

近松 VS. 日本のシェイクスピア

深 澤 昌 夫

はじめに

演劇評論家の扇田昭彦は「二一世紀のシェイクスピア劇―多彩な翻訳の登場」において、日本におけるシェイクスピア劇の現状を次のように報告している。

現在、日本におけるシェイクスピア劇の上演はきわめて盛んである。おそらく欧米圏以外で、これほどシェイクスピア劇が数多く上演される国はほかにないのではないか。(中略)第二次大戦後、シェイクスピア劇は主に日本の新劇の演目として盛んに上演されたが、上演が急増したのは、バブル経済の追い風もあつた一九八〇年代以降のことである。新劇だけでなく、小劇場系の劇団もシェイクスピア劇を手がけるようになったからだ。また東宝、松竹などの商業演劇の分野でシェイクスピアが上演されるケースも増えた。

では、東京を中心とする首都圏でシェイクスピア劇は現在、どれだけ上演されているのだろうか。データとしては少し古いが、私は必要があつて、二〇〇三年の一年間を調べたことがある。

資料としては東京で発行されている月刊の演劇情報誌『シアターガイド』(モーニングデスク発行)を使い、二〇〇三年に同誌に掲載されたシェイクスピア関連の上演データをすべて拾い上げてみた。

その結果、二〇〇三年の首都圏では、翻訳上演と海外劇団(イギリス、ロシア、韓国)の来日公演を合わせたシェイクスピア劇の上演が三十本。さらにシェイクスピアを原作とする脚色・改作上演も十七本あり、合わせて四十

七本もの「シェイクスピアもの」が上演されていたことが分かった。平均して毎月四本のシェイクスピア関連の劇が上演されたことになる。全国規模で調べれば、この数はさらに増えるに違いない。

ちなみにこの年の首都圏での翻訳上演のうち、上演頻度が多かった作品は『ハムレット』が五本で一番多く、続いて『夏の夜の夢』四本、『リチャード三世』『冬物語』『マクベス』各三本、『十二夜』『リア王』各二本の順だった。^①

さて、明治の末に坪内逍遙がシェイクスピア（二五六四〜一六一六）と近松（一六五三〜一七二五）とを比較して、その類似点・相違点を論じて以来、巷間「日本の（あるいは東洋の）シェイクスピア」と称されるようになった近松だが、^②文化論や作品論の面から両者を比較したものはあつても、^③受容のありかたに着目してこれらを比較した論文にはあまりお目にかかったことがない。あえて比較するまでもないからかもしれないが、筆者は「古典の現代化」あるいは「古典の現代的受容」という観点から近松に関する戦後の享受史を調査・研究していたこともあつて、^④近松以外では四世鶴屋南北に、また翻訳劇のジャンルではシェイクスピア劇の動向に注目してきた。というより、シェイクスピアの場合、否応なく注目せざるを得ないような状況がそこにあつた。そこで本稿は、とりあえず最近三年間（二〇〇七年四月〜二〇一〇年三月）に限定し、まずはこの間上演された近松劇とシェイクスピア劇について上演面での現状比較を試みようと思う。とはいえ、筆者の主要な関心は比較それじたいにあるわけではない。むしろ、日本におけるシェイクスピア受容の現在とその背景を探ることで、改めて「日本のシェイクスピア」について——ひいては日本文化のありようについて考える一つのきっかけになればと思っている。

一、最近の近松劇

まずはじめに、ここ三年間で上演された近松劇（翻案・改作等々を含む）について、初演・再演を問わずそのすべてを拾い上げ、近松受容の現状を整理しておくことにしよう（ただし、歌舞伎と文楽はのぞく）。

二〇〇七年度は年間二四本の近松劇が上演されている。そのうち『曾根崎心中』と『女殺油地獄』が各三本、同様に『冥途の飛脚』と『心中天網島』がそれぞれ二本ある。ただし、この数には複数の原作を取り合わせて再構成したような作品は含まれていない。実はそうしたかたちの複合脚色作品が多かったというのがこの年の特徴である。その際、たとえば『曾根崎心中』と『女殺油地獄』（二〇〇八年三月、大阪新劇フェスティバル三五周年記念大阪新劇団協議会合同公演『贗作／曾根崎油地獄』、『冥途の飛脚』と『女殺油地獄』（二〇〇七年一〇月、プロジェクト・アレルクキーノ『嘲笑のオペラ』）、『心中天網島』と『女殺油地獄』（二〇〇八年一月、劇団アカデミー六〇周年記念公演『無情ノ運命』）という具合に、複数の作品を取り合わせて脚色する場合、必ず『女殺油地獄』が組み込まれている点にもう一つの特徴がある。『贗作／曾根崎油地獄』の制作を担当した劇団大阪の堀江ひろゆきは、「理不尽な暴力や衝動殺人など近松には現代に通じるテーマが内包されている。2つの作品を合わせて新たな物語を紡ぐことで、より現代とリンクさせた舞台を作り上げたい」（『産経新聞』二〇〇八・三・六）と述べているが、やはり「現代」という時代相とその異形性が、近松作品の中でもかなり特異な部類に入る『女殺油地獄』という作品を引き寄せるのであろうか。仮にこうした複合脚色作品を含めると、二〇〇七年度は都合六本もの『女殺油地獄』関連作が上演されたことになる。一方、『曾根崎心中』や『冥途の飛脚』『心中天網島』など、どれもこれも近松の傑作・代表作としておなじみの作品ばかりだが、これらはよく知られているぶんそれだけではなかなか新味を出しにくいところがあるようで、ある意味こうした「取り合わせ」の手法の背後に、上演する側の行き詰まり感が透けて見える。

二〇〇七年度はまた、宝塚のトップスターだった瀬戸内美八を中心とする歌劇団OGが『心中・恋の大和路』（二〇〇七年四月）を、大阪の劇団ファントマが『えん魔版・曾根崎心中』（二〇〇七年一〜二月および翌年一月）をそれぞれ東西で再演し、かつまた前年に初演され好評を博したメイシアター「近松劇場」シリーズ最終公演『夢のひと』（原作は『心中宵庚申』）が新たな制作体制のもと、キャストも一新して全国ツアー（二〇〇七年一二月〜翌年二月）を行なうなど、再演に恵まれた年でもあった。瀬戸内はまた一人芝居『近松幻想』を同年一〇月および二〇〇九年七月にも再演。健在ぶりをアピールした。

翌二〇〇八年度の近松劇は一五本と低調だったが、この年の近松劇で最も注目を集めたのはM O D E設立二〇周年記念公演『心中天網島』（二〇〇八年七月）であった。「近松は歌舞伎より文楽のほうが面白く、原作はそれよりさらに面白い」と語る松本修は、今回の公演でドラマの設定を安易に現代に移したり、わかりやすく現代語に直したりする「現代化路線」は採用せず、設定も言葉もほぼ原文そのまままで近松にアプローチした。ちなみに、かつて「ちかまつ芝居」で松本とともに近松劇に取り組んだ石川耕士は、今回のM O D E公演で監修としてクレジットされているが、自身兵庫県立ピッコロ劇団公演『門 若き日の近松』（二〇〇九年二月）のために脚本を執筆、久しぶりに近松に取り組んだ。その他、近松をシェイクスピアやチャエーホフのような世界的レパトリーにすることを目指す湯浅雅子の「近松プロジェクト」（原作を英語に翻訳してイギリス人が演ずる近松劇の試み）が『湯浅版・今宮の心中』で来日、三部作最終公演を飾る（二〇〇八年五月）など、意欲的な試みが行なわれた。

