慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	「古典」シェイクスピアを読む意味
Sub Title	Reading "classic" Shakespeare in a classroom
Author	井出, 新(Ide, Arata)
Publisher	慶應義塾大学アート・ センター
Publication year	2017
Jtitle	Booklet Vol.25, (2017.) ,p.10- 18
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	The expanding Shakespearean universe 1 伝統 Tradition
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11893297-00000025-0010

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

「古典」シェイクスピアを読む意味★1

井出　新

「古典離れ」が指摘される昨今、なぜかシェイクスピアが巷に溢れている。劇場はもちろん、映画や漫画、インターネットで、さらにはツイッターで、気軽にどこでも楽しめ、面白く、しかもわかりやすい。一方、そうした物わかりの良いシェイクスピアを尻目に、ひたすら原文にかじりつく大学での演習はお通夜さながら。「シェイクスピアはこんなはずじゃない」と現実に打ち拉がれ、教室を去って行く学生も少なくない。教室の外は楽しくて感動的なシェイクスピアが溢れている一方で、教室には学生に読ませるのが困難な「古典」シェイクスピアが亡霊のように取り憑いている。そのような状況下で、シェイクスピアをあえて学生に読ませる、或いは精読させる意味はどこにあるのか。そうした問題を考えることは、シェイクスピアがどうして「古典」になったのかを考えることと無関係ではないはずだ。本稿ではそうした歴史を振り返りつつ、シェイクスピアを読ませる意味を探ってみたい。

1. 増殖するテクスト

シェイクスピアが様々な形で身近になった理由の一つとして、ショービジネスが彼の作品に高い商品価値を見出したという理由が挙げられる。特にイギリスは近年、シェイクスピアを文化商品として世界中に売り込む「戦略的企画」を展開しており、我々がシェイクスピアを手軽に楽しめるようになったのは、そうした文化的背景がある。（前沢 47–64 頁）もちろん、そのような商品は私たちが教室で読んでいるシェイクスピア（おおよそは 1623 年に出版されたシェイクスピアの『作品集』に基づくテクスト）と、必ずしも同じというわけではない。売れる商品となるために、テクストは当然ながら、読者や観客の嗜好に合わせてカットされたり、或いは翻案され、解体されたりすることになる。本来のテクストが断片化され、それにシェイクスピアという商標名がつけられただけの企画すら存在していてもおかしくはない。

ここで私はシェイクスピアの「芸術」を商品化したり、翻案・改作したりすることに異議を唱えたいわけではない。そうしたプロセスは商業演劇の台本としては極めて自然な成り行きだからだ。そもそもシェイクスピアは芝居を、観

客に消費される商品として劇団に提供し、劇団は「楽しみと教訓」を提供する言わば「文化商品」として芝居を売った。商品であるが故に、作品は消費者の需要に合わせて作られ、売られ、盗まれもすれば、作り替えられもしたのである。しかも演劇とは、（ベン・ジョンソン（Ben Jonson）のような極めて稀有な劇作家を除けば）作者ひとりがページ上で完結させる娯楽ではない。その台本を演じる役者と、芝居を見る観客が存在して、はじめて舞台上で成立するものだ。ヴァルター・ベンヤミン（Walter Benjamin）の言葉を借りれば、演劇は「〈いま—ここ〉的性質—それが存在する場所に、一回的に在るという性質」を持つのである。（ベンヤミン 588 頁）したがって、作者が産み落としたテクストは、しばしば作者の手からすり抜けて、場所や時代が異なる多種多様な環境のもとで、役者や観客の助けを借りながら、自らの変種（バリエーション）を殖やし続けることになり、一方、ひとつひとつのテクストには、それに特有の文化的な痕跡が刻み込まれる。それが演劇テクストの宿命なのである。

こうした変種はすでにシェイクスピアの頃から存在していたし、当然のことではあるが、シェイクスピアと彼の所属する劇団は、自分たちのコントロールのもとから離れて制作される変種を快く思ってはいない。『作品集』を編んだシェイクスピアの同僚、ジョン・ヘミング（John Heminge）とヘンリー・コンデル（Henry Condell）は、序文で以下のように述べている。

