

エリザベス朝演劇における鏡像の表象

由井哲哉

—

アリストテレスは『詩学』の中で、演劇を構成する重要な要素について触れている。mimesis(模倣)、catharsis(浄化)、anagnorisis(認知)、three unities(三一致)、peripeteia(運命の急変)などであり、シェイクスピアは時に応じてこれらを遵守したり、逸脱したりしている。

この中でanagnorisisはagnoia-gnosis (ignorance-knowledge) という相反する概念から成り立つ用語である。シェイクスピアの初期喜劇や後期ロマンス劇にたびたび見られるように、離ればなれになっていた家族や恋人が最後で正体を認知され大団円に至るパタンが定石である。だがケイヴも指摘する通り、anagnorisisは厳密に言えばnothingからknowledgeへの移行ではない¹。たとえば『冬物語』の大団円でハーマイオニが彫像から生身の人間へと復活するように、すでに存在しているものの覆いを取り外して明るみに出す行為をanagnorisisと呼んだ。新たに発見された驚きではなく、既知の事実を何らかの形で隠しておき、それを改めて認識させることの驚きによって観客をcatharsisに導いたのである。また登場人物ごとに「すでに知っていること」の程度に落差があり、その落差が大団円のperipeteiaをより衝撃的なものとしている。dis-coverやdis-closeという単語は覆い(カヴァー)を外すことで「認知」に至るプロセスを包含するものであり、シェイクスピアはこの覆いの取り外し方に彼なりの工夫を施したのであった。

元来、芸術の起源は「神」という目に見えぬ存在に視覚的イメージを与えるところから始まった。それは祈り(聖像)であれ呪い(藁人形)であれ、対象を視覚化する作業であり、anagnorisisの行為と同様、無から有を生み出す動きではない。神にせよ、時間にせよ、空間にせよ、われわれは存在はしていても形の見えない事象の覆いを取り払い、視覚的に提示しようと苦心するのである。

シェイクスピアは覆いの取り外し装置を様々な形で作品に採り入れたが、その中のひとつに鏡の扱いが挙げられる。ハムレットは役者たちに向かって「演技とは自然に向かって鏡を掲げるようなものだ」(‘to hold as ’twere the mirror up to nature²)と述べた。だが、一見すると写実主義の奨励にもみえるこの台詞を、われわれははたして額面通りに受け取ってよいものだろうか。シェイクスピアは『ジュリアス・シーザー』の中で、キャシアスに次の台詞を吐かせている。

And since you know you cannot see yourself
So well as by reflection, I your glass
Will modestly discover to yourself
That of yourself which you yet know not of. (*Julius Caesar*, 1. 2. 72-75)

「自らが鏡となってブルータスの心に潜む本心を映し出してみせよう」という趣旨だが、この四行の中で“glass”と“discover”が重要な単語となる。どうやらこの劇作家は鏡を自然のままに映す道具としてではなく、隠れているものを別の形で明るみに出す装置として考えていたようである。ブルータス自身の中にあってブルータス自身も気づいていないシーザー暗殺の野望を明るみに出す(dis-cover)ための装置こそシェイクスピアの意図する「鏡(glass)」であり、さらに言えば演劇という芸術媒体の機能でもある。

二

シェイクスピアは作品の中で反復の手法を多く用いている。単なる強調のためもあるが、ある種のひねりを加えるために反復が用いられることも多い。たとえば、イアゴの「忠実(honest)、ですか」という鸚鵡返し（オセロ）の反復(*Othello*, 3. 3. 115-17)やキャシアスの「ブルータスは公明正大な(honourable)人物だ」(*Julius Caesar*, 3. 2. 79, 84, 96)の反復には、繰り返すことによって当該の人物の性格が本当に「正直」で「公正」なものか判別できなくなってくるような毒が含まれている。「正直」どころかむしろ反対の「不正」の意味すら滲み出

る皮肉が見て取れる。また、シャイロックの初登場の際には、彼はバッサーニオの「三千ダカット」「三ヶ月」という貸借契約の条項をただ反復するだけである。ここでは一言も守銭奴の金貸しとは言及していないのにもかかわらず、吝嗇家としてのシャイロックの性格が観客の心に刻印される。

マクベスの初登場の台詞も冒頭の魔女の台詞“Fair is foul, and foul is fair :” (*Macbeth*, 1. 1. 12) を踏まえた形となっている。

So foul and fair a day I have not seen. (*Macbeth*, 1. 3. 39)

「こんないいとも悪いともいえる日は初めてだ」というマクベスの台詞は明らかに冒頭の魔女の台詞を繰り返したものであり、善と悪の二項対立が天秤のように揺れ動くこの作品の重要なモチーフともなっている言葉である。しかしながらこのマクベスの台詞は単なる強調のための反復ではない。この点について、中野里皓史氏は仲代達矢プロジェクト『マクベス』の劇評のなかで、この作品の本質を捉えた指摘をしている。

『マクベス』というのは本来、奥深いところで観客の想像力をかきみだす作品なのである。その意味では、「いいは悪いで悪いはいい」という魔女の呪文をライトモチーフのように何度も使ったのは、非『マクベス』的であった。主人公がはじめて登場したとき、これと類似の台詞を言ってみずから気づかずに魔女の網にかかったことを示すのは、観客が自分で発見すべきことであって、直前に魔女の口から三度も四度も繰返させてお膳立てすることではない。これでは間違えようもない代りに、発見の驚きもない。もし冒頭のこの句を忘れていて、しかも何となくどこかで聞いたような気になる観客がいるとしたら、それこそがまさに作者の狙いなのである³。

同じ反復であっても、意味を強調するものではなく、観客の潜在意識の中に隠れていたものがある瞬間に浮かび上がってくるという「サブリミナル効果」こそシェイクスピアの意図したところであろう。まさに覆われていたカヴァーが取り外される (dis-cover) 瞬間の効果を狙ったものであり、しかもそれは観客

