

『トロイラスとクレシダ』のにがい笑い：言語表象と舞台構図の視点から

著者	今西 雅章
雑誌名	研究論集
巻	81
ページ	25-43
発行年	2005-02
URL	http://doi.org/10.18956/00006281

『トロイラスとクレシダ』のにかい笑い

——言語表象と舞台構図の視点から——

今 西 雅 章

1. 甲冑姿の序詞役の登場

1623年のシェイクスピア全集フォリオ版には、序詞 (the Prologue) が付されている。1609年の二種のクォート版¹⁾には序詞は見当たらない。一体この序詞は、この作品の初演が国王一座によって1603年頃にグローブ座で上演された台本にあったのかどうかはさだかではないが、少なくとも全集では、作品劈頭に紛れもなく付されていて、その序詞の文体はいかにも円熟期のシェイクスピア的な無韻詩になっている。大方の注釈者²⁾は、この序詞について、1601年に上演されたベン・ジョンソンの『へぼ詩人』(*The Poetaster*)の序詞役が甲冑姿で登場するので、好敵手への当てこすりに、この作品でも甲冑に身をかためた仰仰しい序詞役を登場させたのだらうと、パロディーとしての意図を主張するのだが、恐らくそれだけの意味ではあるまい。

まず、この作品の序詞役の格調高い口上に耳を傾けよう。「ギリシアの島々から誇り高い王侯たちが、みな高貴な血をたぎらせ、アテナイの港に……艦船を集結させ、王冠をかぶりし武将の総数なんと69名、その湾からフリジアに向けて船出致しました。……テネドスの港に着岸するや、強力な武器をぞくぞくと陸揚げし、今やトロイアの平原は戦意も新たなギリシア軍が威風堂々の陣営を張ったのでございます。……この序詞役をあいつとめませ私めは、……主題にふさわしい姿にと心がけて、かように鎧に身をかためてまかり出た次第でございます」

(1-25) (From isles of Greece / The princes orgulous, their high blood chafed, / Have to the port of Athens sent their ships / ...Sixty and nine, that wore / Their crownets regal, from th'Athenian bay / Put forth toward Phrygia / ...To Tenendos they come, / And the deep-drawing barks do there disgorge / Their warlike freightage. Now on Dardan plains / The fresh and yet unbruised Greeks do pitch / Their brave pavilions.... And hither am I come, / A prologue armed, ... suited / In like conditions as our argument) と述べるあたり、確かに壮大な古代叙事

詩のドラマ化の始まりかと観客に期待をいだかせる。その上「この芝居は、ことの発端部分は、割愛し、物語りの真中より始まります…」(28) (our play / Leaps o'er the vault and firstlings of those broils, / Beginning in the middle....) というくだりは、ホメーロスの『イリアッド』、『オディッセイ』やウェルギリウスの『イーニアス』など共通する '*in medias res*' の構成を踏襲している点を念のために断っているわけで、さぞや雄大な叙事詩風なドラマの開幕かと観客に期待させるのだが、第一幕一場の情景が展開し始めると、拍子抜けの感を抱かずにはいられまい。このアンティクライマックスの手法こそ実は作者が最初から計算した手法であり、まさにこの作品を貫流する意味の重要な一部であったことは、やがて作品の展開のなかで次第に明白となる。

2. 甲冑を脱ぐ王子と半裸で寝そべるマルスの図像

第一幕冒頭に登場した主人公トロイラスの第一声が、「おれは鎧を脱ぐぞ」(1.1.1) (I'll unarm again) である。今は胸中に内乱が生じ、つまりふと見染めた片想いの美しい娘のことで頭が一杯で、ギリシア軍との戦争などどうでもよくなったということらしい。すでに、戦争も、七年を経過し、いよいよ最後の決着をつける段階にさしかかってきたかというのに、トロイの王子みずから鎧を脱ぎ、兜を脱ぐという舞台図像 (stage tableau) から芝居が始まるというのは、どうみても奇妙に映る。

ちなみに、ルネッサンス絵画には、軍人マルスが武具をはずし、武器を手放して、寝そべっているという図像は、よく見かけるもので、その場合ヴィーナスと一対になって描かれているのが一般的であった。その中でも出色なのが、サンドロ・ボッティチェルリの (Sandro Botticelli, 1441-1510) の描いた《ヴィーナスとマルス》³⁾ (1484年頃制作、ロンドン・ナショナル・ギャラリー蔵) であろう。この絵画 (挿図1) では、背景は野原になっていて、画面前方右側の身を横にしたマルスが、今あの行為の後らしく、けだるい気分で目を閉じている。彼の片足は、左側のしどけなく薄物をまとったヴィーナスの太股に触れている。二人のサチュロスがいたずらっぽい顔をして、マルスの太い逞しい槍を握りしめ、三人目のサチュロスは、槍の先端部分で法螺貝を吹いているのだが、一見したところ槍の先をしきりに舐めているように見える。軍神マルスに不可欠なアトリビュートの兜は、画面左側のサチュロスがかぶっているし、マルスの左肘の下に脱ぎ捨てられた鎧を勝手に着こんだもう一人のサチュロスがこちらを向いて得意げである。

美術史家は、このヴィーナスとマルスが野外で戯れるモチーフは、古代ローマのルクレティウス (Titus Lucretius Carus, BC. 99-53) の『物の本性について』⁴⁾ (*De Rerum Natura*) にまで遡るとし、それは、自然の調和と自然の豊饒のシンボリックな表象と解釈するのが一般的で

あり、ポッティチェルリの絵画も、この長大な図像の伝統を踏まえて描かれたもので、そのテーマは、優しいヴィーナスが猛々しいマルスを制圧し、馴致するという調和と和合の道徳的寓意であると解するのである。エドガー・ヴィント (*Edgar Wind*) の『ルネサンスの異教秘儀』⁵⁾ (*Pagan Mysteries in the Renaissance*) の解釈はその例であろう。