> ... we pray you do not envie his Friends, the office of their care, and paine, to haue collected & publish'd them; and so to haue publish'd them, as where（before）you were abus'd with diuerse stolne, and surreptitious copies, maimed, and deformed by the frauds and stealthes of iniurious impostors, that expos'd them.（Chambers 2: 230 頁）

書誌学者ポラード（Alfred W. Pollard）は、こうした変種を「粗悪」なテクストと名付けたが、それはシェイクスピアや劇団にとって、或いはシェイクスピアの原稿を「権威」と信じる人々にとって、「粗悪」だということだろう。シェイクスピアのテクストが完全無欠だと信じるならば、その「権威」や理念から少しでも外れるテクストはすべて「改悪された」というレッテルを貼られることになるだろう。（Taylor 406 頁）

しかしながら、芝居を楽しむ観客にとっては、シェイクスピアや劇団関係者のお墨付きを得たテクストだけが「シェイクスピア」なのではない。編集され、翻案されたものであっても、それは「個性的」なシェイクスピアとなり得る。たとえば 17 世紀に成立したドイツ語版の『ハムレット』、すなわち『神罰くだりし兄弟殺し』（*Der Bestrafte Brudermord*）はその好例だろう★[2]。この台本は、1603 年に出版された四つ折本の初版『ハムレット』（*Hamlet*）に、筋書きだけでなく、作品の構成がほぼ幕・場ごとに対応し、登場人物名も殆どそのまま、しかも同じような表現すら散見される。一方、有名な独白はすべて消え、原作には存在しないセネカ風序幕や笑劇的要素が付け加えられている。例えば冒頭、凍てつく夜の城壁での場面。歩哨が叫ぶ。「誰だっ！」「仲間だ。」空気が

異様に張りつめているのは、真夜中の城壁に亡霊が現れるからだ。「やつは二度、俺を城壁から突き落とそうとしやがった」と言い残して退場する歩哨。舞台に残ったもう一人は、自分の身に降りかかろうとしている恐怖に唾を飲む。まさにその瞬間、亡霊登場。慌てふためく歩哨を亡霊が殴りつけ、悲劇は一気にドタバタ喜劇へ・・・。これは翻訳というよりむしろ翻案に近い。だからといって、この作品が「粗悪」なわけではない。むしろ 17 世紀のドイツ語圏で親しまれた『ハムレット』の「個性的」なテクストなのであり、時代と環境が作り上げたシェイクスピアの変奏曲なのである。

つまりシェイクスピアが「古典」として生き残ったのは、彼の作品を「権威」として忠実にありのまま継承しようとする人々の地道な努力によったのではない。むしろ、シェイクスピア自身が忌み嫌ったような変種を、様々な国々の多種多様な劇団が、漸進的かつ並行的に増殖させていくことによって生き残ったのである。

2. 開かれたテクスト

> I saw Hamlet, Prince of Denmark played; but now the old plays began to disgust this refined age, since his Majesty's being so long abroad.（1:358 頁, 26 Nov. 1661）

ジョン・イブリン（John Evelyn）が述べるように、王政復古期にはすでに古色蒼然となっていたシェイクスピアが、「洗練された時代」に合うよう改変されたのは、文化商品としての宿命だと言えるだろう。ただ、クリストファー・マーロウ（Christopher Marlowe）やジョン・ウェブスター（John Webster）ではなく、他ならぬシェイクスピアが、変幻自在に姿を変えながら「古典」として残ったのは、デ・グラツィア（Margreta de Grazia）やドブソン（Michael Dobson）、クラムニック（Jonathan Brody Kramnick）など多くの研究者たちが指摘するように、歴史的・政治的な理由も大きいように思われる。初めの一歩は、王党派シンパの書籍商ハンフリー・モズリーが 1647 年にボーモントとフレッチャー（Francis Beaumont & John Fletcher）の作品集を出版したあたり、つまりその中で、国王一座の座付き劇作家だったシェイクスピアが（彼自身の政治的立場とは関係なく）王党派詩人・劇作家が拠って立つべき「自然の匠」として扱われはじめたあたりだろう。（Dobson 29 頁, Kastan 105–124 頁）