が潜在意識の奥底から自分の力で「(再) 発見」しなければならないことなのである。

反復は意味を明確にし強調するために使われることも多いが、上の例に見られるように、シェイクスピアの使う反復には複雑な意図がこめられている。反復しているうちに意味がすり替わったり、ずれたり、剥ぎ取られたりする場合もある。たとえば『オセロー』五幕二場で、エミリアは“Villainy, villainy, villainy...”[「悪党、悪党、悪党」と罵りの単語を繰り返す(5. 2. 191)。コールドウッドによれば、六回反復されるエミリアのこの単語は“villeinage”(農奴制)や“villainy”(契約上の奴隷)の意味を帯びてくるという⁴。これはオセローという上司との契約に縛られるイアゴー、結婚という契約に縛られるデズデモーナ、将軍として国家との主従契約に縛られるオセローなど、様々なレベルでの契約を暗示する点で説得力のある解釈であるように思われる。

また、『ロミオとジュリエット』終幕では、すでに観客も知っている悲劇の顛末がロレンス神父の長台詞によって繰り返される。この反復は事情を知らない他の登場人物の反応を観客が確認するためのものである⁵。ロレンス神父は、ロミオとジュリエットが非業の死を遂げたことの成り行きをその親であるモンタギューとキャピュレット夫妻に語り、われわれ観客は真相を知った親の再度の嘆きの表情を見ることになる。

この他にもシェイクスピアの用いる反復には様々な意味が含まれているが、いずれの例も、同じ事象を鏡のように映し出して強調するような使い方ではない。意味をずらし、歪め、新たな光を当てるためにこの手法が用いられているのである。

三

事情を知らない登場人物の反応を見させる手法として、反復どころか一言も台詞を発しない人物を舞台袖や後方に立たせることもある。『タイタス・アンドロニカス』の悪役アーロンなどがこの例に当てはまるが、これも舞台前面で会話をしている主要人物のやりとりに対してその無言の人物がどのように反応するのか、その表情を観客が見るために設定されている。監督の視点でカメラ

の焦点が決まってしまう映画などの媒体と異なり、演劇では舞台前方の主人公たちの会話とそれに反応する舞台後方の無言の人物の両方を比べながら、物語の進展や人物の心の動きを見てとることができる。そしてそれによって観客や登場人物同士の間には情報の落差が生まれる。

『ロミオとジュリエット』は、この情報量の落差を十分に利用した悲劇である。二人の愛はロレンス神父と乳母という脇役に支えられて燃え上がる。物語の半ばで二人は極秘結婚をするが、この情報を知っているのは当人たち二人の他にはロレンス神父、乳母、そして観客しかいない。その後で出会ったティボルトはロミオに対し「お前は悪党 (villain) だ」(3. 1. 49) と挑発する。ジュリエットと極秘結婚をしたことにより敵方のティボルトと姻戚関係となったロミオは「おまえを愛さねばならぬわけがあるから、このような腹のたつあいさつも許すのだぞ」(3. 1. 50-52、小田島訳) と及び腰の返事をする。極秘結婚の事情を知らされていないティボルトが怒るのは当然で、彼は「小僧め、それでおれに加えた侮辱のかずかずが許されると思うな」(3. 1. 54-55、小田島訳) と畳み掛ける。「侮辱 (injuries)」とはかなり大袈裟な言葉であり、そこまでティボルトが怒る必要もないのではないかと思わせるが、実はここにも情報量の格差が見られるのである。ティボルトはロミオに対して決闘の挑戦状を出しており、それを無視されたことに対して腹を立てている。この挑戦状はそれ以前に「キャピュレットの甥ティボルトのやつが手紙をよこしたそうだ、おやじの家まで」「決闘状だな、絶対」(2. 3. 7-8、小田島訳) とマーキューシオとベンヴェーリオの会話の中で明らかにされる。だがバルコニーシーンで夜通し愛を誓い合い、父の家に帰らなかったロミオにはこの決闘状を目にする機会がなかった。決闘状の無視は貴族にとっての最大の侮辱であり、名誉を汚されたと考えたティボルトはそのことに対してロミオを過激な言葉で挑発するのである。なおも弱気なロミオに対して、仲間のマーキューシオさえ「おお、厚顔卑劣、面目丸つぶれのへりくだりだ」(3. 1. 61、小田島訳) とあきれかえる。

ティボルトがロミオの親父の家に決闘状を送ったという事実はこのたった二行の会話中でしか提供されておらず、シェイクスピアは微妙な形で情報量の差を操作している。この決闘状に関する事実を知っているのはマーキューシオ、ベンヴェーリオ、それに観客のみである。一方ロミオが朝帰りのためその決闘

状を目にしていなくて知っているのは観客のみである。両方の事実を知らないティボルトが怒るのは当然で、さらに片方の事実しか知らないマーキューシオがあきれかえるのもまた当然である。こうした操作による情報量の格差がこの場における登場人物間の微妙な立場の違いを表しており、それが直後の事件(ティボルトによるマーキューシオ殺しとロミオによるティボルト殺し)へとつながっている。観客は極秘結婚から決闘状に至るすべての情報を知っていることになっているが、では果たしてここでたった二行の情報を思い出す観客がいるかと言えば、それもまた疑問である。サブリミナル効果のように決闘状の事実をそれとなく記憶している観客とそのような些細な情報など覚えていない観客に分かれるであろう。ロミオ、脇役の人物、観客とそれぞれが断片的な情報しか与えられていない微妙な状況の中でこの場面は進行するのである。

このような情報量に関する微妙な状況は『ヴェニス商人』の箱選びの場でも見ることができる。ポーシャは父親の遺言によって金、銀、鉛の箱の中から自身の絵姿 (counterfeit) の入った箱を選んだ者を夫としなければならない。金、銀を選んだ、モロッコ、アラゴンの二人が敗退した後、ポーシャは意中のバッサーニオに鉛の箱を選んでもらうため、彼の場合だけ唄を歌い、気を引こうとする。

Tell me where is fancy bred,

Or in the heart, or in the head?