だが、今そのような予備的知識なしにこの絵画を眺めて、誰もが抱く率直な感想は、そのようなこちたき思弁的解釈ではなく、むしろエロティシズムと剽軽なユーモアであろう。画中のマルスのけだるげな表情や姿態、露骨なほどの男性性器を想わせる太い槍とそれを真剣に舐めているかに見えるサチュロスの様子を眺めては、失笑を禁じえない。優雅な絵筆の中にエロティシズムとユーモアが十分に認められる。この絵の、高尚な人文主義的寓意の表層の下に見えるものは、今や女性の魅力の虜になった男の膂抜けになった姿を軽妙に描く画家のアイロニー⁶⁾のタッチである。

「おれは鎧を脱ぐぞ」と息巻く王子は、ヴィーナスの官能的魅力に屈したポッティチェルリの軍神マルスと似たようなもので、鎧をかなぐりすて、今やふと見染めたクレンダと付き合えるようにしてくれと、彼女の叔父のパンダラスにやいのやいの催促しているのである。王子は「おれが待たなかったとでもいうのか？」(1.1.16)というのに対し、パンダラスは「ええなるほど粉が^{ふる}細かいかけるところまではね。でもパン種を入れるまで待ってもらわないと」(17)と言いつつ、「それだって待たはざだが」(18)と王子は納得しない。このあと更にパン製造工程の比喻でパンダラスは弁解する。「パン焼き釜を熱くしてパンを焼き上げなければ。それから、冷えるのを待ってもらわないと。そうでないと、唇を火傷しかねませんからね」(23—24) このパンの工程という食べ物にかかわるイメージは、人間の二大本能の一つと言える食欲にも関連しているのであり、作者はのっけからロマンティックな男女の愛の世界を高めるどころか、食べ物という物質的次元に引きさげようとしているかに見える。

3. トロイラスと「快樂の園」のトポス

ようやく逢引の段取りをつけてもらったトロイラスは、第三幕二場では、クリセダのいる屋敷を訪ねてくるが、自分で中に入る勇気がなく、パンダラスに案内して貰おうと外で待っているのである。やがて現われたパンダラスに、王子は、待ち焦れている今の心情を語り始める。

なあ、パンダラス、彼女の戸口のあたりで^{さまよ}彷徨っていたんだよ、
ステュクスの川の渡し場で向うに運んでくれる舟を待つ亡者ようになってね。
さあ、渡し守のカーロンになって、あの楽園にはやく連れていっておくれ。
そこにふさわしい者たちに約束された百合の咲き乱れる花園で、
思う存分寝ころがり、身をよじってみたいのだ……(3.2.7—12)

No, Pandarus. I stalk about her door
 Like a strange soul upon the Stygian banks
 Staying for waftage. O, be thou my Charon,
 And give me swift transportance to those fields
 Where I may wallow in the lily-beds
 Proposed for the deserver !

トロイラスのこの楽園 (Elysium) の描写を通じて、一瞬にしてエリザベス朝の商業劇場の裸舞台は、あの「快楽の園」、「エロスの庭」にと変容していくのである。

この庭園こそ西洋文学の古代・中世を経てルネッサンスへと貫流してくる「快い場所」(locus Amoenus) のトポスにはかならず、とりわけ中世の貴族の館や中世ロマンス文学で開花する男女の密会の「歓びの園」⁷⁾ (the garden of pleasure, the garden of Eros, the Epicurean garden) が、ここには明白に取り込まれていると読める。チャーサーの『カンタベリー物語』(1387頃から執筆着手) の商人の話に出てくるジャニュアリー庭園⁸⁾も、その例であろうし、トマス・キッドの『スペインの悲劇』(The Spanish Tragedy, 1592刊) でベル・インベリアとホレーショウが逢引する庭園⁹⁾や、シェイクスピアの『尺には尺を』(Measure for Measure, 1604?) の公爵代理アンジェロがイザベラと密会する庭(4.1.28-33)もその好例であろう。

さて、シェイクスピアがこの劇を書くのに参考にしたであろうチャーサーの『トロイルスとクリセイデ』(Troilus and Criseyde, 1385-88頃の作) では、二人が結ばれる日の状況¹⁰⁾の描き方はちがっていて、庭園で王子が待っているという風にはなっていない。チャーサーのクリセイデは、パンダラスに招かれて、彼の邸宅で馳走になっていると、突然篠つくような激しい雨が降り出し、仕方なく叔父の懇願で一泊そこで夜を過ごすことになる。一同寝静まった頃を見計らって、パンダラスが彼女の寝室に現われ、トロイルス王子が、さきほど雨のなか来訪されたと告げる。もっとも王子はずっと前から別室に隠れていたのだが。やがて王子も彼女の寝ているところにやって来るが、彼は緊張のあまり一時意識を失ってしまう。やがて意識を取り戻した王子を、クリセイデはやさしくいたわりつつ、やがて自然の成り行きとして二人は結ばれるという風に筋は運ばれていく。チャーサーが「激しい雨」という性的シンボルを使ったのに対して、シェイクスピアは「快楽の園」のトポスを利用しようとしたのであり、彼がなぜ「庭」のトポスを選択したのかは、シェイクスピアなりのシアトリカルな計算があったものと推測される。それを知るのには、作品のさらなる展開を待たねばならない。

シェイクスピアの第三幕二場に論議を戻すと、パンダラスにクレンダを呼びに行かしている間、王子はめくるめく想いを次のように語る。

ああ目が廻る。期待のために目がぐるぐる廻る。空想するだけで、
 その味はあまりにも甘美で、官能で酔い痴れてしまう。どんなことになるだろう、

よだれが流れ出そうなこの舌が、ヴィーナスに捧げられた芳醇な神酒を
実際に味わったら？ そうなったら、きっと僕は死んでしまうんじゃないかな… (3.2.16-20)

I am giddy; expectation whirls me round.
Th'imaginary relish is so sweet
That it enchants my sense. What will it be,
When that the wat'ry palates taste indeed
Love's thrice-repured nectar? Death, I fear me

....