シェイクスピアの利用価値を発見し、彼を自らの陣営に引き込もうとしたのは王党派だけではない。それから少し下って名誉革命前後においては、ドブソンが指摘するように、スチュワート朝の失われた日々を理想化しようとするジャコバイトにとっても、エリザベス朝的もしくはゴシック的自由を求めるホイッグにとっても、シェイクスピアは重要な活動の原動力であったし、さらには 18 世紀ナショナリズム台頭の中、名優デイヴィッド・ギャリック（David Garrick）という器を得て、シェイクスピアは国民的な天才劇作家として、とりわけ中産階級に祭り上げられた。もちろん「品行方正」な中産階級が嫌悪する喜劇的な脇筋は、エリザベス朝の洗練されていない汚点として、しばしば削

除されたけれども。こうしてシェイクスピアは国家主義を支持する中産階級のアイコンとなり、文化となったことは看過できない。

こうしてみるとシェイクスピアのテクストというのは、どういう立場の人々にも利用されやすい「開かれた」テクスト、ベイト（Jonathan Bate）の言葉を借りれば「強い読者」（strong reader）によって意味を広げられやすいテクストだと言えるかもしれない。（Bate 209 頁）それは例えば、レーウェンスタイン（Joseph Loewenstein）やマリー（Timothy Murray）がベン・ジョンソンに関して指摘するような、作品を作者の厳しいコントロールのもとに置き、もっぱらホモソーシャルな王党派エリート層に向けて書かれた、いわば「閉じられた」テクストとは好対照をなしている。シェイクスピアのテクストは、読者の好みや理想、政治的イデオロギーを押しつけ、読者がそうあってほしいと思うように解釈することが比較的容易なテクストなのだ。

ただその一方で興味深いのは、ベイトが言うように、シェイクスピアのテクストは「強いテクスト」（strong text）でもあるということだ。つまり読者が自分に都合の良いイデオロギー的意味をテクストに読み込もうとする時に、逆にテクスト自体がその読みの妥当性を読者に問い、その知性を「開く」のである。この点にこそ、巷に溢れるシェイクスピアではなく、『作品集』のシェイクスピアに赴き、そのテクストを精読する意味があるように思われる。例えば、ウィリアム・ハズリット（William Hazlitt）の発見はそのことを説得力豊かに示してくれる。彼は、『ヴェニスの商人』のシャイロックを（それまで劇場で習慣的に描かれてきた）反ユダヤ主義的な人物としてとらえていた。（Edelman 13-14 頁）ところが彼がテクストを再読すると、テクスト自体が「罪を犯した」シャイロックよりも、「罪を犯された」悲劇的なシャイロックを提示していることに気づかされる。

> But so rooted was our habitual impression of the part from seeing it caricatured in the representation, that it was only from a careful perusal of the play itself that we saw our errour. The stage is not in general the best place to study our author's characters in. ---It is too often filled with traditional commonplace conceptions of the part, handed down from sire to son, and suited to the taste of *the great vulgar and the small*.---（Hazlitt 259-260 頁）

「舞台は概して［シェイクスピアの］登場人物について学ぶには最善の場所とは言えない」というのは、確かに劇場嫌いのロマン派らしい物言いではあるが、ハズリットの「芝居の注意深い精読」が、エドマンド・キーン（Edmund Kean）の悲劇的シャイロックを正当に評価し、支持することになったという事実を見逃すわけにはいかない。

つまりシェイクスピアのテクストは、自分の読みを逆に問い直す力、跳ね返す強靱さを内在させていて、劇場から帰ってきて今一度作品を精読してみると、社会や制度によって形づくられた自分の中のステレオタイプや思い込みが