How begot, how nourished? (*The Merchant of Venice*, 3. 2. 65-67)

「愛はどこに住むのか、胸の中か頭の中か、またどうして生まれ育つのか」という他愛もない歌詞だが、ここで作者は最後の“nourished”という単語の末尾に第二強勢を置き、「ノリシュッド」と発音させて、“bred”、“head”と3組の押韻を施し、その結果彼に選んでもらいたい鉛の“lead” (レッド) と4組の韻を重ね、彼にヒントを与えているという。どの注釈書にも必ず記されている説明だが、この押韻はむしろ観客を含めた情報量の差を操作するためのシェイクスピアの工夫と考えられないだろうか。この後のバッサーニオの台詞から、彼がポーシャの意図したヒントに気づいた様子はない。特に唄の中での押韻はメロ

ディーに紛れて聴き取りにくいであろう。同様にこれを聴いた観客がすぐにそれを理解できるとも考えられない。しかし、テキストを読んだ観客やまたすでにこの事実を知っている観客がこの三行を聴くと、確かに深い意味を帯びているような気にさせられる。シェイクスピアは「レッド」を含めたこの4組の押韻を意識して台詞に託したが、その受け取り方は演出家、観客、登場人物各人に委ねるようにわざと曖昧にしたのではなかろうか。バッサーニオは気づかずに観客だけ気づく場合はポーシャと観客の間に共犯意識が生まれるし、バッサーニオも観客も気づいた場合は、特に観客が白人の場合は、三者が一体となってアラゴンとモロッコの二人を差別する見方も生まれる。シェイクスピアは情報の落差を実に巧みに扱っているのである。

『ロミオとジュリエット』に戻ると、この作品における情報量の落差は終盤に至るにつれてさらに効果的な戦略として使われる。極秘結婚の情報を知っていたのは当人二人とロレンス神父、乳母の四人（プラス観客）であったが、ジュリエットがパリスとの結婚を強要される段階で、ロミオがこの椅子取りゲームから除外される形となり、事情を知っている人間はジュリエット、ロレンス神父、乳母の三人となる。やがてロレンス神父の入れ知恵によってジュリエットが仮死状態になる薬を飲む段階で、乳母も締め出され、ジュリエットとロレンス神父の二人しか知らない情報を観客が共有する形となる。二人はロミオにこの情報を知らせようとするが、伝令役の人物がベストのため手紙を届けることができず、ロミオは最後までこのことを知らされないまま命を落とす。情報を共有する人物の輪が次第に狭まり、その情報量の格差が最終的な悲劇をもたらすという構造はシェイクスピアが最も得意とするところである。

ティボルトが送った決闘状にせよ、ロレンス神父が送ろうとした手紙にせよ、シェイクスピアは手紙の使い方にも必ずひねりを加えている。『恋の骨折り損』においても、ピローンやコスタードなどそれぞれの人物の出した手紙が誤配されたり誤読されたりするが、それによって喜劇的な展開が生まれ物語が進んでいく。シェイクスピアは情報を正確に伝達するためではなく、むしろ歪めて伝えるための道具として手紙を用いている。これもまた歪んだ鏡の一例と言えるであろう。

『ロミオとジュリエット』にはもう一つ決定的な情報の格差が見られる。そ

れはプロローグで語られる悲劇宣言である。

A pair of star-crossed lovers take their life,
Whose misadventured piteous overthrows;
Doth with their death bury their parents' strife.

(*Romeo and Juliet*, Prologue 6-8)

人口に膾炙したこの作品の結末は誰も周知のことであるが、筋を知らずに初めてこの芝居を観た者ですら、冒頭のプロローグで主人公二人の恋愛が死によって終わることをあらかじめ知らされるのである。しかも、サブリミナル効果のようにそれとなく仄めかされるというレベルではなく、“take their life”, “overthrows”, “death”, “bury”と死にまつわる単語を繰り返すことで執拗に物語の悲劇的結末を暗示している。『ロミオとジュリエット』から中期のロマンティック・コメディに至るシェイクスピアの作品群には、途中まで悲劇なのか喜劇なのかわからないように筋を展開させておいて、最後に結婚か死かによって初めてその作品の性質を明らかにするという構造が見られるが⁶⁾、とすれば『ロミオとジュリエット』の冒頭の悲劇宣言はことさら奇異に感じられる。ここで作者は、悲劇に終わるか喜劇に終わるかという宙吊りのサスペンスを犠牲にしてまでも、二人が悲劇に至るプロセスの方に焦点を当てたのである。観客は登場人物とともに物語の進展を楽しむのではなく、情報量の点でロレンス神父を含むどの登場人物よりも優位に立ち、各登場人物を俯瞰する形で芝居を眺めている。シェイクスピアは、観客を最初から悲劇的構造の大枠という情報量の点で優位に立たせた上で、登場人物同士の情報量の差による行き違いを細部に配置し、主人公の二人がどのように死に至るのかのプロセスを重視した芝居に仕立てたのである。

四

シェイクスピアは作品の随所でドラマティック・アイロニー（劇的皮肉）を巧みに使う。この技法は、すでに事の成り行きを知っている観客がそれを知ら

ない登場人物の何気ない台詞をより深い意味に受け取る皮肉な状況を指している。登場人物の意図とそれに伴う結果の食い違いが事の重大さを暗示する。

『マクベス』では特にこの技法がよく用いられている。たとえば一幕六場の岩燕の描写では、マクベスの居城を訪れたダンカン王とバンクォーがその爽やかな立地条件を無心に称える美しい台詞を口にするが、彼らの登場と入れ違いに退場したマクベス夫人の、王を殺そうとたくらむ物凄い台詞を聞いたばかりの観客の耳には不吉の前兆として皮肉に響いたはずである。このマクベスの城は、新しい命を育てるところか、彼らの命を奪おうとしている地獄の城なのである。また「岩燕」は「騙されやすい人・間抜け」を意味する俗語であることも忘れてはならない。美しい自然の描写はその裏に潜む残酷な面を反射鏡のように映し出している。

『オセロー』では、妻デズデモーナの不貞を疑ったオセローがわが手で彼女を絞殺しようとする際の台詞がドラマティック・アイロニーとして有名である。

Desdemona: Will you come to bed, my lord?