二〇〇九年度の近松劇は一九本ある。最多は『曾根崎心中』と『冥途の飛脚』で各四本。『女殺油地獄』と『平家女護島』が各二本でこれに続く。この年（マスコミ的に）注目されたのは、若手俳優の森山未來が主演し、全国公演も行なわれた『ネジと紙幣 Based on 女殺油地獄』（二〇〇九年九月）であろうか。同公演の公式サイトによれば、「衝動殺人や無差別大量殺人、猟奇殺人などがエンターテイメントのように報道される現代において上演する意義のある現代劇をつくりたい、そんな思いからこの企画は生まれました。」とある。また、前年『心中天網島』を上演した松本修もM O D Eの近松劇第二弾として『女殺油地獄』に取り組んだ（二〇一〇年三月、台本／石川耕士）。

『女殺油地獄』に関していえば、二〇〇九年度は俳優の坂上忍が監督・脚本を担当して『女殺油地獄』を映画化した（同年五月公開。ただし単館上映方式による）、片岡仁左衛門が『御浜御殿綱豊卿』（歌舞伎座三月公演）と『女殺油地獄』（歌舞伎座六月公演、仁左衛門「二世一代」）の演技によつて第一七回読売演劇大賞選考委員特別賞を受賞するなど、何かと『女殺油地獄』が話題にのぼった年であった。特に仁左衛門の『女殺油地獄』は、彼が孝夫時代の一九六四年七月、初役で与兵衛を演じ出世作となった記念碑的作品である。それからすでに四五年。仁左衛門はしかし、年齢を感じさせない瑞々しい演技で刹那に生きる与兵衛の闇を演じ、芸の頂点を極めた。

周知のごとく『女殺油地獄』という作品は、主人公が凶悪犯罪に走るその不道徳な内容から、江戸期には再演された記録のない、特異かつ異様なリアリティを持った作品である。同作が再発見されるのは近代になってからだが、特に近松劇上演史(受容史)において『女殺油地獄』がその存在感を増してくるのは、戦後も昭和四〇年代以降の現象である。それでもまだバブルの時期までは『曾根崎心中』一辺倒というところもあつたが、バブル崩壊後は状況が一変し、『女殺油地獄』が『曾根崎心中』と肩を並べるまでになる。^⑥『曾根崎心中』と『女殺油地獄』は心中物(恋愛悲劇)と犯罪物(問題劇)と、内容的にも両極端なところのある作品だが、反面共通する部分もある。それは芝居のもつ「勢い」であり、ある種の「素材感」というか、作品じたいに漂う「生々しさ」である。

仁左衛門は、『女殺油地獄』の与兵衛は「本当の若さが必要な役。芸でカバーできない部分がある」という。奇しくも『曾根崎心中』でお初を演じ続けてきた坂田藤十郎もまったく同じことを述べている。「あの役(お初のこと―引用者注)は特別なのです。女形の技術プラスアルファが絶対必要で、それこそが役者本人のナマの若さだと思つのです。ナマの若さがどこかにちらつかないと、あの役は死にます。(中略)お初の若さはエネルギーとか力みたいなものです。現代を生きている若い人のみずみずしい息吹なのです」と。これは両作がもともと「際物」として上演された、ということも大いに関係していると思うのだが、意識的・技巧的に作りこまれた「お芝居」というよりは、実際にあつた事件や人物をそのまま舞台上に放り出したような「生々しさ」を身上とする芝居、それが『曾根崎心中』であり『女殺油地獄』という作品であつて、それがまた三〇〇年の時を超えて「現在」^⑦を撃つ。そういう劇的リアリティが両作に認められるのではないかと思う。

だがしかし、演劇は時代を映し出す鏡というが、戦後の上演史を見ても『女殺油地獄』が頻繁に上演される時期は世の中が不安定で何やら不穏な空気に支配されていることが多い。現代もまた先の見えない時代であり、そこが『女殺油地獄』のような作品を招き寄せている、あるいは我々が『女殺油地獄』に惹きつけられる理由ではないかと思われる。

さて、いささか『女殺油地獄』に紙幅を割きすぎた感もあるが、その他二〇〇九年度の話題としては、同年四月に行なわれた歌舞伎座さよなら公演において当年七七歳の坂田藤十郎が一九歳のお初を演じて『曾根崎心中』一三〇〇回を

達成した。まことに慶賀すべきことがらではある。だが、こうなると逆に、藤十郎なきあとの『曾根崎心中』がどうなつてしまふのか、たいへん心もとない。徳兵衛は何とかなる。問題は一九五三(昭和二八)年の『曾根崎心中』初演以来、藤十郎(当時中村扇雀)がたつた一人で演じ続けてきたお初をこの先いつたい誰が受け継ぐのか、ということである。

宇野信夫脚色の歌舞伎版『曾根崎心中』は初演当時、現坂田藤十郎がお初をつとめ、その父二世中村鴈治郎が徳兵衛を演じた。鴈治郎が一九八三(昭和五八)年に亡くなった後は団十郎や梅玉などさまざまな役者が徳兵衛を演じてきたが、最近藤十郎の長男翫雀が次男の扇雀が徳兵衛を演じることが定着している。一方、藤十郎以外の役者が『曾根崎心中』のお初を演じた記録は一九八七(昭和六二)年四月の国立小劇場若手花形歌舞伎と二〇〇七(平成一九)年四月に大阪松竹座で行なわれた浪花花形歌舞伎、そして二〇一〇(平成二二)年三月の京都南座花形歌舞伎の三回しかない(お初役は前二回が当代扇雀、最後が藤十郎の孫中村耆太郎)。これらはいずれも若手主体の「花形歌舞伎」であり、いわゆる本公演では藤十郎以外にまだ誰もお初を演じていないことになる。芸の伝承という点ではそこが不安要因であったが、南座の花形歌舞伎においてようやく翫雀長男耆太郎がお初を演じるまでに成長し(実年齢もお初と同じ一九歳)、今まさに祖父から孫へ、役の橋渡しが行なわれようとしている。歌舞伎の『曾根崎心中』はこうして成駒屋の「家の芸」として、立役・女形とも、祖父から孫へというかたちで受け継がれていくことになるのだろう。それは上演一三〇〇回を達成した現藤十郎の功績ではあるのだが、近松および『曾根崎心中』という作品にとつて本当にそれがいいことなのかどうかはわからない。むしろ将来的には成駒屋の占有物(家の芸)にせず歌舞伎界の共有財産にしたほうがいいのではないか、とも思うのだが、残念ながら梨園(歌舞伎界)のしきたりは我々の思うようにはならない。

以上、ここ三ヶ年の近松劇の概況を述べた。上演本数でいうと三年間で五八本、平均すると年一九本になる。数年がかりの企画としては、南条好輝と三島ゆり子の「近松二十四番勝負」がリーディング形式ではあるが史上初の世話物二四作完演を目指しているほか、演出家鈴木正光の主宰する巢林舎が年一回のペースで近松の時代物に取り組んでいる(二〇〇七年は『佐々木先陣』、二〇〇八年『穉静胎内拵』、二〇〇九年『平家女護島』)。これらのシリーズはもうしばらく続く予定になっている。