このように王子がエロティックな夢に耽っていると、パンダラスが戻って来て、「娘は今準備をしております。すぐこちらにやって参ります。あなた様もあんまり緊張しないで、面白いことの一つも言ってやって下さいね。なにしろ顔を真赤にして恥ずかしがっておりますんで。……可愛い奴ですよ、息をハアハアはずませているところは、今捕らえたばかりの小雀のようですよ。」(3.2.28-43) という。

ところで、シェイクスピアは、この劇に先立つこと七、八年前、『ロミオとジュリエット』(1594-5年頃制作と推定)の中で、同じような「快樂の庭」のトポスを使っている。第二幕二場がそれであって、ロミオがついさっきの舞踏会での興奮さめやらぬなか、ジュリエットの面影を追って再び塀を乗り越えてキャピュレット家の果樹園に忍び込み、彼女の寝室のあるらしい二階の窓を眺めて、独りごちていると彼女もやはり先ほどの出会いが忘れられず、二階のバルコニーに顔を出して独り言を始める(挿図2)。二人の独白を聴いてみよう。ロミオは果樹園の木の間(実際では、例の大理石の太い柱の陰に立ったのであろう)から、「ああぼくの想う人だ、あこがれる人だ、向うに顔を出したのは！ぼくのこの想いを知ってくれればな！あっ何か話している。いや何も聞こえない。それがなんだ。あの人の目が話している。それに答えよう。だけどそれは余りに厚かましい。ぼくに語りかけているのではないのだから。……あの人が頬杖をついている。あの人の手袋になれたらな！そうしたらあの頬に触れられるのに！」(2.2.10-25)とジュリエットへの想いを口にする。想う女性の手袋に自分がなれば、彼女の頬に触れられるというロミオのフェティッシュな願望は、エリザベス朝のペトルカ風の恋のソネットにむしろ常套的ともいえような綺想ではあるが、むしろここでは、純情な印象を与える。いかにもうぶな少年の恋心を見事に表わしている。一方のトロイラスの庭園での独白は、クレンダの甘美な肉体を味わう情景をまざまざと夢想しているのであり、ずばりそれは彼女との交歓のエクスタシーの瞬間にほかならない。二人の独白の内容は質的にちがったものと評せよう。

一方のロミオとジュリエットは、やがて互いの存在を知り、愛の言葉を素直に交わすのである。その対話のなかで、この囲われた園が「死神」にもひとしい危険きわまりない場所であること、また本来なら女らしい恥じらいを演出すべきところ、すっかり暗い木陰で盗み聞きされた以上、今さらお体裁を取り繕ってみても仕方がないというジュリエットの告白と、この愛の歓喜があまりに唐突で不意であったため、その歓びもあつという間に消え去るのではないかという二人の不安の表明、しかし浮気な恋なら願いさげだが、結婚を前提とする真面目な愛なら受け入れてもよいという彼女の言葉とそれに対するロミオの明朝九時に使いをよこして欲しい、結婚式の日時と場所はの時伝えるという約束などが語られる。

ここで特筆したいのは、『ロミオとジュリエット』の果樹園のシーンは、二階のバルコニーか、窓辺に顔を出したジュリエットと庭の茂みから上を見上げるロミオの愛を語る抒情的対話の二重奏になっていて、舞台のアクションも垂直にエネルギーのベクトルが走っている点である。この舞台形象には、女性の美を介して、恋する男性の魂が浄化され、愛が高められていくという、当時よく知られていたネオ・プラトニズムの愛の哲学¹¹⁾を投影していると読み取ることとも不可能ではない。ところが、『トロイラスとクレンダ』の第三幕二場では、舞台構図は、立体的ではなく、王子は花園に擬せられた平舞台で、クレンダが叔父につき添われて奥舞台から登場してくるのを待ちうけているのである。

やがて、登場したパンダラスの開口一番の台詞は「これこれ、なにを顔を赤らめる必要がある？まるでねんねじゃないか？さあ、連れて参りましたよ（トロイラスに向かって）。私におっしゃったようにこの娘にも誓ってやって下さい。おやおやまた逃げる気かい？これは鷹匠がやるように馴らす必要がありそうだわい。さあ遠慮はいらん、こちらへ来るのだ、後ずさりなんかしちゃいかん、そんなことではお仕置きだぞ。王子さん、さ、何か話しかけてやって下さいよ。さあこっちへおいで、そして顔のヴェールを取って、ご本尊を王子様にお見せするのだ。…」(3.2.38-45)であって、その口調や措辞に商売女の取り持ちのような卑猥な響きを感じられる。

その後、二人だけになったところで、クレンダは恋する男性の誓いのことばは、大袈裟だが約束は十あればその一つも果さないものという趣旨(3.2.81-86)を述べて、王子の愛の誠実さを確かめようとする。それに答えてトロイラスは「……味わったうえで褒めておくれ(Praise us as we are tasted)、試したうえで、認めておくれ……誠実な心には誓言はそもそも不用(Few words to fair faith……)」(3.2.87-94)とハムレットよろしく言葉など信用できない、自分の真心は行為で証明すると保証するのだが、彼女への愛の忠誠を語るのに「味覚」の動詞(taste)が使われているのはアイロニーである。所詮は彼女の匂わんばかりの官能的肉体を愛でているだけのことではないのか。その点では、美しいヘレンと同衾を楽しむ兄のパリスの姿を皮肉に投影しているように見える。

トロイラスは、中世の騎士ロマンスの姦通愛の物語に似て、結局クレンダとの関係はあくまで二人だけの情事にしておきたいのであって、他人には一切知られたくないのである。前場第三幕一場では、トロイラスは、パンダラスを兄パリスの館へと使いに出し、父王ブライアムを囲んでの晩餐の会には都合で出席できないので父によるしく伝えてほしいと言わせている(3. 1.70-74)のも、その証左にはかならない。トロイラスは、ロミオのように愛に殉教することなど夢想だにしていけないのである。

4. 後朝の別れのシーンとトロイラスと「快樂の園」のトポス

チャーサーの『トロイラスとクリセイデ』にも、『ロミオとジュリエット』にも、そしてこの『トロイラスとクレンダ』のいずれにも、の後朝きのぎぬの別れの(aubade, alba, Tagelied)場面が描かれている。チャーサーでは第3巻1415-99に、『ロミオとジュリエット』では第3幕5場に見い出される。この劇では第4幕2場がそれである。