Othello: Have you pray'd to-night, Desdemona? (*Othello*, 5. 2. 25-26)

「もうおやすみになりませんか」というデズデモーナの呼びかけに応じたオセローの「今夜の祈りはすませたか」の台詞は、表面的には妻に一日の祈りを促すもので、事情を知らぬデズデモーナにとっては平凡な一言にすぎないが、これから起こる悲惨な結末を予期している観客にとっては、一日の祈りどころか一生分の懺悔を済ませたかと問う夫の譴責の言葉として胸に響く。この時点でDesdemonaの綴りに潜んでいたdemon（悪魔）とはオセローの心の内を反射したものと気づかされるであろう。

このようにドラマティック・アイロニーは何気ない平凡な言葉のある文脈に置くことによって特殊な光を帯びさせる手法である。シェイクスピアの台詞の中にはもちろん警句や名文句も多いが、彼が本当に得意としたのはこのような平凡な「歩」のある状況の中で「金」に変える手腕なのである。さらに、ダンカン王が殺されることを観客は知っているが、当のダンカン王は知らない。またオセローがこれからデズデモーナを殺害することを観客は知っているが、当の

デズデモーナは知らない。そうした情報量の落差を悲劇への重要な動因にしているのである。シェイクスピアの世界は何もアクロバットのように奇抜な出来事で成り立っているわけではない。登場人物間の情報量に差をつけ、平凡な日常（still life）を描きながら、少し視点をずらしたところに違う世界を垣間見せるのである。

五

隠されているものの顕現化といえ、シェイクスピアより少し前の時代に描かれたハンス・ホルバインの『大使たち』という絵がその好例と言えるであろう。この絵は当時流行していた「歪み絵・騙し絵」に属する作品であり、正面から見るとよくわからない物体が右斜めから見ると骸骨として浮かび上がってくる。それは時間が一時停止することで、日常の「生」の中に隠れている「死」が浮き彫りになる瞬間であり、まさにシェイクスピアの意図していた覆いの取り外し装置（dis-cover）を具現化した絵画といえる。

『大使たち』の絵は、ミヒャエル・ヴォルゲムートやハンス・ホルバインによる『死の舞踏』の版画によって描写されたメメント・モリ（死を想え）の考えの具現化であった。地上の栄華もやがては灰と化すという中世以来の考え方のもと、地上権力の虚しさがジャン・ド・ダントヴィルとジョルジュ・ド・セルヴという二人の人物によって表されている。前者が世俗権力を、後者が教会権力をそれぞれ象徴し、その二人の間に頭蓋骨（されこうべ）が存在するというわけである。

この絵は“still life”（静物画・平凡な日常）のジャンルに属するが、「静かな」を表すこの“still”という単語には時間を宙吊りにするという意味も含まれる。そしてそのことは、時間を停止させて我が身を見つめ直すself-reference（自己省察）の考えにつながる。

芸術には自身のジャンルの中で自身を省みるメタという手法があり、特に演劇の場合「劇中劇（メタ・ドラマ）」が広く知られている。メタの手法の基本は、言語が現実を忠実に再現するという考え方を疑うものであり、神の視点を否定するものである。

何か優秀な透明な媒体があって、それを通じて外界の事象は、あたかも透明な窓からみるように正しく歪みなく見通され、かつ唯一正確に定着されるかのように考えがちなのである。

まず外的客体があるとして、また優秀で透明な媒体をもっているとしても、果たして主体はそれを残りなく正しく把握し定着できるだろうか。有限者であり神のような遍在性をもたない以上、それは不可能であろう。よく言われてきたように、19世紀リアリズム長編小説の視点は神の視点を前提とし、作家は作品世界に対して、そのすべてを見通す立場にあり、登場人物たちは神の筋骨どおりに動かされる将棋の駒であった⁷。

演劇的観点からすれば、この「神の視点」という考えには二つの見方があるように思われる。一つは観客が情報量の点においてどの登場人物をも凌駕し、上からの視点で全体を俯瞰しながら作品を捉えるという見方である。だが、先にロミオの決闘状やバッサーニオの箱選びの場の押韻で見た通り、シェイクスピアは演劇のこうした側面に揺さぶりをかけている。観客は、一見したところ透明な媒体として神の視点から見下ろしているようにみえるが、実はその視点は確固たるものではなく揺らいでいる。そうした立場のもとでシェイクスピアは劇作を行ったのである。

一方、演劇には神聖喜劇という概念がある。人間界で悲劇と思われる出来事も神の目から見れば喜劇や茶番にすぎないとする考え方である。また一個人の中で「今は苦しくとも後になって振り返ってみると懐かしい思い出だった」という体験もよくあるが、これは時間的な意味での神聖喜劇と呼べるであろう。視点を変えることで世界観が変わるというテーマは、劇作家シェイクスピアが時間的にも空間的にも終生追い求めたものである。固定化した神の視点から眺められる現実に揺さぶりをかけ、時間を宙吊り状態にして、自己を多角的に省察する。神の視点をこのような見方と捉えれば、これこそシェイクスピアが意図したことであり、『大使たち』の絵に見られる趣旨でもあるだろう。