なお付言すれば、文楽三味線の鶴澤清治（人間国宝）が二〇〇九年から三ヶ年計画で、現在上演されない近松物の復曲に取り組んでいる。二〇〇九年は『用明天王職人鑑』、二〇一〇年は『津国女夫池』が取り上げられた。将来的に文楽公演のレパートリーを指す試みとして注目に値する。

二、最近のシェイクスピア劇

以下、扇田と同様、演劇情報誌『シアターガイド』をもとに、シェイクスピアの翻訳上演、脚色・改作・翻案・パロディ作品、来日公演等々、シェイクスピアに関わりがあると思われる企画・公演のたぐいをすべて拾い上げてみた（これもまた初演・再演を問わない）。

そうしたところ、二〇〇七年度はなんと年間六六本のシェイクスピア関連作が上演されていることがわかった。平均して月五・五本。シェイクスピアは近松が三年かかるところをわずか一年で軽々と達成している。中でも一番多かったのは『夏の夜の夢』で年間一本、『マクベス』と『ロミオとジュリエット』が各一本でこれに続き、後はぐつと下がって『ハムレット』が四本、『オセロー』『リア王』が各三本という具合である。

翌二〇〇八年度は、年間四九本の作品が上演されている。最多は『夏の夜の夢』の一〇本、ついで『ロミオとジュリエット』が八本、『マクベス』五本、『オセロー』四本、『リチャード三世』と『リア王』が各三本となる。

二〇〇九年度は年間四五本を数えた。二〇〇七年度からすると、かなり少ない印象を受けるが、それでも毎月三本以上上演されている計算になる。最多は『ロミオとジュリエット』で一本、第二位は『夏の夜の夢』と『マクベス』で各五本、ついで『ハムレット』と『リア王』が各四本、『ヴェニス商人』『ヘンリー六世』『テンペスト』が各三本となる。

二〇〇七年度がいささか突出しているとはいえ、ここ三ヶ年のシェイクスピア関連作品は合計一六〇本となり、平均して年間五三本、毎月四本以上ものシェイクスピア劇が上演されているということになる。先に述べたように、今回の

調査は『シアターガイド』一誌に限定した、いわば定点観測のようなもので、当然のことながら首都圏情報が多く、その他の地域での上演情報については必ずしも十分とはいえない。にもかかわらず、たった一誌でこの数字。シェイクスピア恐るべしである。

さて、年間平均五三本という数字は、冒頭にあげた扇田の調査結果（二〇〇三年のデータ、年間四七本）とほぼ同水準といつていいだろう。シェイクスピアに対する演劇界の関心が高いことはわかっていたが、それにしても驚くべき数字である。仮に、上演本数を基準にすれば、シェイクスピアに対する演劇界の関心は、近松に対するその二倍から三倍に相当する。日本の古典の中で比較的良好に知られ、現代でも映画・舞踊・音楽など様々なジャンルで取り上げられることの多い、そして海外でも翻訳・翻案上演されることのある近松作品ですら、この程度である。それに比べたら南北？ 黙阿弥？ 世阿弥？ 半二？ 宗輔？ あとは推して知るべしであろう。

シェイクスピア劇に話をもどすと、個別の作品ではやはり『ロミオとジュリエット』のような恋愛悲劇（三ヶ年で二九本）や『夏の夜の夢』のようなファンタジックな作品（同じく二六本）が一番人気である。ついで『マクベス』（二〇本）に注目が集まっており、以下『ハムレット』『リア王』（各一〇本）『オセロー』（八本）など、いわゆる「四大悲劇」がシェイクスピア劇の定番として盛んに上演されていることがわかる。

シェイクスピアのすごいところは、現代劇としてはもちろんだが、一見相容れないように見える古典芸能の世界でも取り上げられているところだろう。たとえば英語で演じられる「シェイクスピア能」（上田邦義の作・演出）というものがある。あるいは、狂言に翻案されたシェイクスピアがある（『ウィンザーの陽気な女房たち』をもとにした『法螺待』、『間違いの喜劇』をもとにした『まちがいの狂言』、『リチャード三世』をもとにした『国盗人』。いずれも主演は野村萬齋）。さらには歌舞伎になったり（『NINAGAWA十二夜』、果ては文楽でも上演されている（『天変斯止嵐てんべんすしあらし后晴のちばれ』）。つまり日本の三大（あるいは四大）古典芸能のすべてが、その独特の世界観と様式性を梃子にシェイクスピアに挑戦しているのである。その他、興味深い企画としては、能舞台上で歌舞伎役者が演ずるシェイクスピア劇（市川猿之助門下の右近・笑也に藤間紫が特別出演した、新潟市民芸術文化会館「りゅーとびあ能楽堂シェイクスピア」シリーズ

『マクベス』というたいへんユニークな企画もある。こういったジャンルを超えた共演・交流・越境は、古典芸能の世界では戦後のある時期までタブー視されていた上演形態だが、昨今「コラボレーション」などと呼ばれ、軽々と、ごく当たり前に行なわれるようになった。古典芸能を取り巻く時代の変化、とはいうものの、やはりシェイクスピアなればこそ実現可能な企画、といえるのではなからうか。

シェイクスピアはこのように、ジャンルや様式の壁をやすやすと超える力をもつ。というより、そういった、いわく言いがたい演劇的魅力がシェイクスピアにはあるようなのだ。

今回調査した範囲でいっても、シェイクスピアを原作（あるいは題材）にした舞台は、ストリートプレイはもちろん、ミュージカルあり、オペラあり、バレエもあれば、邦舞もある。俳優だけでなく、人形劇もある（東京の人形劇団ひとみ座は『リア王』、大阪の人形劇団クラルテは『マクベス』。シェイクスピアの本場ロイヤル・シェイクスピア・カンパニーから演出家を迎えて制作した舞台もあれば、鈴木忠志率いるSCOTのように日本語・韓国語・英語・ドイツ語、四ヶ国語が飛び交う『リア王』もある。一人芝居あり、三人芝居、四人芝居あり。原作上演あり、翻訳上演あり——一口に「翻訳」といつても、この三年間で用いられた主な翻訳として、福田恆存訳、小田島雄志訳、松岡和子訳、河合祥一郎訳など、少なくとも四種類はあるし、¹⁰ 翻訳上演があれば他方翻案上演もあり、小劇場でも大劇場でも、屋内でも野外でも、場合によつては（シェイクスピア当時のように）男優だけで上演される舞台もある。シェイクスピアの作品はどんな手法もアイデアも受け入れる、そんな融通無碍なところがある。

日本にはシェイクスピアの名を冠した劇団・集団・企画も数多く存在する。その先駆けとなったのは一九七五年設立のシェイクスピア・シアター（主宰／出口典雄）であろうが、一九九〇年設立の東京シェイクスピア・カンパニー（主宰／江戸馨）、一九九二年に仙台で設立されたシェイクスピア・カンパニー（主宰／下館和巳）、一九九五年設立の子供のためのシェイクスピア・カンパニー（主宰／山崎清介）、一九九六年設立のアカデミック・シェイクスピア・カンパニー（主宰／彩乃木崇之）等々、その大半は九〇年代以降の産物といえる。