チャーサーの場合、二階で二人が語り合っているのかは、テキスト自体からは判然としないが、『ロミオとジュリエット』の場合は、明白に二階舞台と平舞台が立体的に使用され、二人が別れを惜しむ切々たる抒情的台詞の二重奏の後、ロミオは縄梯子を使って地上に降りて行く。一方の『トロイラスとクレンダ』の方は、注釈者の中にはシグネット版の編注者のD.セルツァ(Daniel Seltzer)やR. A. フォウクス(R. A. Foakes)のように、「カルカスの屋内」¹²⁾と規定する学者もいるが、大半の注釈者は、前後のコンテキストから、この場は「パンダラスの庭園」と考え、当然平舞台が使用されたものと考えている。二人が出会う第3幕2場と二人が別れる第4幕2場を照応させて、同じ「パンダラスの庭」と想定するのである。ここで重要な点は、『ロミオとジュリエット』では、果樹園の茂みと二階の窓かバルコニーという立体的な空間で愛を誓い合った二人が、今や同じ立体的な舞台空間を今一度使用して、ロミオが平舞台という世俗と囚襲の支配する地上へと降下し、その呪縛から容易に逃れることの難しさを見事に象徴化したのと対照的に、『トロイラスとクレンダ』の方は、二人が出会う空間も、二人が別れる空間も、同じ「愛の花園」に擬せられた平舞台が使用されていて、二人の愛の間に純化も昇華もなく、同じ次元にとどまっていることを暗示しているかのようなのである。舞台のアクションのベクトルが垂直か水平かによって、観る者に異なる印象を与えるように思われる。

次にもう少し詳しく『ロミオとジュリエット』と『トロイラスとクレンダ』の朝の別れのシーンの台詞とアクションを吟味してみよう。

まず、『ロミオとジュリエット』の方から見てみよう。この悲劇の種本であるアーサー・ブルック(Arthur Brooke)の『ロメウスとジュリエットの悲劇的物語』(1562出版)にも二人の別れの状況は述べられている。ロメウスが夜窓から忍び込み、明け方に去っていくことは語ら

れている。しかし、ブルックはこの情景の叙述の中に、中世抒情詩の「夜明けの歌」^{オウバード}¹³⁾を巧みに物語に取り込み切々たる別れのシーンを工夫することはしなかった。みずみずしい抒情の二重奏を創造したのは、シェイクスピアの想像力なのである。彼はこの朝明けの形式を、ドラマのコンテキストの中に溶解させ、甘美な別れのシーンを創り上げたのである。「もう出発なの？ まだ朝には間があるのに。怯えているあなたの耳をつんざいたのは、ナイティンゲールよ、雲雀じゃないわ。」(3.5.1-3) (Wilt thou be gone? It is not yet near day. / It was the nightingale, and not the lark / That pierced the fearful hollow of thine ear.) と言い張るジュリエットに、ロミオは「いいや、今の啼き声は、朝の先触れの雲雀だよ、ナイティンゲールじゃない。ほら、ごらん、あの向うの東の空に、妬み深い光が幾すじも雲の切れ間を縁どっている。夜の灯火は、燃え尽き、楽しげな朝のやつが霧深い山の頂きにつま先立って立っている」(6-10)

(It was the lark, the herald of the morn, / No nightingale. Look, love, what envious streaks / Do lace the severing clouds in yonder east. / Night's candles are burnt out, and jocund day / Stands tiptoe on the misty mountain tops.) と押し返す。ジュリエットが必死にロミオを引き留めようとするとき、ロミオは「じゃ捕まってもかまわない、死刑になってもいい。……死神よ、くるなら来い、大歓迎だぞ！ジュリエットがそれを望むんだから、ねえどうしたの？話をしようよ、まだ朝じゃないんだから」(17-25) という。二人は、垂直のアイオンの熱愛の初夜を体験した今、クロノスの時間に健気に抗している様がひしと観客に伝わってくる瞬間である。

他方『トロイラスとクレンダ』はどうか。同じオウバード・シーンなのに、そのトーンも表象も一変してしまう。「ねえ、もういいから。朝は冷えるからね」(4.2.1) (Dear trouble not yourself. The morning is cold) とトロイラスは、彼を見送ろうとするクレンダにいう。「それじゃ、ねえあなた、叔父さんをこちらに呼びましょうか？門をあけさせましょう」(3)

(Then, sweet my lord, I'll call mine uncle down. / He shall unbolt the gates) というクレンダに、「いいや、手数をかけるには及ばんさ。おまえは、ベッドに戻りなさい、さあベッドへ」(3-4) と王子は早く中に入れと促がす。「それじゃここでさようならね」(7) (Good morrow, then) というクレンダに、「さあ、ベッドに戻りなさい」(8) と繰り返して促す。恐らく新アーデン版の編注者ベヴィント¹⁴⁾ (David Bevington) のいうように、クレンダが王子の手を離さないか、抱きついてくるというアクションがここであるのかも知れない。彼女は「もう、わたしのこといやになったの？」(8) (Are you weary of me?) とすねる。それに答えて「なにをいうクレンダ、お節介焼きのお日様が、雲雀に起こされて、あの下品な鴉を起こしてしまったんだ。だから夢を見ていた夜がぼくたちの飲みごとを隠してくれなくなったんだ。そうでなけりゃ、いつまでもおまえとこうしているよ。」(9-12) (O Cressid! But that the busy day, / Waked by the lark, hath roused the ribald crows, / And dreaming night will hide our

joys no longer, / I would not from thee) と弁明する。「夜がとつても短かったわ」(13) (Night hath been too brief) と嘆く彼女に、王子は「夜という魔女に本当に呪いあれだ！……風邪をひいて恨んでも知らないよ」(13-16) と相変わらず部屋に戻れと促すのである。クレンダは、「ねえ、お願い、もう少しいて！男の人ってたいいていこうなんだから。馬鹿なわたし、もうちょっと冷たくしていればよかった、そうしたらまだ側にいてもらえたかも知れないのに。……」(17-19) とまたすねてみせていると、パンダラスが舞台の奥手から「おやドアがみなあけっ放しだな！」(20) といいつつ登場する。