『リチャード二世』のブッシーは王妃を慰めるために歪んだ姿を映し出す魔法の鏡を引き合いに出す。

For sorrow's eye, glazed with blinding tears,
Divides one thing entire to many objects,
Like perspectives, which rightly gazed upon
Show nothing but confusion: (*Richard II*, 2. 2. 16-19)

と申しますのも、悲しみの目は涙に曇っておりますので、一つのものが多いの姿に分かれて見えることになるのです。正面から見るとなになに一つまともには映らないのに、斜めから見るとはじめてははっきりとももの形が現われる魔法の鏡がありますね、… (小田島訳)

現在では「遠近法」の意味で使われるこの“perspective”という単語はエリザベス朝時代にはまさに『大使たち』の絵が象徴するように、斜めから見て初めて焦点を結ぶ像を意味していた。ブッシーはさらに続けて言う。

More's not seen;
Or if it be, 'tis with false sorrow's eye,
Which for things true weeps things imaginary. (*Richard II*, 2. 2. 25-27)

「見えるものは悲しみの目に映る虚像にすぎないから実体なきものために涙を流すな」というこの台詞においても“false”という単語が使われているが、王妃の目に映る悲しみは、真実のものではなく仮の姿なのである。二重三重の視点で眺めれば悲しみとみえるものも別の姿を取る、とはまさにメタの本質を突く台詞であろう。

シェイクスピアの考える鏡の概念やホルバインの絵の仕掛けは時代精神をも反映していた。この時代には、物事をより精密かつ正確に観る装置として顕微鏡や天体望遠鏡が発明され、ミクロの世界からマクロの世界に至るまで、鏡は文学・絵画作品に重要な影響を及ぼした。実際この時代の英文学では“mirror”と名の付く作品も多く生まれた。同時にまた“anatomy”と名の付く作品も現れる。世界を鏡のように映し、目に見えない人体の内部を解剖して明るみに出す (dis-close)。だがこの解剖は、ホッジズが指摘するように、「身体全体よりもむしろ部分」に、「捉えどころのない真実を表すよりもむしろその技法をひ

けらかす技法」に向かいがちであった⁹。解剖には、見えない部分を明るみに出しながら、同時に明るみに出しても真実を表すことにつながらないという二面性があった。

この当時、クレマン・マロの提唱したブラゾンという、女性の身体の部位を列挙して賛美する詩形式が発達したが、この詩も部分を精密に描写すればするほど全体から離れていくという皮肉な特徴をもつ。シェイクスピアが有名な『ソネット集』130番でブラゾンにひねりを加えたのも、その本質を理解していたからであろう。

My mistress' eyes are nothing like the sun,
Coral is far more red than her lips' red.
If snow be white, why then her breasts are dun,
If hairs be wires, black wires grow on her head.

...

And yet, by heaven, I think my love as rare
As any she belied with false compare. (*Sonnets*, 130, 1-4; 13-14)

冒頭の一行で「私の女の眼は太陽とは比べものにならない」（ほどすばらしい）と女性の身体の部位を賞賛するかと思いきや、そのあと、彼女の唇も乳房も髪も自然の美に劣ると続く。以下通常のブラゾンとは反対の形で、身体の部位を列挙しながらその身体を貶める詩行が連なるが、最後の二行で再び描写が反転する。「私の恋人は、間違った（false）比較によってでっち上げたどの女に比べてもすばらしい」と。シェイクスピアは解剖学的な分析比較が“false”なものであること、また女性の身体の部位を解剖学的に列挙すればするほど真実の美が離れていくという真理を逆手に取り、むしろ部分を貶めることで最後に全体の勝利へと結びつけるのである。

鏡に話を戻せば、この鏡には模範とすべき「鑑」の意も含まれていたであろうし、また単なる模倣・コピーの意も含まれていたであろう。『ウィンザーの陽気な女房たち』の中でページ夫人とフォード夫人は、フォルスタッフが自分たちに同じ内容のラヴレターを出したことを、印刷の比喻を用いながら次のよう

に揶揄する。

Letter for letter, but that the name of Page and Ford differs. To thy /
great comfort in this mystery of ill opinions, here's the twin-brother of
thy letter. / But let thine inherit first, for I protest mine never shall.
I warrant he hath a / thousand of these letters, writ with blank space
for different names—sure, / more—and these are of the second edition.

(*The Merry Wives of Windsor*, 2. 1. 48-52)

一字一句おんなじだわ、ページとフォードという名前がちがっているだけで！ あなたもこれで心配ご無用よ、わけもわからず悪い噂を立てられたりしないわ、だってここに、あなた宛の恋文の双子の兄弟があるんですもの。でもあなたのほうを跡とりにしましょう、私のほうはごめんだわ。おそらくあの男、これと同じ手紙を何百通って書いておいたのよ、名前のところだけあけておいて—いえ、何千通かもしれないわ—そして私たちののは第二版よ。(小田島訳)

十五世紀にキヤクストンによってもたらされた印刷術の用語を引き合いに出しながら、二人の夫人はフォルスタッフによるコピー・ペーストの弊害をあげつらう。これもまた規範としての鑑ではなく、模倣としての鏡を象徴する例であろう。

一方、解剖も医学的な目的だけでなく、人々の怖い物見たさの卑しい欲望を歪んだ形で満たしたことがあった。さらに望遠鏡は1617年以降の珍品コレクションの中に含まれていたというが、それもこの装置によって離れた所にある物体や人々の姿を遠くから覗き見ることが可能となったせいである¹⁰。解剖も望遠鏡も、普段なら見えない部分を明るみに出すが、それは身体や心の暗部を窃視する手段ともなり得たのである。天体望遠鏡で月を見ても痘痕のようなクレーターしか見えず、月に兎の姿を見ていた原始的な想像力の方が月の本質を捉えている場合もある。科学革命が科学的技術を発達させた時代だからこそ、シェイクスピアはその矛盾にいち早く気づいたのであろう。こうしてルネサンス時代の「鏡」は事実を正確に映し出したり、あるいは理想像たる「鑑」につながる

