場にもあり、それだけで、社会的意味を持ちうるのだ。しかし、過去や未来という時間を具現化するのはむずかしい。息子 Hamnet を失ったシェイクスピアが『ハムレット』の亡霊役として、冥界からハムレットを訪れる舞台での瞬間においては、その時間的な交錯が実体となって観客にも知

³⁹ Courtney Lehmann, *Shakespeare Remains* (Ithaca, NY: Cornell UP, 2002), p.93, n.10.

信者の不実

覚されていたのではあるまいか。