さて、この二つのオウバード・シーンは著しく対照的である。作者自身も先行の『ロミオとジュリエット』の哀切な抒情的後朝の別れのシーンを十分に念頭に置いて、トロイラスとクレンダの別れのシーンを書き上げたにちがいない。ただしこちらは、あのういういしい抒情性を敢えて消去し、むしろ揶揄的なトーンに変えてしまう。「ベッドへお戻り」(4.1.4; 7; 16) を何度も繰り返すのも、昨夜熱愛した恋人にしては妙に冷淡に響くし、「もう、わたしのこといやになったの？」(8) というクレンダの台詞もコケティッシュなのかも知れないが、あまりにも散文的な台詞だ。ナイティンゲールと雲雀を対比させて、まだ夜だいやもう朝だと押し返す抒情的な台詞のやりとりの中で、二人が切ない想いを高めていく『ロミオとジュリエット』の表現とはちがいで、こちらでは澄み切った声の朝の雲雀は、卑猥な声を張り上げる黒い不吉な鴉と結びつき、夜が白んできたので人々に気付かれぬうちに去らなければいけないと言いつけするトロイラスの遁辞とんじの一部に変質している。ジュリエットが別れを惜しむあまり、まだ真夜中だ、それが証拠に庭の柘榴の木でいつものようにナイティンゲールが啼いているといつて、ロミオを引き留めようとするのに答えて、大好きな人がそれを望むのなら、死刑になっても怖くない、ここにとどまって話をしようというロミオの一途な恋情と、トロイラスの台詞とは何というちがいであろう。こちらは、夜が明けて、うっかり他人に二人のいるところを目撃されるのが恐いだけの話であり、体面ばかりを気にしている様子がすけて見えるように描かれている。

シェイクスピアが日論んだのは、わが身が可愛い二人の男女が、官能的な愛欲に一夜をあかした翌朝の醒めた姿を映すことであつたのだろう。ロマンティックであるべき後朝の別れのシーンは、その抒情性も、物悲しい情緒も喪失し、男は他人の目ばかり気にし、一方の女も男にもう飽きられたのかと気を揉んでいる。中世のオウバードも、もともと姦通文学にちがいないが、そこには不倫の愛こそ真の情が通っているのだという逆説的な愛の賛歌でもあつた。そのオウバードのなれの果て、いや戯画化¹⁵⁾された情景こそ、この『トロイラスとクレンダ』の第四幕二場前半のものではないのか。

5. ヘクターの勇姿ではなく、男同伴のクレシダの登場

女に溺れているのは、なにもパリスやトロイラスに限ったことではない。この作品では、ギリシア側の将軍たちも、総じて美しい女に眩惑されて、たちまちその性的魅力の虜になる連中として描かれている。トロイラスから引き離されたクレシダが、ギリシアの将軍たちに歓迎される第四幕五場は、その笑劇的シーンの最たるものであろう。

この場面は、まず早朝その日の主役たるエイジャックスが、総大将アガメムノンに大いにおだてられ、今や意気軒昂としてトロイの城に向かって、ラッパ手に果し合 (duel) の時を告げるラッパを吹き鳴らせと下知を与えるところから始まる。「おい、ラッパ手、これを受け取れ！ (財布を放り投げて) さあ、貴様の肺臓が破裂するまで吹き鳴らせ、真鍮のラッパが真二つに裂けるまで吹きまくれ！ 貴様の丸く歪んだ頬だったが、北風の神アクイロンに負けぬほどに膨張させるのだ。さあ、胸を思いぎり張って、目から鮮血が噴き散るまで吹け。吹いて、吹いて、ヘクターを呼び出すのだ。」(4.5.6-11) (Thou, trumpet, there's my purse. / Now crack thy lungs and split thy brazen pipe. / Blow, villain, till thy sphered bias cheek / Outswell the colic of puffed Aquilon. / Come, stretch thy chest, and let thy eyes spout blood; / Thou blowest for Hector) とまさに古代英雄叙事詩の英雄さながらの口吻である。

ところが、それに応ずるはずの敵陣からのラッパは一向に返ってこない。その様子を妬み半分に眺めていたアキリーズは「まだ朝が早すぎたのだ」(4.5.13) ('Tis but early days) と冷たく寸評する。ところが、意外にも、ラッパに応えるかのように登場してきたのは、甲冑姿のヘクターではなく、二人の男女が親しく寄り添いながら足取りも軽く近づいてくるのである。ユリシーズの「間違いありません。歩き方で分かります。爪先立って歩いてくるのは、あの男です……」(15-16) という揶揄的な描写からも明らかなように、ダイオミーディーズがクレシダと登場してきたのである。

エイジャックスの大ヘクターへの挑戦という壮大なスペクタクルの幕開きかと思いきや、何と男と女がアベックでいちゃいちゃと現れてきただけのことである。まさに失笑ものである。ここで想いだされるのが、開幕とともに登場する鎧兜もいかめしい序詞役のトロイア戦争のアーギュメントを語る叙事的口調とそれに続く第一幕一場で「鎧を脱ぐぞ」と息巻く主人公トロイラスの情景のアンティクライマックスの手法、拍子抜けを狙うベイソス (bathos) の修辞法である。

ここでも、シェイクスピアは同じ手法を今一度鮮やかに披露してみせるのである。ギリシアの将軍たちは、予期せぬ美女の出現に歓びをかくしきれず、総大将アガメムノンが先頭を切って、「大いに歓迎しますぞ、美しいお嬢さん！」(4.5.19) と彼女に接吻する。総大将の行為は、そこに居並ぶ武将たちの垂涎すいぜんの的となり、悪知恵のまわるユリシーズは、「あれはあくま