るものでは必ずしもなく、むしろ歪曲した像を提供することにその意味があったのである。

『リチャード三世』では邪魔者をことごとく暗殺し悪の限りを尽くして王位に就いたリチャードに鏡のイメージが用いられる。

But now two mirrors of his princely semblance
Are cracked in pieces by malignant death,
And I for comfort have but one false glass,
That grieves me when I see my shame in him. (*Richard III*, 2. 2. 51-54)

母親のヨーク公爵夫人は「気高い似姿を映す鏡が死神の悪意で粉々に砕け、残ったのは“one false glass”（歪んだ鏡）だけ」と息子のことを貶下する。ここでは本来「歪んでいる」のは息子の「心」のはずだが、その“false”という形容詞を「鏡」につけることで、鏡が人の歪んだ心を映し出す様を見事に表しているのである。

六

元々存在しているが目には見えぬものを具現化し可視化することが芸術の起源だと先に述べた。このプロセスは「時間」の可視化にもあてはまる。われわれは時間という目に見えぬ存在を時計（クロック）という装置によって可視化する。だが時計によって表される自然な時の流れをクロノスとすれば、一方でカイロスと呼ばれる主観的な時間も存在する。これは、たとえば未来の一点を規定しておき、そこから時間の流れが堰き止められたダムの水のように現在の時間に逆流し、充実したものとなるという考え方である。

こうした時間観はどの人間も無意識のうちに持ち合わせるものであるが、中でもその究極といえは「死」であろう。誰にも訪れる死という未来の一点を起点とし、そこから遡って生の時間を充実させる。これは歳を重ねて人生の持ち時間が少なくなった人間にとっては一層密度の増す濃い時間となる。このカイロスの時間は「好機・潮時」などと訳される場合もあるが、一方でネガティブ

な意味合いも含まれる。

マクベスは冒頭で魔女の「将来国王になるお方」との予言を受け、勝手に自身の将来を規定してしまい、その一点へ向けて突き進んでいく。

Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow,
Creeps in this petty pace from day to day
To the last syllable of recorded time:
And all our yesterdays have lighted fools
The way to dusty death. Out, out, brief candle.
Life's but a walking shadow, a poor player
That struts and frets his hour upon the stage
And then is heard no more. It is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing. (*Macbeth*, 5. 5. 19-28)

夫人の死を聞いた直後のあまりにも有名なこのトゥモロー・スピーチは、自ら時の歯車を狂わせてしまいクロノスの時間を歪めて負のカイロスの時間を生み出してしまった男が平凡なクロノスの時間への憧憬をこめて口にする悔恨の台詞である。これはカイロスの時間がネガティブに作用してしまった好例といえる。

この後マクベスは魔女から「バーナムの森がダンシネーンに向かうまでは斃されることはない」と二度目の予言を引き出し勇気づく。「まで」に表される未来の一点を「まだ」と遠ざけていたマクベスだが、やがて「今」という単語を媒介に両者が一致する絶望の瞬間を迎える。

'Fear not, till Birnam Wood
Do come to Dunsinane', and now a wood
Comes toward Dunsinane. (*Macbeth*, 5. 5. 47-49)

「恐れるな、バーナムの森が
ダンシネーンに向かってくるまでは」その森が
ダンシネーンに向かってくる。(小田島訳)

こうして“till”と“now”が一致した以上、彼が勝手に規定したカイロスの時間の神通力も消えてしまう。「明日、また明日」と彼が憧憬したクロノスの時間があるままの姿を映し出す鏡だとすれば、彼が魔女の予言に唆されて突き進んだカイロスの時間は彼の心の奥底にある野心を映す歪んだ鏡であった。魔女の予言はまさにマクベスの隠された心の内を“dis-cover”させる触媒だったのである。

シェイクスピアはまた“double time”の手法もよく使う¹¹。たとえば、オセローとデズデモーナは何日間夫婦で、結婚後キプロス島に渡った二人は何日後に破局するのか。実は、二人の結婚から悲劇の死に至る時間はたった二日間である。だが、実際にはもっと長い時間が経過しているような錯覚を覚える。オセローが癲癇の発作を起こした時、イアゴーはキャシオーに向かって次の台詞を口にする。

My lord is fall'n into an epilepsy. This is his second fit: he had one yesterday. (*Othello*, 4. 1. 55)

「癲癇の発作を起こしたのは二度目で昨日もあった」と言われても、一行は昨日キプロス島に上陸したばかりで、特にそのような事実は認められない。また、エミリアはデズデモーナに向かって結婚生活の期間について言及する。

'Tis not a year or two shows us a man: (*Othello*, 3. 4. 107)
一年や二年じゃ男の心はわかりませんね。(小田島訳)

この台詞も結婚してまだ二日しか経っていない夫婦には当てはまらない。このようにシェイクスピアは現実の時間たる「長い時」と舞台の時間たる「短い時」を使い分けている。芝居の一日に、自然の一日の何倍もの出来事や心理的变化を詰め込んで平然としているのである。先ほどの言葉を使えば、シェイクスピアは時を圧縮し、クロノスの時間をカイロスの時間に加工している。しかしながら、劇場にいる観客はこのことに気づかない。一つには幕のないグロープ座の構造やオセローの登場退場の多さが時の位置づけを混乱させているせいもある。だが、カイロスの時間にせよ、ダブル・タイムの時間観にせよ、劇作家

がこうした工夫を凝らせるのは、まさに演劇だからこそ可能なのである。つまり作品を前へ前へと読み進んでいく限りダブル・タイムは問題にならない。読み返しの可能な小説ではなく、時間とともに声が消え去る演劇だからこそ可能な工夫なのである。そしてここに、文字ではなく声の芸術媒体の特質がある。