また、あえて「シェイクスピア」を名乗らずとも、その作品を主軸に活動している劇団として、一九八〇年設立の板

橋演劇センター（主宰／遠藤栄蔵）、一九九七年設立の劇団AUN（主宰／吉田剛太郎）などがある。その他、シェイクスピア劇をコンスタントに上演する企画としては、彩の国さいたま芸術劇場「彩の国シェイクスピア」シリーズ（一九九八年開始、演出・監修／蜷川幸雄）、新潟市民芸術文化会館「りゅーとびあ能楽堂シェイクスピア」シリーズ（二〇〇四年開始、アソシエイト・ディレクター／栗田芳宏）、楠美津香の「Lonely Shakespeare Drama (LSD)」ひとりシェイクスピア・超訳」シリーズ（二〇〇〇年開始）などがあり、ロングラン公演に劇団鳥獣戯画の「三人でシェイクスピア」（二〇〇二年開始）などがある。

私はシェイクスピアの専門家ではないが、ほんの少し調べただけでもこの程度はすぐに見つかる。シェイクスピアを上演する劇団・集団・企画のたぐいも東京を中心として、埼玉、新潟、仙台……と特定の地域に偏らない広がりを有しており、かつ大人から子供まで幅広い観客層に支持されていることがうかがえる。日本におけるシェイクスピア劇の上演本数もまた尋常ならざる水準に達しており、現代劇から古典芸能まで、ジャンルを問わず上演されている。これらは到底「日本のシェイクスピア」の及ぶところではない。いや、こういうと近松を貶めるようだが、そうではない。シェイクスピアは一九八〇年代以降グローバル化の進んだ現在の日本演劇界において「ひとり勝ち」¹⁾状態にあり、今や事実上の「世界標準（デファクト・スタンダード）」²⁾として認知されている——そういう現実がある。

かといって、「このままでいいのか、いけないのか……」（小田島雄志訳『ハムレット』）などどつぶやくつもりはない。よしあしではない。否も応もない。内田樹の「日本辺境論」³⁾ではないが、それがあいもかわらぬ日本の実情だからである。

三、シェイクスピアの受容をめぐる（その二）

日本における近代劇（新劇）の「生みの親」——その直接的なルーツはヨーロッパの近代劇である。大笹吉雄によれば、「新劇とはまず第一にそれを翻訳して上演した舞台を指した」と同時に、「その影響を受けた新しい戯曲、いわゆ

る創作劇を手掛けること、それが新劇であり、新劇団の役目であり、「仕事」であった。したがって、「翻訳劇と創作劇」が新劇の二本柱ということになるのだが、注意すべきは「わが国の場合、それらの多くが創作劇としてよりは、翻訳劇としての上演が先行したし、おそらくは今後でも先行すると思われる。新劇、現代演劇という場において、翻訳劇はそれほど大きな比重を占める」¹⁴⁾。

周知のごとく、日本における本格的な近代劇の歴史はイプセン（一八二八〜一九〇六）の翻訳劇に始まる。小山内薫、二世市川左団次らの自由劇場が一九〇九年に上演した『ヨーン・ガブリエル・ボルクマン』（翻訳／森鷗外）である。イプセン研究の第一人者たる毛利三彌によれば、「洋の東西を問わず、イプセン上演はその国の演劇近代化の始まりを画した。イプセンが近代劇の父とされる所以である」。ところが、一九八〇年代以降の「日本の演劇界では、シェイクスピアの上り坂、イプセンの下り坂は歴然とした。今、日本の演劇界におけるシェイクスピア一辺倒にしろ対抗しているのはチェホフだろう」。毛利自身は明言を避けているが、ではなぜ「日本の演劇界で、イプセンの影が薄く感じられる」のかというと、何事も「エンタメ志向」に走る今の日本で、イプセンは「重い問題劇」という印象が強すぎて（毛利はそれを「誤解」だというのだが）敬遠されているのではないかと、ということらしい¹⁵⁾。

それでは、「シェイクスピア一辺倒にしろ対抗している」（毛利）とされるチェホフ（一八六〇〜一九〇四）はどうだろう。日本におけるチェホフ劇の初上演はやはり自由劇場で、一九一〇年、小山内薫の訳演出による『犬』（原作は『結婚申込』）である。イプセンとほぼ同時期に日本に移入されたチェホフは、『かもめ』『三人姉妹』『桜の園』など、その代表作はたしかにイプセンよりも上演頻度が高いように思われる。牧原純いわく、「チェホフの作品世界は、いま目の前にいる人々の、日常の些細な暮らしを優しく、さり気なく描いているにすぎない。しかし作家自身の内奥には、膨大な非日常の体験と蓄積の濃密な世界があることに気付かされるのだ。そこに、さり気ない日常を（喜劇）とみる、冷徹で、多重な作家の視線の秘密がある」¹⁷⁾。実際、「静かな演劇（静劇）」と評されるチェホフ劇は、とりたてて大きな事件が起きるわけでもなく、超自然的な何かが訪れて一挙に問題を解決してくれるわけでもないのだが、それでいて（というか、だからこそ）等身大の人間たちとその（必ずしも劇的とはいえないがたい）人生が描かれていて、

人々の共感を呼ぶ。そこが今なお日本の演劇界で上演が途切れず愛好されている理由かと思われる。

さて、シェイクスピア（一五六四〜一六一六）が日本に移入されておよそ一三〇年。川戸道昭によれば、シェイクスピアが広く一般に紹介されたのは、一八七五（明治八）年九月、『平仮名絵入新聞』に掲載された仮名垣魯文の翻案作『葉武列士^{ハムレット}』¹⁷がその最初期の事例である。ただし、これはあくまで「読み物」であり、日本人による舞台としてはその一〇年後、一八八五（明治一八）年五月、大阪戎座^{えびす}で上演された『ヴェニス¹⁸の商人』の翻案作『何桜彼桜銭世中』¹⁸（原案／宇田川文海、脚色／勝彦蔵、出演／中村宗十郎一座）が本邦初上演ということになる。

このように、シェイクスピア、イブセン、チエーホフなどの西洋演劇は、いずれも明治期（一九世紀後半〜二〇世紀初頭）になって本格的に移入・紹介されたものであり、その後もブレヒト（一八九八〜一九五六）やベケット（一九〇六〜一九八九）など多くの作家・作品が時代を映し出す鏡として紹介され、そのつど日本の演劇界に大きな影響を与えてきたが、当然のことながら個々の作家・作品の受容には時代の消長があり、シェイクスピアといえども最初から「ひとり勝ち」（大場）¹⁹だったわけではない。

ちなみに、鈴木康司によれば、フランスにおけるフランス人によるシェイクスピア初上演は一七六九年、コメデイ・フランセーズで上演されたジャン・フランソワ・デュシス版『ハムレット』¹⁹である。これはシェイクスピアの没後一五〇年以上も経つてからの上演であり、英仏の地理的な距離やシェイクスピアの実質的な活動時期（一五八〇年代後半以降の約三〇年間）からすると、奇妙なくらい時間がかかっているような印象を受ける。隣国ドイツも同様で、前野光弘の報告によれば、ドイツにおけるシェイクスピアの本格的な受容はやはり一八世紀後半を待たなければならぬ。²⁰つまりシェイクスピアは、没後一〇〇年以上もヨーロッパで認められないままだったのである。ヨーロッパですらそうなのだから、世界中の国々でシェイクスピアが広く認められ、それぞれの言語で上演されるようになったのも、さほど古い時代の話ではない。