で將軍の個人的な歓迎のしるし、総勢で接吻攻めにすれば、なお一層歓迎の意が通じるであろう(21-22)と奇妙な理屈を述べていると、歳甲斐もなく大いに喜んだネスターは、「これはいかにも宮廷的風をわきまえたご意見、まずわたしから始めよう」(23)とクレンダに接吻する。アキリーズは、女にも興味があるのか、「貴方の美しい唇から冷たい冬を取りのぞいてさし上げよう」(25)と長老を小馬鹿にした口のきき方をしながら、彼女の唇を奪う。そのあとミネレイアスも同じ喜びにあづかりたいと思ったが、ヘレナ奪還という大義名分を背負っている手前、一瞬躊躇する。この隙を衝いてパトロクラスがすかさず接吻を奪う。まだ一回のキスではもの足りないのか「さっきのはミネレイアスの分、今度は拙者のご挨拶」(33)と口実をもうけて、もう一度接吻する。ミネレイアスも負けてならじと「自分の分は自分でやりますぞ。失礼ながらお嬢さん」(36)と厚顔にも接吻をこころみる。

この有様を眺めている観客は、この作品では鎧兜を脱いで色事に夢中なのは、パリスやトロイラスだけでないことに気付かされる。そもそも、一体遠くギリシアの国々から六十九名もの王侯が軍船を仕立てて、このフリジアの平原に野営を張ってはや七年の歳月が流れたが、一向にトロイの落城をみないのも腑に落ちたというものであろう。將軍たちも兵卒たちも、トロイの王子と手に手をとって駆け落ちした一人の女を奪還しようと戦っている戦争そのものが、不毛であり大義が不明なことを、一様に感じているのだ。彼らはこの日的なき戦いにうんざりしていると読める。この腑抜けになった將軍たちの態度を眺めている観客は、この劇の主題がどのあたりにあるのか、いがい笑いの中で容易に理解したのであろう。

さて、一方クレンダもただの人形のように相手のなすがままにされているかと思いきや、間の抜けたミネレイアスに問いかける。「あなたはキッスをして下さっているおつもり、それとも貰っていらっしゃるかしら？」(37) (In kissing, do you render or receive?) と。「もちろんキッスはギヴ・アンド・テイクさ」(38) (Both give and take) と間男は答える。「絶対に、わたしの貰うキッスより、わたしの上げるキッスの方が値打ちがあるんだから。だからキッスは駄目よ」(39-40)と自信満々に、いや勝ち誇った調子で言い返す。とにかく、ギリシアの英雄たちは、この男心をそそる小娘にいいようにあしらわれているのである。

この様子を先ほどからやきもきしながら眺めていたに相違ないダイオミーデーズは、やっと割込む隙を見つけ、「お嬢さん、さあ お父さんのところへお連れしよう」(54)といて、彼女を連中から引き離すのに成功するのだが、そのあとのユリシーズのクレンダ評は辛辣である。「あきれたもんだ！あの女の目にも、頬にも、唇にも、いや足の先にまで、言葉があって語りかけているようだ。あの娘の奔放な性が、身体^{まが}のいたるところから発散している」(55-58) (Fie, fie upon her! / There's language in her eye, her cheek, her lip, / Nay, her foot speaks; her wanton spirits look out / At every joint and motive of her body.) と。男たちの浅ましい欲情にみちた反応を目にして、クレンダは、一層自分の容姿と性的魅力に自信を深めたと

読める。将軍たちも将軍たちなら、クレンダもクレンダである。ほんの一刻前、第四幕二場では、「わたしは行きません、叔父さん、わたしは父のことなど忘れました。今では肉親の情も感じません。あの素敵なトロイラス様に優る親族も、血族も、どんな人もいませんもの！ああ、天の神々よ、クレンダの名を不実な女と呼んで下さいまし、万が一にもトロイラス様を捨てるようなことがありましたなら」（4.2.96-102）と誓言し、「わたしの金髪を掻きむしり、バラ色の頬を引っ掻き、美しい声で嗚咽でひび割れさせ、トロイラスの名を叫びつけて心臓を破裂させましょう」（4.2.108-110）とまでいっていたというのに、何とも大きな変貌ぶりである。ハムレットがこの有様を見たら「何たる墮落！」（*Hamlet*, 1.5.47）（What falling off was there!）と嘆いたことであろう。毒舌家サーサイティーズは巧く皮肉ったものである。「セックスだ、セックスだ、いつだって戦争とセックスだ。ほかのものはなに一つ流行りやしねえ……」（5.2.201-202）（Lechery, lechery, still wars and lechery; nothing else holds fashion...）と。

確かにこの作品では、背信、愛なきセックス、体面、大儀名分の喪失した戦争、虚脱と不毛の世界が、誇張法と急落法や漸降法などの戯画的、歪像的手法を大胆に駆使することによって劇化されていて、観客の^いが^い笑いを誘うのである。

6. 「ダイオミーデーズとの逢引き」という劇中劇

第四幕五場の後半では、アガメムノンの発案で、トロイの主だった将軍たちをギリシアの陣営に迎えて盛大な宴が催されるが、そこでユリシーズは、トロイラスにせがまれて宴のあと、クレンダのいる父親カルカスのテントに王子を案内することを約束するのである。ユリシーズはその時「…あのディオミッドのやつ、最近は天を仰ぐでもなく、地上を見るでもなく、ただ淫らな色目をひたすらにクレンダに注ぐばかりで」（4.5.280-83）と意味ありげな言葉を王子に投げかけるが、果せるかな第五幕二場でトロイラスがユリシーズに伴われてカルカスのテントの近くまでやって来ると、すでにダイオミーデーズが先にこちらに来ていて、父に呼ばれてクレンダが、多分ディスカヴァリー・スペースのカーテンをあけて後方から登場する¹⁶⁾。結局ここで二人の逢引きという王子の最もおそれていた情景を、^いや^あら^う否応なく見せつけられる破目になる。王子たちの背後からつけてきた毒舌家の^{マルコシアント}不満居士のサーサイティーズも、この情景を別の地点から覗き見ることになる。ここでは『恋の骨折り損』（1597上演）や『夏の夜の夢』（1595頃初演）、『十二夜』（1599-1600頃制作）などでも好んで使われた劇中劇の構図、つまり視点を多角する構図が舞台の上に展開する^{ちなみ}ことになる。因に、チャーサーの『トロイルスとクリセイデ』には、ディオメデとクリセイデの逢引きの情景は語られておらず、このシーンは、シェイクスピアの創意による場面と考えられる。