七

演劇とは不思議な芸術媒体である。ある部分では厳格にリアリズムを遵守したかと思えば、一方で本物の馬ではなく人間の扮した不自然な馬を重用する。いわば“verisimilitude”（本当らしさ）の境界が曖昧な芸術といえる。また、芝居の中では、庶民でも容易に王様に成り上がることができる。もちろん映画の中でもそれは可能であるが、演劇の場合、演出によってはジーンズ姿でもマントと王冠を被せればたちまちのうちに王に変身することができる。他の表現媒体よりも、階級を乗り越える敷居がより低い、言い換えれば階級を乗り越える転覆性を持つのが演劇の特性なのである。

演劇に限らず文学の本質は「仮託」にある。たとえば牧歌文学や児童文学は、文字の読めない羊飼いや児童を対象としたわけではない。これらの文学はその背後にいる大人を対象に、羊飼いや児童に託す形で、お上への批判や階級制度の不満を暗示した。また、喜劇には“Lord of Misrule”（無礼講の王・祝祭の王）という概念がある。普段は冴えない男をお祭りの時だけ王様に仕立て上げ、その男の発するふざけた指示に皆がおとなしく従うが、祭が終われば人々は彼をある種の生贄に仕立て散々なぶりものにした挙げ句、平然とした顔で日常に戻っていく。彼もまた祭の時間の膿を背負わせる「仮託」の人物なのである。

芝居の中で王に変身しようとも、所詮は王という実体になれるはずもなく、ただ、一人の役者が王の役を演じているにすぎない。役者はシェイクスピア作品では、時折「影」と呼ばれるが、影でしかない存在はやがて時が来れば、祝祭の王のように衣装をはがされ、追放される。先に引用した『ウインザーの陽気な女房たち』のフォルスタッフは『ヘンリー四世』の中で、王子ハルトともに放蕩三昧の生活を送るが、いざハルトがヘンリー五世に即位すると、「お前など知らぬ」とばかりに切り捨てられてしまう。祭りの時間が終われば、彼もま

た祝祭の王として追放されるのである。フォルスタッフの名前がfalse-staff（偽物・萎えた棒）を表すように、祝祭の王は、所詮本物を模倣した偽物にすぎず、祭の終焉とともに去勢され放逐されるのである。われわれは常に祝祭の時間の中で生きることはできず、必ず日常世界に戻ることを運命づけられている。パッサーニオが選ぶ鉛の箱に入っているポーシャの“counterfeit”（絵姿）には「まがい物」の意味も含まれ、箱選びという祝祭を経た後のパッサーニオには苦難の現実が待っているかもしれない。

また人は常に死を起点として人生を生きるのも苦しい。われわれの時間が常にカイロスの時間だと厄介である。だが、平凡なものがある文脈の中で特別な意味を持つといった瞬間は、人それぞれに存在し、また必要なものでもある。いつもカイロスの時間では困るが、平凡なクロノスがカイロスに変わる瞬間もまた必要なのである。

シニフィエとシニフィアン概念が示すように、われわれの日常は、紙切れにすぎないものに一万円の価値を認め、木の物体を机と呼び、星を星座という恣意的な記号で括ることで成り立っている。たとえ月の中の兎や大熊座の命名が恣意的で偽物であるにせよ、われわれの生活はこの“false”な世界でできているのであり、ある意味でそれが実体でもある。

先に挙げた『ヴェニス商人』の箱選びの場で、ポーシャの求婚者たちが選ぶ金・銀・鉛の箱の選択は、決して平等な三者択一ではなく、金・銀と鉛の間には大きな溝がある。金や銀と異なり、それ自体価値のない鉛は紙幣と同じくある制度の中で恣意的に価値を付与される物にすぎない。だが、シェイクスピアは芝居の中でパッサーニオにその鉛を選ばせた。三番目に真実が隠されているというのはお伽噺の常道であるにせよ、あえて卑しい鉛を選ばせたのには作者なりの理由が存在するのである。

演劇はお上への諷刺という重要な機能を持ちながら、その隠しておきたい部分が演劇という形式そのものの中に転覆性という形で最初から露呈している矛盾した媒体である。だからこそ、劇作家はその矛盾を逆手に取り、実体と虚構の間をどの芸術媒体よりも自由に気軽に横断しながら、平凡なものの中に埋もれた宝を明るみに出すことを、あるいは平凡なものを別角度から眺めることで価値あるものになる瞬間を捉えることに心血を注いだのである。実体と虚構

の間の溝の曖昧さを利用し、虚構を提示することで隠れた真実をあぶり出すことに長けた芸術媒体、それが演劇なのではないだろうか。「自然に向かって鏡を掲げる」と述べたハムレットの言葉は奥深いのである。

結

エリザベス朝時代は中世からの封建制度が崩れ、価値観の崩壊が始まった時代である。人々は新しい価値観に適応しようと試み、そのため新しい道筋を求めようとした。そのような時期に科学革命が起こり、人々は科学の世界に光を求めようとする。科学的知識 (fact) を積み重ねれば現実 (reality) に近づくと考える。だがここに科学的世界像 (顕微鏡で微細に顕わになる世界) と詩的世界像 (大熊座や月の中の兎などという科学的根拠のない恣意的な世界) の分裂が始まる。

科学的想像力は、天体望遠鏡によって今まで肉眼では見えなかった星の実体を顕わにする。これも無から有への動きではなく、すでにあったものの覆いを取り去る行為である。だが、天体望遠鏡によって隠されていたマクロの世界がわれわれの目の前に顕わになったからといって人々の世界観が変わるわけではない。顕微鏡によってこれまで隠されていたミクロの世界が顕わになったからといって人々の世界観は変わらない。要するに「鏡」が映し出す世界は、その「鏡」を掲げる人間の恣意性によるものであり、いくら科学技術が発達して星の物体としての研究が進んでも、シニフィアンとしての星座の世界は変わらないのである。