暴かれ、歴史化され、問われ、自分自身の知性が「開かれる」、そういうテクストなのである。別の言い方をすれば、シェイクスピアのテクストには、どの時代の支配的イデオロギーや価値観とも響き合わないノイズが必ず存在し、読者がそのノイズに接触することで、自分の中に無意識的に形づくられていたハーモニーをメタ的に理解できるということだろう。これは加藤周一が指摘する古典の意味にも通じるところがあるかもしれない。すなわち人は古典を読んで自分「自身を時代の制約から解き放ちます。解き放つのには、具体的に自分の時代にないものとの接触が必要です。」（加藤 116 頁）ここにこそシェイクスピアのテクストが、様々な変種を増やし続けると同時に、本来の姿形を失わずに、長い時代を生き抜いてきた理由があり、シェイクスピアのテクストを教室で精読する理由があるように思われる。

3. テクストの人間性

さらにもう一つ、シェイクスピアが「古典」になった理由がある。これは当たり前といえば当たり前のことではあるが、テクストをどう読ませるかという理念とも関係してくることなので、ここで敢えて指摘しておきたい。

当時の劇作家の自筆原稿はすべて散逸している。なぜかと言えば、劇作家の自筆原稿を、劇団も書籍商も、さらには劇作家自身も、さほど価値あるものと見なさなかったからである。中央政府や地方自治体の会議録、貴族や政治家の書簡、裁判記録、利益共同体の記録簿など、保管しておかないと重大な支障をきたすテクストは大切に扱われるから、現在に至るまで残存している。その一方、芝居は熊いじめやアクロバットなど大衆娯楽と同列の「気晴らし」（play）であり、芝居小屋（playhouse）は売春宿と同じく不道徳な遊興施設としてロンドン市郊外に追いやられていたのだから、芝居を芸術として有り難がる人など殆どいなかった。実際ケンブリッジ大学の学生は、もし定職に就けない大学生が、宮内大臣一座の役者のような「卑しい仕事で貧しさをしのがなきゃいけない」としたら、本当に惨めだと考えていたのである。（Leishman 343 頁, l. 1846）シェイクスピアよりもずっと多くの芝居を書いたトマス・ヘイウッド（Thomas Heywood）の作品の殆どが今では跡形もないのも当然と言えば当然なのだ。

それではなぜシェイクスピアは「古典」になったのだろう。それはとりもなおさず、彼のテクストが『作品集』として出版され、印刷本として残ったからに他ならない。当時の大衆演劇が出版する価値のない「気晴らし」として蔑まれていたことを考えれば、『作品集』が出版され、残ったこと自体が画期的だった。シェイクスピアの作品を『作品集』として出版した理由について、シェイクスピアの同僚だった劇団員ジョン・ヘミングとヘンリー・コンデルは、パトロンのウィリアム・ハーバート（William Herbert）に対し、『作品集』の献辞で次のように述べている。

> We haue but collected them, and done an office to the dead, to procure his Orphanes, Guardians; without ambition either of selfe-profit, or fame: onely to keepe the memory of so worthy a Friend, & Fellow aliue, as

> was our SHAKESPEARE, by humble offer of his playes, to your most noble patronage.（Chambers 2: 228–229 頁）

実際、この『作品集』は仮綴じで 15 シリング（現在の金額に換算するとおおよそ 15 万円）もする代物だから、儲かる見込みは決して大きいわけではなかった。しかし「ただ素晴らしい友人で同僚だったシェイクスピアの思い出を長らえさせたいと思った」というヘミングら劇団員の意向を汲んで、エドワード・ブラント（Edward Blount）という書籍商がかなりの投資をして出版にこぎ着ける。（Hinman & Blayney x, xxviii 頁）

このブラントはクリストファー・マーロウの絶筆『ヒアローとリアンダー』（*Hero and Leander*）を出版した人物としても知られるが、興味深いことに、彼がマーロウの詩集を出版した理由もヘミングたちの語るそれと見事に重なっている。トマス・ウォルシンガム（Thomas Walsingham）への献辞でブラントは次のように語る。