さて、この劇が、当時の公衆劇場でも上演された場合を措定^{そてい}するならば、舞台の太い二本の円柱の内側の舞台空間がクレンダとダイオミーデーズの密会する空間ということになり、一方の柱の外側にトロイラスとユリシーズが立って、内側で展開する情景を覗き見し、もう一方の柱の蔭に身を隠したサーサイティーズが逢引きを同じく覗き見しつつ、更にトロイラスの反応とそばにいるユリシーズの反応を意地悪く観察するという構図が形成される。認識論的観点からも、心理解釈の観点からも興味深い場面ということになる。

三人が各人各様の思いで覗き込んでいるとは露知らないクレンダは、囁き声でダイオミーデーズに話しかける。ほぞを噛む思いのトロイラスの「あんなに馴れ馴れしくしているとは！」(5. 2. 9)に対して、ユリシーズは「あの女は、一目会っただけで男になら、誰にでもあんな歌声を出すんですよ」(10)とシニカルに言う。新版アーデン版のベヴィントンの注釈¹⁷⁾にあるように、魅惑的な歌声で男たちを破滅させたあの『オディッセイ』の魔性のセイレンのイメージをこの台詞から観客が連想しても不思議はない。ユリシーズの寸評を立ち聴きしていたサーサイティーズは、観客に向けて辛辣なコーラス的な感想を述べる。「どんな男でも、あの女の音部記号(つまり、彼女の外陰部)を触ってやれば、声を上げさせることができるさ、名うての好き者だからな」(11-12) (And any man may sing her, if he can take her cleft. She's noted) と。そんな品評を浴せられているとも知らぬクレンダは、「ねえ、あなた、もうこれ以上誘惑しないで」(20)と男心をあおる。もっともダイオミーデーズの方も、慣れたもので「それじゃな」(21) (Nay then) と帰る振りをする。女は「いいこと教えてあげましょるか」(22) (I'll tell you what) と気を惹く。男は「どうせたいしたことも言わないくせに。おまえは嘘つきだからな」(24)と怒った振りをする。「だって、あんなこと出来ない相談だわ。わたしに何をしろとおっしゃるの！」(25)と困った振りをする。「確かおれに何かを呉れるって誓ったんじゃないのか？」(27)と迫られて、クレンダは、「お願い、あの約束のことは言わないで。あれだけは勘弁して、あなた」(29-30)と逃げて、相手の反応を見る。ダイオミーデーズの方は、むっとした様子で、再び帰りかけ、「もういい、おやすみ、沢山だ、これ以上馬鹿にされたくないよ」(34)という。すると女は、「ねえ聞いて！耳を貸して！」(36)と馴れ馴れしげに内緒話を耳もとで囁く。その後、押しつ戻しつ二人のやりとりが続くが、今度はダイオミーデーズの頬を撫ではじめるのである。

覗き見していたトロイラスの「あいつの頬を撫でてやがる！」(54)という傍白からも、二人の気持がいよいよ昂ぶってきている様子が容易に想像される。遂にダイオミーデーズの求めに応じて、クレンダは愛のしるしを取りに舞台の奥に消えたかと思うと、何とトロイラスが彼女に贈った愛のしるしの衣の袖を握って再び現われ「ねえ、これを取っておいて」(68)と手渡す仕末である。その直後「あの方は、わたしを愛して下さっていたわーわたしって何んて悪い女なんでしょうーねえ、やっぱり返して！」(73)と袖を引たくる。さすがのクレン

ダも心が咎めたのだとも取れるが、サーサイティーズの感想は「あの女、また男心をそそってやがる！巧いものだ！」(78)である。結局、この後ダイオミーディーズは、もう一度袖を取り上げてしまい、次の逢引きの確約を強引に取りつけて立ち去っていくのである。舞台に残ったクレンダは「わたしたち女は、日の迷いが判断力を誤らせるのだわ」(116) (The error of our eye directs our mind) とつぶやく。要するに、逞しいダイオミーディーズの男臭さに惹かれただけの話なのか、前途の不安と立場の弱さから、ギリシアの武将に急傾斜していったのかの解釈は、あくまで観客にゆだねられる。だが後味の悪さは誰もが感ずるところだろう。

この情景を堪え忍んで見つづけていたトロイラスは、己の目を信じることができない。「あれはクレンダであって、同時にクレンダではない」(152) (This is and is not Cressid) と口走る。王子のなかば錯乱した様子を、多分内心は冷笑的に眺めていたユリシーズは、口先では諭すようにいう。トロイラスは「あいつが兜につけるあの袖は、おれのものだ。たとえ奴の兜が鍛冶屋の神ヴァルカンの名匠の腕で鍛えあげられたものであっても、おれの剣は、真二つに叩き割ってみせるぞ。船乗りどもがハリケーンと呼ぶげに恐ろしい竜巻きが、激しい太陽の熱で天に巻き上げられたあと、海神ネプチューンの耳を聳さんばかりの轟音とともに、どっと襲いかかるあの勢いにもまさる凄じさで、殺気にみちたこの剣が、ダイオミーディーズの脳天めがけて振りおろされるのだ」(175-83) と、またまた古代英雄叙事詩的な大言壮語で息巻く。しかし客観的にみれば、媚態を本能的に身につけて、男心を翻弄するトロイ娘にうぶな王子がぞっこん惚れこんだだけのことで、大して悲壮な話ではないようにも見える。

一方の舞台の柱の陰から言い放つサーサイティーズの次の毒舌は、言い得て妙というものである。「どうせ淫売女のために、羽毛で（相手の兜を）くすぐる程度のことだろうが」(184)