鈴木、前野らによれば、フランスやドイツでシェイクスピアの受容に時間がかかったのは、その当時のヨーロッパ演劇界が古典主義的価値観にのっとりた「秩序ある形式美」を重んじていたからであるという。そうした合理主義的精神

あるいは古典的美意識から見て、いったいシェイクスピアのどんなところが忌避されたのかというと、前野いわく「原作にみなぎる「恐ろしいもの」、「偉大なもの」、「デモーニッシュなもの」、「野蛮なもの」、「卑しいもの」、いいかえればある種の「野性的エネルギー」であった」。

本橋哲也はシェイクスピア劇の特色を次のように説明している。

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立性が抑圧され、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噪に切り裂かれ、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エンダーの展開。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…とにかくなんでもありの世界がシェイクスピア演劇なのだ。

本橋はこのように述べ、「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」を高く評価する。逆にいえば、世界各国でシェイクスピア劇が盛んに上演されるようになった背景には、近代合理主義の陥った閉塞感をこうした「野性的エネルギー」（前野）、あるいは「あらゆる境界をまたぎこしていくシェイクスピア劇の活力とその言語の豊饒さ」（本橋）によって突破しようとする時代的要請があった。そしてそのことは、現代

でもそう大きく変わっていないのではないかと思われる。

四、シェイクスピアの受容をめぐって(その二)

シェイクスピアの研究者で自身「演劇集団 円」の創設(一九七五年)に関わり、数々のシェイクスピア劇を演出してきた安西徹雄は、昭和三〇年代(一九六〇年前後)に上演された福田恆存による一連のシェイクスピア劇に関して次のように述べている。

当時、福田さんはすでに、評論家として文壇の中心的存在で、その彼が自ら劇団を作り、意欲的にシェイクスピアの訳・演出を始めたことの反響は大きかった。しかしそれにはやはり、あの時期の演劇界全体が、近代リアリズムに飽き飽きして、何とかその閉塞感を突破する道はないかと、しきりに模索していたという背景があった。つまり、近代的、合理主義的な物の考え方や人間のとらえ方、さらには、その具体的な表現としての近代リアリズム演劇の壁を破って、近代的世界観を乗り越える糸口を、芸術的にも思想的にも、みなが探し求めていたのである。こうした雰囲気、劇壇や文壇全体に盛り上がったこの時期、福田シェイクスピアの一連の上演は、時代の波に乗って、非常に大きなインパクトを与えた。時代の要求に応えるものだったからである。こうしてシェイクスピアは、逍遙以後、主として書齋、あるいは教壇に祀り上げられていた状態を脱し、ふたたび劇壇の中央に躍り出るこ
とになったのである。⁽²³⁾

先述したようなドイツ、フランス等、ヨーロッパにおける一八世紀後半のシェイクスピア受容の問題と、ここで安西が書き記す二〇世紀後半の時代的な要求は、時を超えてリンクする。両者に共通するのはいかにして近代(あるいは近代合理主義)を乗り越えるかという問題意識であり、その都度解決の糸口としてシェイクスピアが呼び出されている、ということである。

そして今から二〇年ほど前、日本におけるシェイクスピア受容の始発からおよそ一〇〇年たったころ、バブル絶頂期

の一九九〇年に「翻訳もの、来日もの、脚色ものを合わせて十七本もの『ハムレット』が上演されるという空前の上演ラッシュ」が巻き起こった。世に「シェイクスピア・ブーム」と呼ばれるものは過去何度かあったが、この時は文字通り「空前の」という「枕詞」が乱舞する事態となった。そして日本では、それとほぼ同時期に歌舞伎ブームが沸き起こった。

東京銀座の歌舞伎座は今年（二〇一〇年）四月を最後に建て替え工事に入る予定で、昨年来の「さよなら公演」は毎月豪華な配役と多彩な演目で（そのぶん観劇料金もずいぶん立派）になってしまったが、大いに賑わっている。一八九九（明治二二）年開場の歌舞伎座は、何しろその名に「歌舞伎」を冠する専門劇場ということもあり、今や歌舞伎という芸能そのもののホーム・グラウンドといっても過言ではなからう。しかし、その歌舞伎座で一年一二ヶ月まるまる歌舞伎の興行ができるようになったのは、実は一九九〇年以降のことである。

一九九〇年の歌舞伎ブームとシェイクスピア・ブーム。前者は観客の側の、後者は上演する側のブームであった。そういう違いはあるけれど、その当時、観客が歌舞伎に求めていたものと、演じる側がシェイクスピアに求めていたものは、結局同じだったのではないかと思われる。

筆者は以前扇田昭彦の所説を援用し、その背景にあるものを九〇年代に特有な「古典志向」の流れのなかで理解しようとしたが、前代未聞のシェイクスピア・ブーム（および歌舞伎ブーム）からすでに二〇年。この間の日本におけるシェイクスピア劇の隆盛はたんなるブームの域を超えている。それは「隆盛」であって、もはや「流行」ではない（歌舞伎ブームもまた、ブームの域を超え、安定した人気の高さを誇っている）。

かなり断定的な物言いになるが、今の日本に近松劇の空白地帯はあっても、シェイクスピア劇の不毛地帯、空白地帯などというものは存在しないのではないか。そう断言したくなるくらい、現代の演劇界（古典劇・現代劇の別を問わず）にとってシェイクスピアは必要不可欠のレパートリーになっている。それどころかシェイクスピアは、本橋のいうように、劇団、劇場、演劇祭、観光、翻訳、批評、教育、研究等々、多様な様相をもった巨大な「シェイクスピア産業」を形成しているとさえいえよう。シェイクスピアはそれだけ広く、深く浸透しており、かつその市場価値はきわめ

て高い。だが、そうした現象を説明するのに「古典志向」というだけでは決して十分とはいえないだろう（それはまた歌舞伎の場合も同様である）。

すでに見てきたように、現在の日本演劇界でシェイクスピアに関心を持つ人々の裾野の広がりや深まりは並大抵のものではない。九〇年代以降の現代演劇を特徴づける一潮流として「古典志向」の流れが認められることは扇田の指摘する通りだが、だからといって「古ければいい」というわけではない。この「古典志向」は、シェイクスピアが世界で認められている偉大な古典だからこれを取り上げる、というような「教養主義」（あるいは権威主義）でもないし、原典を絶対視し原典に忠実な上演でなければ本物ではない、というような「教条主義」（戯曲至上主義）でもない。ちなみに最近では「シェイクスピア落語」なる企画もある（一九九九年に始まった古今亭志ん輔の「赤坂青山寄席 シェイクスピアを楽しむ会」）。あるいはプロレス興行の筋立てに用いられるケースもある（八代真奈美の構成・演出による大日本プロレス「リア王」「ロミオVSジュリエット」など）。こういう風に「遊べる」のも、それだけシェイクスピアが世上に広く受け入れられていることを裏付けるものではあるのだが、さりとてシェイクスピアが神格化されているわけでもない。これはもう学問・古典・教養の一つ（としての英文学）というより、日本人の常識（日本のシェイクスピア！）と化している感がある。