> ... for albeit the eye there taketh his ever farewell of that beloved object, yet the impression of the man, that hath been dear unto us, living an after life in our memory, there putteth us in mind of farther obequies due unto the deceased.（MacLure 3 頁, ll. 3-6）

愛すべき友の亡骸に別れを告げた後もなお、友人としての務めを果たせていないように思えるだけでなく、心に残る彼の面影がさらなる追悼を促してくるようだ――こうした献辞によって我々は、書籍商ブラントや劇団員たち、そして詩人たちの親しい交流を想定することができると同時に、「愛おしい」友人の作品が、彼らの間でどれほど大事にされ、親しまれていたかを知ることができる。劇団関係者の絆の強さは強調してもしすぎることはないように思われる。利益共同体はしばしば婚姻や血縁による家族よりも強い結束力を帯びることがあるからだ。

シェイクスピアへと話を戻せば、ストラットフォードの家族から離れてロンドンで生活を営んだ彼にとって、同業者たちとの家族的な連帯感は自分のアイデンティティを確立するために不可欠なものだったに違いない。こういう類いの連帯感はイングランドという国家レベルのそれと容易に重ねられ、政治的に有用なモデルでもあった。ヘンリー五世が敵軍を前に劣勢な兵士たちを励ます台詞にもそのことは窺える。

> ...
> We few, we happy few, we band of brothers.
> For he today that sheds his blood with me
> Shall be my brother: be he ne'er so vile,
> This day shall gentle his condition.（IV. iii. 60–63）★[3]

国家のために命をかけて共に戦う「幸せな少数」の仲間達が血筋や血縁を超えた「家族」となるように、利益共同体である劇団員の仲間たちも「家族」としての連帯意識を共有することになる。

もちろん、そうした疑似家族的、或いは国家的一体感は、利益や大義名分を共有できなくなると、脆くも崩れ去ってしまうものではある。そのことをシェイクスピアに痛感させるような出来事が『ヘンリー五世』（*Henry V*）上演前後に起こっている。一つは、長く一緒に活動してきた人気の道化役者ウィリアム・ケンプ（William Kemp）が、劇団の方針に関してシェイクスピアと対立し、仲間数人を引き連れて劇団を脱退してしまう内輪揉め。そしてもう一つは、シェイクスピアと親しい交流のあった貴族エセックス伯（Robert Devereux, 2nd Earl of Essex）が反逆罪で捉えられ、処刑される事件である。しかしそれでもなお、シェイクスピアと劇団関係者との連帯意識は彼が死ぬまで続いた。シェイクスピアは遺書で国王一座の同僚劇団員 3 人、すなわち友人ジョン・ヘミング、リチャード・バーベッジ（Richard Burbage）、ヘンリー・コンデルに、記念のための指輪を購入する資金として各々 26 シリング 8 ペンスを遺贈している。（Chambers 2: 172 頁）それに呼応するかのように、彼ら同僚たちはシェイクスピアの『作品集』を編み、出版したのだった。

こうした劇団関係者のコミュニティーにとって、彼の芝居は確かに娯楽商品ではあったが、同時に自分たちを財政的にも精神的にも生かしてくれる財産だった。つまり『作品集』が残ったのは、シェイクスピアに対する劇団関係者の愛着や敬慕の念が先ず初めにあり、それが次の世代に大事なテクストを手渡そうとする意思へと昇華したからだ。「私は誰よりも［シェイクスピア］を愛していた」と友人に臆面もなく語ったベン・ジョンソンが、『作品集』の最初で「君は一つの時代のものではなく、すべての時代のものだ」（Chambers 2: 209 頁）とシェイクスピアを讃えたことも、そのことを端的に表している。