一方、詩的想像力においては、隠れているものは記号の世界、虚構の世界だと考える。そしてわれわれはこの記号の世界の上で生きているのに普段はそれに気づかない。「死」もそうである。普段クロノスの時間の流れで生きているわれわれには気づかないが、視点をずらすことによって隠されていた死が浮かび上がってくる。いつも死を意識する必要はないが、時折立ち止まって死を意識する必要がある。われわれが記号の世界に生きていることは覆い隠しておかないと生活できない。事あるごとに「これは本来は紙切れだが一万円の価値を持つことにする」などと考えていては経済生活は成り立たない。だが、時には「そ

れは一万円ではなくただの紙である」と、われわれの経済生活が危うい記号の上に成り立っていることを立ち止まって意識させる、いわば現実に揺さぶりをかける瞬間が必要なのである。

詩的想像力の表現媒体としては、小説でも美術でも詩でも映画でも構わない。だが、あえて演劇という記号（嘘）を前面に出した芸術媒体、本物の馬より偽物の馬という記号を重んじる虚構の世界、最初から空想と現実の壁がより曖昧な世界、そうした媒体の中で表現すること、その意義を古来から人々は知っているがゆえに、板の上で役者の失敗も含めて、realityではなく verisimilitude を目指す演劇を支持してきたのである。

また別の観点から言えば、芝居の中では、庶民でも王様になることができる。楽々と階級を乗り越える転覆性を持つ。すべての文学はお上への諷刺という要素を隠れ持つが、演劇はお上への諷刺という隠しておきたい部分が演劇という形式そのものの中に最初から露呈している。演劇という媒体そのものが転覆性を持っている。自らを危険にさらして、お上への諷刺を内蔵するというその危うさが逆に魅力となっているのである。

アリストテレスは『詩学』の中でアナグノリシス（認知）ということ述べた。これは無から有へのプロセスではなく、すでにある物に覆いが被さっていて、そのカヴァーを取り去ることによって人々に衝撃を与える行為を指す。では隠れている物は何かと言えば、それは上層部への諷刺であったり、われわれの世界が虚構・記号・代替の上に成り立っている（星座、一万円札）という事実であったり、あるいは（虚構とは）反対に、顕微鏡を使って初めて顕わになる実体の世界であったり、さらにはクロノスの時間を送っている時には見えないがカイロスの時間を設定した途端に浮き上がってくる「死」の意識であったりする。だが、普段はそうしたことがすぐ表に出る必要はない。すぐにカヴァーを取り外しては有り難みが薄れるのである。

そのカヴァーの取り外し作業の手法も様々である。演劇の場合は、映画のCGのようなアクロバティックな手法を採らず、真正面から見ると普通なのに別の角度から見ると隠れているものが浮かび上がってくる、あるいは普通の言葉がある文脈に置かれると別の意味を帯びるといった装置を工夫することで「神聖喜劇」の形態を生身の人間が徹底的に板の上で実演する。

ホルバインの『大使たち』の絵で確認したように、シェイクスピア作品において鏡は事実をありのままに映し出すものではなく、見る角度やその人の恣意的な見方によっていかようにも変化するものである。科学の力を借りても所詮われわれには無色透明な媒体として世界を映すことはできない。必ず見る者の視点によってバイアスがかかったものとなる。歴史もまた同様で、無色透明の歴史などはあり得えない。必ず歴史家の視点によってバイアスのかかったものになる。従って物体としての星の研究が進んでも、「大熊座」によって天空を表そうとする詩的想像力がなくなることはない。

と、そうした普段は隠れている実体よりも虚の世界を、これまた贗物の馬が出て来る虚構性の強い表現媒体である演劇が一瞬顕わにし、われわれの現実に揺さぶりをかける。しかも演劇は、お上への諷刺を隠しながら表現しつつ、自ら「乞食でもマントと王冠一つで王様に変身する」といういわば階級の敷居を楽々と越える転覆性の強い性質をメタ的に露呈してしまうリスクを背負った媒体なのである。

隠れている虚の世界を自ら虚の世界を具現する演劇という媒体が表現するからこそ、それによって余計にカタルシスも伴うのである。今後もわれわれは時代によって見えなくなったカヴァーの中味を探る作業に取り組まねばならない。

-
- 1 Terence Cave, *Recognitions A Study in Poetics*. Oxford: Clarendon Pr., 1988; 2002, p. 33.
 - 2 William Shakespeare, *Hamlet*. The RSC Shakespeare. Ed. Jonathan Bate and Eric Rasmussen. Basingstoke: Macmillan, 2007. 以下シェイクスピア作品からの引用はすべてこの版に依る。また日本語訳は小田島雄志訳（白水Uブックス、1983年）に依り、引用文のあとにその旨を記したが、特に記載のない場合は拙訳である。
 - 3 中野里皓史「いいとも悪いとも言える―仲代プロジェクト『マクベス』」（『テアトロ』1983年1月号、p. 37）。
 - 4 Calderwood, James L., *The Properties of Othello*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1989, p. 98.
 - 5 尾崎寄春『リヴァサイドのシェイクスピア』英宝社、1994年、p. 45。
 - 6 cf. Snyder, Susan, *The Comic Matrix of Shakespeare's Tragedies*. Princeton: Princeton University Press, 1979.
 - 7 由良君美『メタフィクションと脱構築』文遊社、1995年、p. 59。
 - 8 Sawday, Jonathan, *The Body Emblazoned: Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*. London and New York: Routledge, 1995, p. 44.

- 9 Hodges, Devon L., *Renaissance Fictions of Anatomy*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1985, p. 17.
- 10 Toulalan, Sarah, *Imagining Sex: Pornography and Bodies in Seventeenth-Century England*. Oxford: Oxford University Press, 2007, p. 166.
- 11 cf. 木村俊夫『時の観点からみたシェイクスピア劇の構造』南雲堂、1969年。