シェイクスピアの研究者で昨今野村萬斎や蛭川幸雄の舞台作りにも関わっている河合祥一郎は、近年のシェイクスピア劇隆盛に関して次のように述べている。

イギリスのみならず日本でもシェイクスピア劇上演が多いのは、シェイクスピア劇が演じるべき対象や目的としてあるのではなく、演じることをおもしろくする触媒であることが広く認識されるようになったからだろう。本来、戯曲とはそうでなければならぬが、シェイクスピア劇にこめられた可能性は無限だ。才能ある演出家や俳優にとつて、それは手を出さずにいられない魔法の箱なのである。^⑩

現代社会において「おもしろさ」はきわめて重要な要素である。シェイクスピアが観ても演じても「おもしろい」のだとすれば、それは日常からの飛躍や劇的高揚感、あるいは大きな解放感が得られるからではなからうか。

これはイプセンやチエーホフと比べてみるとよくわかる。イプセンもチエーホフも近代的な意味での個人をテーマにすえ、等身大の（比喩的な意味でも、決して巨大化しない）人間とその生活をリアリズムの手法で描いてみせたが、そうした表現手法と世界観ではどうしても得にくいものがある。それはスケールを超えた大きな劇的解放感である。近代的な知性や論理性によつて封じ込められていた（あるいは排除されていた）ある種の「豊かさ」や全体性——その「豊かさ」の中には甚間「心の闇」などと言われているものもまた、当然含まれるだろう——を回復しようとする衝動が現代にはあつて、それを充たしてくれる何かが無ければならぬシエイクスピアの中にある、ということなのだろう。

要するに、シエイクスピアには「遊び」がある。また、「遊び」を誘発する魅力が、あるいは「毒」がある。「エンタメ」といい「娯楽」といい「慰み」といい、それは人を惹きつけてやまない。そして、そういう要素が人々をシエイクスピアや歌舞伎などに向かわせている大きな理由の一つではないかと思われる。

その意味でいうと、シエイクスピア・ブームや歌舞伎ブームなどの「古典志向」（より正確に言えば「前近代あるいは反近代志向」と「エンタメ志向」はまったく矛盾しない。当今世間一般に蔓延する「エンタメ志向」に否定的、懐疑的な考え方もわからないではないが、「古典志向」が知的・高級で「エンタメ志向」が通俗・低級、とは一概にいいない。むしろここでいう「古典志向」と「エンタメ志向」はコインの裏表と解すべきであり、両者の間に厳密な線引きを試み、これらを無理やり引き剥がすよりも、そうした二元論的枠組みを解体・越境し、その呪縛から自由になることのほうが議論としてははるかに生産的なのではなからうか。それに、シエイクスピアは我々がどれほど「エンタメ志向」に走つても、そうやすやすと壊れるような代物とは思えない。そこがまた、シエイクスピアのすごいところではある。

おわりに

ひるがえつて、我が「日本のシエイクスピア」のありようを考えてみると、現代の近松劇は古典を現代に生かそうとする真剣な取り組みが多いと思うのだが、その一方、舞台作品としての出来栄え、見応え、成熟度という面では正直

まだまだシェイクスピアにはかなわない。先に「近松は歌舞伎より文楽のほうが面白く、原作はそれよりさらに面白い」という松本修のことばを引いたが、我々はまだ近松劇の「面白さ」を十分生かしきれていないのだろうと思う。

ちなみに、作品としての見応えや娯楽性という点で近年抜き出た成果を示したのは、メイシアター「近松劇場」で初演された『夢のひとつ』（脚本／わかぎゑふ、演出／マキノノゾミ）ではなかったかと思う。が、残念なことに再演時は「近松」の字もなかった。事情はわからない。たしかに相当「近松離れ」した作品ではある。だが、太平洋戦争をはさむ昭和の日本に翻案されてはいるものの、ベースになっているのは紛れもなく近松の『心中宵庚申』であった。あるいは「原作／近松門左衛門」というかたちでは一般受けしないと判断されたのだろうか？ それとも、その「近松離れ」の度合いから、むしろ脚本を担当したわかぎ（劇団リリパットアーミーⅡ座長）のオリジナルとみなすべき、という判断があったのだろうか。

いや、実をいうと、そういう詮索はどうでもよい。問題はその当否ではなく、近松を現代に生かそうとする試みが時に「近松離れ」を要求するのだとしたら、それは大いにするべきなのであって、必ずしも原作（原文）のままでなければならぬ、ということはないのである。そういうかたくなな発想では、現代の「慰み」、現代のエンターテインメントとして見物の感を取ることはおそらく難しいだろう。むしろ、わざわざウケをねらう必要はないが、小難しく堅苦しい「古典」、あるいは「文豪」などと祀り上げず、もっと自由に、もっとおもしろく、もっと斬新に、もっと真剣に近松と遊ぶ／格闘する。そして、そういう試みが近松劇の核心部分に迫りつつ、近松を知らない人々にとっても感動を呼ぶ、そういう創造性ゆたかな舞台がもつと現れてもよさそうに思われる。そうしたときに研究的な側面からどういうサポートが可能なのか——シェイクスピアの研究者であれば翻訳や上演台本の作成、演出というかたちで実際の上演に関わっている例は多いけれど——、それは筆者にとつても今後の課題である。が、今はまず（というか、また）、我々が何となく知っているつもりになっている近松の魅力、そこに描かれた人間ドラマの深さ、その本当のおもしろさを再発見し、より多くの人に知ってもらおう努力が必要なのではないかと思う。

最後に一言。すでにシェイクスピアが演劇的な財産（遺産にあらず）として相当根付いており、蜷川幸雄の演出する

シェイクスピアがイギリス本国で絶賛されるなど、それこそ「日本のシェイクスピア」といつていいような舞台が多数出現している以上、もうそろそろ近松を「日本のシェイクスピア」と呼ぶのはやめたほうがいいのではないだろうか。

そもそも「日本のく」などという言い方は、価値の源泉と基準を「ここ（日本）」ではなく「あちら（前近代なら中国、近代以降は西洋）」に求めるという辺境的な発想によるものであり、「日本のシェイクスピア」という言い方も、近松をシェイクスピアに近いもの、あるいは似ているものとして（国内的には）これを褒め称え、持ち上げておきながら、それと同時に（対外的には）シェイクスピアに到底かなわないものとして最初からこれにひれ伏す、非常に屈折した（内田樹ふうに言えば「辺境人らしい」）物言いである。

シェイクスピアはシェイクスピア、近松は近松でいい。近松もシェイクスピアも、それぞれの社会、民族、文化に連なる歴史的背景を有し、それぞれに持ち味があり、魅力がある。妙なたとえだが、日本のマンガやアニメなどサブカルチャーが海外でも人気で、それをきっかけに日本語を学ぶ外国人も多いという。だが、仮に何らかの理由で日本語学習者が急増したとしても、すでに世界言語として認知されている英語を押しつけて日本語がその地位におさまる、などということは、筒井康隆ではないが「日本^{以外全部}沈没」しない限り考えられない。それは歴史的、政治的、経済的な要因がさまざまに絡み合っただけで、しかも、「日本語の値段」が英語より低いからといって我々がそれを卑下する必要はまったくない。近松は「日本のシェイクスピア」ではなく、よくもわるくも「日本の近松」であり、それ以上でも以下でもないのである。