4. 他者の知性との対話

私はここでシェイクスピアを愛すべき人に祭り上げて神格化したいわけではない。むしろ歴史化したいのだ。最近の文学批評では、テクストがどのような環境でどのように生成されたかを復元し、そのテクストが社会のどういう人々をどう動かしたかということを見事に再現してくれるが、その際、テクストの社会性だとか政治性を重んじるばかりに、人間性とでも言うべき側面が文学批評から欠落しがちである。シェイクスピアについて言えば、同時代の人々が抱いていた、彼のテクストに対する愛着とか敬慕の気持ちが、主観的な或いは感情的なものとして看過されてしまうのだ。しかしそうしたものをもすくい取らずに我々はテクストを歴史化することはできない。

多かれ少なかれ、「古典」と呼ばれる作品には、そこから生きる糧を得た人々のテクストに対する愛着や敬慕の念が常に存在している。例えば新約聖書という古典に関して、新約学研究の第一人者ボウカム（Richard Bauckham）は、キリストの十字架と復活を知る人々の高齢化と減少という状況下で、その目撃者たちの証言が教会共同体によって愛情と尊敬をもって受け入れられ、まとめら

れ、正確に書き写され、様々な解釈を許容しつつ継承された、と指摘している。またジェフリー・チョーサー（Geoffrey Chaucer）の『カンタベリー物語』（*The Canterbury Tales*）にしても、ピアソル（Derek Pearsall）によれば、1390年代ロンドンで形成されていた「チョーサー・サークル」とも言うべきクラブ、つまりチョーサーを中心とする親しい交流関係で形づくられたコミュニティーの存在が、彼の死後すぐに始まった作品の写本制作に大きな役割を果たしていたと言う。

もちろん、シェイクスピアと付き合ったことのない我々が、『作品集』の編纂者やジョンソンと同じ愛情を抱くことは不可能だろう。しかし、ゴツゴツして理解しにくいテクストだけれども、きっとそこには自分の糧となる何かが書かれているのではないかという、信仰にも似た尊敬の念をテクストに対して抱くことは可能である。レヴィナス（Emmanuel Levinas）は聖書テクストに関して、大事な読み方を「現代が失ってしまった」と述べている。それは「唯一信仰を持つ者だけがある直接的なしかたでそこへ踏み入ることができる」読み方である。（レヴィナス 17頁）言い換えれば、テクスト＝他者の知性に対する尊敬をもって読み、その知性と対話することで、初めて自分自身が開かれるような読み方ということになるだろう。

確かにテクストは批評的に読まれるべきものだ。しかしテクストを批評的に読むことと、愛情や尊敬を持って読むこととは、必ずしも矛盾しない。あるテクストに心動かされたコミュニティーが、次の世代に手渡していくべき財産としてそれらを集め、写し、出版する、そして手渡された者たちが敬意を持って且つ批評的にテクストを読み、自分自身を時代の制約から解き放ち歴史化する。こうして古典は我々を生かし、我々は古典を生かすのだ。読みにくい古典が、訳読ばかりさせる英語教師が、短期間で成果を出しにくい人文学研究が、経済効率という名の下に無用の長物として切り捨てられる昨今、一番必要なのは何よりも、テクスト＝他者の知性に対する敬意と、我々がその敬意を教室や社会に育むことなのである。

参考文献

Bate, Jonathan. *Shakespearean Constitutions: Politics, Theatre, Criticism 1730-1830*. Oxford: Clarendon Pr., 1989.

Bauckham, Richard. *Jesus and the Eyewitnesses: The Gospels as Eyewitness Testimony*. Grand Rapids, MI: Eerdmans, 2006.

Brennecke, Ernest. *Shakespeare in Germany 1590-1700 with Translations of Five Early Plays*. Chicago: Univ. of Chicago Pr., 1964.

Chambers, E. K. *William Shakespeare: A Study of Facts and Problems*. 4 vols. Oxford: Clarendon Pr., 1930.

Cohn, Albert. *Shakespeare in Germany in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. 1865; rpt. Wiesbaden: Dr. Martin Sändig oHG, 1967.