できることなら、いちいち彼我の優劣を比べることなく、シェイクスピアはシェイクスピア、近松は近松として、それぞれのよさを率直に認め、ともに我々の人生を豊かにしてくれる文学上・演劇上の共有財産としてこれらを楽しんでくれるようになりたいものである。

注

(1) 扇田昭彦「二一世紀のシェイクスピア劇―多彩な翻訳の登場」『国文学解釈と鑑賞・別冊』現代演劇』(至文堂、二〇〇六・

111)

(2) 坪内逍遙「近松とシェイクスピア」水谷不倒校註『近松傑作全集』第一巻（早稲田大学出版部、一九一〇）。近松とシェイクスピアを比較した逍遙は、しかし「一段深くその作の内容に立入るに及びては、近松は到底シェイクスピアの対敵にあらず。彼は湖海のごとくにして、これは河沼のごとし」と述べ、その優劣を明確に断じている。にもかかわらず、むしろ世間的には近松を「日本のシェイクスピア」と称揚する言説が流布していくことになる。

(3) ピーター・ミルワード／中山理訳『シェイクスピアと日本人』（講談社学術文庫、一九九七・一一）所収「シェイクスピアと近松門左衛門」、笹山隆『ドラマの受容―シェイクスピア劇の心象風景』（岩波書店、二〇〇三・六）所収「Tragedy and Emotion : Shakespeare and Chikamatsu」などを参照のこと。なお、ドナルド・キーンは「近松はシェイクスピアよりも現代的」などところもあるというが、これは日本で行なわれた日本人向けの講演（一九九八年一月、於早稲田大学）なので、いくらか割り引いて聞く必要がある（ドナルド・キーン／吉田健一・松宮史朗訳「近松と私」『能・文楽・歌舞伎』（講談社学術文庫、二〇〇一・五））。

(4) 拙稿「上演年表 現代に生きる近松―舞踊篇―」（宮城学院女子大学日本文学会『日本文学ノート』三九、二〇〇四・七）、「上演年表 現代に生きる近松―音楽篇―」（歌舞伎学会『歌舞伎 研究と批評』三四、二〇〇五・一）、「上演年表 現代に生きる近松―演劇篇（上）―」（『歌舞伎 研究と批評』三五、二〇〇五・六）、「上演年表 現代に生きる近松―演劇篇（中）―」（『歌舞伎 研究と批評』三六、二〇〇六・二）、「上演年表 現代に生きる近松―演劇篇（下）―」（『歌舞伎 研究と批評』三七、二〇〇六・七）。拙著『現代に生きる近松―戦後六〇年の軌跡―』（有山閣、二〇〇七・一一）はこれらの調査結果を踏まえて書き下ろされた近松受容の通史である。

(5) たとえば大阪新劇フェスティバルの『贖作／曾根崎油地獄』は、徳兵衛と与兵衛が顔見知りで、借金の返済に困った与兵衛がお古を殺し（そこまではいいとして）、心中に踏み切れない徳兵衛をお初が殺し（↑）、最後はお初と与兵衛が心中してしまう（↑）というストーリーになっている。

(6) 前掲注（4）『現代に生きる近松』

- (7) 「第一七回読売演劇大賞 受賞者喜びの声」『読売新聞』二〇一〇・二・三
- (8) 坂田藤十郎『夢 平成の坂田藤十郎誕生』(淡交社、二〇〇五・一二)
- (9) 劇団という形を持たずに近松作品を毎年継続的に上演する企画。「菓林舎」は近松の号「菓林子」にちなむ。
- (10) 扇田昭彦は前掲注(1)、「二二世紀のシェイクスピア劇」において、「シェイクスピア上演の急増と翻訳が多彩になったこととの間には明らかに相関関係がある」と指摘し、戦後のシェイクスピアの上演(受容)に関わる主要な翻訳家(しかもその翻訳が現在でも使われている人々)を列挙する。すなわち、昭和三〇年代の福田恆存(一九二二〜九四)、一九七〇年代はじめに登場した小田島雄志(一九三〇〜)、一九八〇年代の安西徹雄(一九三三〜)、一九九〇年代の松岡和子(一九四二〜)、そしてミレニアム以降に登場した河合祥一郎(一九六〇〜)である。新劇全盛期に行なわれた格調高い福田訳に対して、小田島訳はそれよりも現代的で親しみやすい。「原典の言葉遊びの趣向を生かした翻訳の文体にはユーモアもある。小田島訳のセリフは漢字が少なく、読みやすい。要するに、当時の同時代感覚で訳されたシェイクスピア劇だった。俳優にとってはしゃべりやすく、観客にとっては聞き取りやすい小田島訳は演劇界で歓迎された」。一方、小田島と同世代であっても、安西訳はわかりやすさを前面に打ち出すことをむしろ避け、観客にある種の緊張と集中を要求するような翻訳を目指した。世代的にもう少し若い松岡訳は、より現代感覚に富み、かつ女性の視点を具えた訳文を特徴とする。これら先行の訳業に対し、最も若い世代の河合は「あえて自身の新解釈を封印し、既成の訳に近い訳文を採用」する。扇田はそれが「かえって異彩を放つ」と評価する。
- (11) 大場建治『シェイクスピアを観る』(岩波新書、二〇〇一・一〇)は、シェイクスピアの肖像を大きく掲げる東京グロブ座を引き合いに出し、「大近松にして、だれにして、日本の劇作家の肖像が劇場の看板に掲げられるということはありません。二〇世紀後半の演劇を大きく動かしたブレヒトとベケット、二つのBと並び称される巨大な二人にしてもこれだけの扱いはみられない。チエーホフ・プームが取りざたされたりもするけれども、スケールから何からシェイクスピアには比べるべくもない。」と述べ、これを「シェイクスピアのひとり勝ち」と呼ぶ。
- (12) もっとも、ここである「世界」が欧米先進国を中心とする「世界」であることは言を俟たない。
- (13) 内田樹『日本辺境論』(新潮新書、二〇〇九・一一)は、「ここではないどこか、外部のどこかに、世界の中心たる「絶対的価値

値体」がある。それにどうすれば近づけるか、どうすれば遠のくのか、専らその距離の意識に基づいて思考と行動が決定されている。そのような人間」のことを「辺境人」と定義する。

(14) 大笹吉雄「多頭怪獣としての新劇」『国文学解釈と鑑賞・別冊』現代演劇（至文堂、二〇〇六・一二）。大笹の定義する「新劇」は幅広い概念で、いわゆるアングラ以降の小劇場演劇もみな「新劇」という範疇に入ってくる。なお、「翻訳劇」を「翻案劇」に置き換えて「翻案劇と創作劇」とすれば、現代劇のみならず、三大古典芸能を含む日本演劇全般に通じるテーゼになるだろう。そういうところに日本の時間的・空間的「辺境性」が露呈していると見ることができ、とりあえず今は措く。

(15) 毛利三彌「イブセン、この一〇〇年」『国文学解釈と鑑賞・別冊』現代演劇（至文堂、二〇〇六・一二）。毛利いわく、「核心となる問題は、イブセンのリアリズムとは何か、ということにある。イブセンが理解しがたいのは、イブセンのリアリズムが理解しがたいからだと言ってもよい。」

(16) チェーホフ没後一〇〇年を記念して刊行された菅井幸雄『旅・ダイナミズム・越境』Ⅲ チェーホフ 日本への旅』（東洋書店、二〇〇四・七）に「日本におけるチェーホフ劇上演史」（一九一〇～二〇〇三）がそなわる。

(17) 牧原純「チェーホフ劇―その多面性」『国文学解釈と鑑賞・別冊』現代演劇（至文堂、二〇〇六・一二）

(18) 川戸道昭『明治のシェイクスピア―明治のシェイクスピア』《総集編》1（大空社・ナグ出版センター、二〇〇四・五）

(19) 鈴木康司「フランスにおけるシェイクスピア、あるいは、フランス人の見たシェイクスピア」百瀬泉監修『シェイクスピアは世界をめぐる―各国における出会いと再創造』（中央大学出版社、二〇〇四・四）

(20) 前野光弘「ドイツにおけるシェイクスピア受容の草創期―「シウトウム・ウント・ドウラング」からゲーテ・シラーの古典主義時代」百瀬泉監修『シェイクスピアは世界をめぐる―各国における出会いと再創造』（中央大学出版社、二〇〇四・四）

(21) 前野、前掲注（20）に同じ。

(22) 本橋哲也「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―」『東京経済大学紀要・人文自然科学論集』一二七（二〇〇九・三）。なお、本論文を含む本橋の諸論考は一部改稿され『侵犯するシェイクスピア―境界の身体―』（青弓社、二〇〇九・九）に収録されている。

- (23) 安西徹雄 「何故にシェイクスピアはかくも日本で読まれ、演じられるか」百瀬泉監修『シェイクスピアは世界をめぐる―各国における出会いと再創造』(中央大学出版部、二〇〇四・四)
- (24) 扇田昭彦『舞台は語る―現代演劇とミュージカルの見方』(集英社新書、二〇〇二・八)
- (25) 安西は現在にいたるシェイクスピア劇隆盛のはじまりを一九八八年の東京グロープ座開場に見る。「実際、このシェイクスピア専門劇場の開場が、日本におけるシェイクスピア上演に与えたインパクトは大きかった。(中略) もちろん「東京グロープ座」開場以前にも、先程も述べたとおり、多種多様なシェイクスピアが上演されていたことは確かですけれども、しかしシェイクスピアがかつて、日本演劇界のスペクトラムのあらゆる色素を、これ程にも網羅的に集約し、これ程にも鮮明に映し出す役割を果たしたことは、けだし、空前のことだったと言わねばなりません。これまで、「シェイクスピア・ブーム」と称された現象は何度かありましたが、「東京グロープ座」を焦点としたこの時期の活動こそ、まさしくその名に値する高潮期だったと見てよいのではないのでしょうか。」(安西徹雄「何故にシェイクスピアはかくも日本で読まれ、演じられ続けるか」『彼方からの声―演劇・祭祀・宇宙』筑摩書房、二〇〇四・一。なお、この文章は安西の講演をもとにしたもので、前掲注(23)とほぼ同内容だが、両者は微妙に細部が異なる)
- (26) そもそもシェイクスピアと日本の伝統演劇、なかでも歌舞伎とシェイクスピアとの類似性については逍遙以来多数の指摘がある。たとえば河竹登志夫『演劇概論』(東京大学出版会、一九七八・七)は比較演劇学の立場から次のように言う。古今東西の演劇には古典主義的演劇と非(反)古典主義的演劇の二大潮流がある。前者は論理と秩序を重んずる演劇であり、後者はむしろ非論理的で感覚的などころがある。前者は写実的再現性を重視し、後者はむしろ非合理・超現実のなから真実があらわれる再現性を重んじる。シェイクスピアや歌舞伎は後者に属し、その特徴を「パロディック」と称することができる。「人間というもの、精神と肉体、理性と情熱、主知的と主情的、論理的と衝動的、求心的と遠心的、凝縮と拡大、収斂と発散、秩序性と反秩序性、……等々の、対極的に相反する諸性質が同時に内包された、双極的存在である」。演劇もまた当然のことながらそうした双極性を有している。そこに優劣はなく、むしろ「たがいに相反しながら、しかも互いに相補ってはじめて、人間なり演劇なりの全体がとらえられる、そのようなものと解されよう。」河竹はこのように説く。その他、シェイクスピア学者のほうか

らもシェイクスピアと日本の伝統演劇との類似性、本質的共通性を指摘する声がある（安西徹雄『彼方からの声』所収「劇場構造の東西―基本的共通性を求めて」など）。

(27) 扇田昭彦『日本の現代演劇』（岩波新書、一九九五・一）。扇田は九〇年代の傾向として、①古典志向、②物語回帰、③静かな劇の三点をあげている。

(28) 前掲注（4）『現代に生きる近松』

(29) 本橋、前掲注（22）に同じ。

(30) 河合祥一郎『シェイクスピア劇の最前線』『国文学（特集・演劇―国家と演劇）』（学灯社、二〇〇五・一一）

(31) こういうことはシェイクスピアの場合もあるらしい。安西徹雄『彼方からの声』所収「日本語で『リア王』を演出する」によれば、「英語圏（特にイギリス）のシェイクスピア上演では、シェイクスピアの原文という、いわば有難迷惑な足枷をはめられているために、良かれ悪しかれ、圧倒的にテキスト中心となる傾向が強く、本来シェイクスピアのうちに潜在している非言語的次元の可能性には、それほど関心を示すことは少ない」。そういう事情があるからこそ、「この次元がどれほど強力な可能性を孕んでいるか、顕示して」見せた蜷川幸雄のシェイクスピアが「イギリスで高い評価を得ることになったのである」。あるいは近松の場合も、日本人が日本語で読み、考え、これを演じるよりも、一度「外部／異邦人」の目で見つめなおしたほうがいいのかもしれない。その意味でいうと、一九九七年に初演されたオーストラリアの『曾根崎心中』（作／ジョン・ロメリル）や二〇〇一年、あの9・11同時多発テロの真只中で上演されていたニューヨークの『女殺油地獄』（作／ミヤガワチオリ）などを改めて検討してみる価値はありそうである。

(32) 井上史雄『日本語の値段』（大修館書店、二〇〇〇・九）。井上は「世界中の言語は、一般言語学概論でいうような抽象的で平等な存在ではなく、露骨な社会的格差をもって不平等なあしらいを受けている。この言語の格差の最たるものが、言語の市場価値である。」とし、「ことばをめぐる様々な価値の問題」を端的に「値段」に置き換え、英語・フランス語・ドイツ語・中国語・日本語といった世界レベルの言語市場の問題だけでなく、標準語や方言・若者ことばなど国内的な問題にも幅広く言及している。同書に「言語市場価値の基本原理は、通貨としての言語である。広く流通し、価値変動の少ない（または価値増大の

見込まれる)通貨ほど、喜ばれる。(中略)というわけで、現代世界では一度はずみがつくと、ひとつのことは雪だるま式に勢力を広げる。」という指摘がある。たしかに当該言語に市場価値があれば広く流通し、広がれば広がるほどその市場価値も増す。ドル、英語、そしてシェイクスピアの場合も基本的に同じ構図がある。