De Grazia, Margreta. *Shakespeare Verbatim*. Oxford: Clarendon Pr., 1991.

Dobson, Michael. *The Making of the National Poet: Shakespeare, Adaptation, and Authorship, 1660–1769*. Oxford: Clarendon Pr. 1992.

Edelman, Charles, ed. *The Merchant of Venice*. Shakespeare in Production.

Cambridge: Cambridge Univ. Pr., 2002.
Evelyn, John. *Diary and Correspondence of John Evelyn*. 4 vols. Ed. William Bray. London: Henry Colburn, 1850–52.
Hazlitt, William. *Characters of Shakspeare's Plays*. Boston: Wells and Lylly, 1818.
Hinman, Charlton, and Peter W. M. Blayney, intro. *The First Folio of Shakespeare Based on Folios in the Folger Shakespeare Library Collection*. New York: Norton, 1996.
Kastan, David Scott. "Humphrey Moseley and the Invention of English Literature." *Agent of Change: Print Culture Studies after Elizabeth L. Eisenstein*. Ed. Sabrina Alcorn Baron, Eric N. Lindquist, and Eleanor F. Shevlin. Amherst: Univ. of Massachusetts Pr., 2007. 105-124.
Kermode, Frank. *The Classic*. Cambridge, MA: Harvard Univ. Pr., 1975.
Kramnick, Jonathan Brody. *Making the English Canon: Print-Capitalism and the Cultural Past, 1700-1770*. Cambridge: Cambridge Univ. Pr., 1998.
Leishman, J. B. ed. *The Three Parnassus Plays 1598-1601*. London: Ivor Nicholson & Watson, 1949.
Loewenstein, Joseph. "The Script in the Marketplace," *Representation* 12 (1985), 101–14.
MacLure, Millar, ed. *The Poems: Christopher Marlowe*. London: Methuen, 1968.
Martin, Peter. *Edmond Malone Shakespearean Scholar: A Literary Biography*. Cambridge: Cambridge Univ. Pr., 1995.
Murray, Timothy. *Theatrical Legitimation: Allegories of Genius in Seventeenth-Century England and France*. New York: Oxford Univ. Pr., 1987.
Pearsall, Derek. "The *Canterbury Tales* and London Club Culture." *Chaucer and the City* (Chaucer Studies 37). Ed. Ardis Butterfield. Cambridge: D. S. Brewer, 2006. 95-108.
Pollard, Alfred W. *Shakespeare's Fight with the Pirates and the Problem of the Transmission of his Text*. London: Alexander Moring, 1917.
Taylor, Gary, ed. *Henry V*. The Oxford Shakespeare. Oxford: Clarendon Pr., 1982.
----------. *Reinventing Shakespeare: A Cultural History from the Restoration to the Present*. London: Hogarth Pr., 1990.
加藤周一.「古典の意味について」.『加藤周一自選集 6　1977–1983』. 鷲巣力編. 岩波書店, 2010.
ベンヤミン、ヴァルター.「複製技術時代の芸術作品」.『ベンヤミン・コレクション 1』. 浅井健二郎編訳. 久保哲治訳. ちくま学芸文庫, 1995.
前沢浩子.「Media-Crossed Lovers: 文化商品としての Shakespeare」.『獨協大学英語研究』70 (2012). 47–64.
レヴィナス、エマニュエル.『タルムード四講話』. 内田樹訳. 国文社, 1987.

註

☆1――本稿は日本英文学会関東支部第 8 回大会 (2013 年 11 月 2 日於：日本女子大学) のメイン・シンポジウム「古典の困難――それでも、やっぱり、教えたい？」で発表した原稿に加筆・修正を施したものである。この場を借りて、多くの示唆を与えてくださった司会の阿部公彦氏、シンポジストの高橋和久氏、後藤和彦氏に御礼申し上げる。

☆2――テクストは Brennecke、この作品の背景については Cohn, i-xxxvi 頁を参照。

☆3――幕・場・行数は Taylor (1982) に拠った。