(He'll tickle if for his concupy) と。トロイラスが激情を抑えかねて「ああクレンダ！ああ不実なクレンダ！…」(185) と思わず大声になるのを、ユリシーズがたしなめる。その直後二人を探しにやって来たイーニ阿斯と一緒に舞台から消える。最後にステージに残ったサーサイティーズの「セックスだ、セックスだ、いつだって戦争とセックスだ」(201) (Lechery, lechery, still wars and lechery) は、この作品のテーマを縮約しているといえよう。ミネレイアス、ヘレン、パリスの三角関係も、トロイラス、クレンダ、ダイオミーディーズのそれと相似形のようなもので、低俗な平面上で、背反したり、引き合ったりしているだけの話だと評しえよう。そして、この作品で、両陣営の武将たちの使う大言壮語の叙事詩的台詞も、この戦争の不毛をただ虚に反響させるだけである。

ここで振り返っておきたいのが、ショーサーの『トロイルスとクリセイデ』の場合である。ショーサーも、シェイクスピア同様ダイオミーディーズを強引で厚かましく、無骨で逞しい男として描いている点では共通だが、クリセイデの描き方は、より微妙であり、心理の襞がより細やかである。彼女に執拗に愛を迫るダイオミーディーズに、クリセイデの心は徐々に傾いて

いく。遂には、彼女はトロイラスから貰ったブローチを自分の愛のしるしとして与え、その上、自分の衣服の袖まで贈ったと或る書物には書かれていると、チャーサーはあくまで間接的な語り口ながら、クリセイデの裏切りを第五巻（1040-44）で叙述するのである。しかし語り手は、その前後の語りの中で、いかに彼女が王子を裏切ることで迷い、かつ苦しんだかを、綿々と述べるのである。彼女は、独りベッドの中でダイオミーディーズの立派な地位や身分、トロイの王国がやがて滅亡するという神託、自分のよるべのない身の上、友の助けの必要なことなど色々と考えをめぐらしたすえ、ようやくこれからもギリシア陣営にとどまり、ダイオミーディーズの愛を受け入れようと決心した（第五巻1021-29）と語るものであり、その筆致は、彼女をあまり厳しく責めるのは酷だといわんばかりである。作者は、「王子を裏切ったとき、彼女ぐらい嘆いた女はそれまでにいなかった」（同巻1050）と語って、クリセイデの立場を弁護してやるのである。

一方のシェイクスピアのクレンダは、その点あれほど第四幕二場（97-16）では王子への愛と貞節を誓っておきながら、第四幕五場でギリシアの將軍たちに出迎えられるシーンでは、まるで人格が変わったかのように、媚態をふりまき、第五幕二場の逢引きのシーンでは、ダイオミーディーズの男心をそそり、愛の駆引きをはじめた。それは、劇前半とは、余りにも大きな落差である。

同じ若者の恋愛をテーマにした『ロミオとジュリエット』（1596頃初演）では、ジュリエットは、愛するロミオとの愛を貫くため、ひょっとすると毒薬かも知れず、そうでないにしても、一つ間違ったら永遠に仮死状態から蘇ってこれないかも知れない秘薬を、神父にすすめられるままに、パリスとの婚礼の前夜一気に飲み乾すが、彼女のその健気な純愛の行為とも大きな対照をなしている。

結 び

ヤン・コット（Jan Kott）は、「トロイラスとクリセダ」論¹⁸⁾の副題に‘Amazing and Modern’（恐ろしく現代的）とつけたのは、言い得て妙である。この劇は、登場人物の誰もが揶揄され、皮肉られ、嘲笑の標的となる。純愛のつもりでトロイラスも、人目ばかりを気にしている有様で、到底愛の殉教者の資格はないし、ダイオミーディーズは、どんな女でも自分にぞっこん惚れるはずだと自信満々のフェロモン男にすぎず、品位と矜持を保つべきギリシアの將軍たちも、若くて美しい女と見れば、なり振り構わず好色の目をギラつかせる低次元の男たちであることを露呈する。

この作品の背景になっているトロイア戦争も、ただ美しいだけで好色なギリシア女（第三幕一場もその例）をめぐって、何年もギリシアとトロイの男たちが血を流しているにすぎない。

この劇の中で、何度となく繰り返される対照法と誇張法 (hyperbole) とアンティクライマックス (急降法や漸降法) の手法も、この馬鹿さ加減を、観客にさらけ出して見せるためのレトリックなのである。観客は、悲劇的カタルシスは経験しなくても、失笑し、苦笑し、これはおれのことだと内心感ずるところもあろう。この作品は、確かに当時の有力政治家や思慮の浅さから没落した貴族へのトピカル・アルージョ¹⁹⁾ (topical allusions) も隠されているかも知れないが、そのような時空を越えて訴えてくる下迫力のある劇である。それは、どこか『カリヴァー旅行』を想わせるものがある。最後に一つ蛇足を加えると、このような諷刺性の強い文学の場合、ボッシュ (Hieronymus Bosch, c.1450-1516) やホーガス (William Hogarth, 1697-1764) の諷刺画と同じく、作者の着想の奇抜さや面白さが命であって、‘whatness’以上に‘howness’という技法の分析が重要なのではなからうか。本稿の目的もそこにある。

注

- 1) 二種類のクォート版の一つは、国王一座によってグローブ座で上演されたと記し、もう一つは、まだ一度も上演されることがないと記している。David Bevington 版の新アーデン版 (pp.124-25) にその二種類のタイトル・ページが転写されて載っている。
- 2) Cf. Alice Walker (ed.), *Troilus and Cressida* (Cambridge: Cambridge UP., 1974), David Bevington (ed.), *Troilus and Cressida* (Surrey: Thomas Nelson & Sons, 1998), pp.10-11, Anthony B. Dawson (ed.), *Troilus and Cressida* (Cambridge: Cambridge UP., 2003), p. 6.
- 3) Michel Levey (selected), *The National Gallery Collection* (London: National Gallery Publications, 1991), p. 31. これ以外に矢張り、半裸のマルスとヴィーナスが野原に寝そべり、マルスの手前に武器が脱ぎ捨てられている構図の絵画をピエロ・ディ・コジモ (Piero di Cosimo) が描いている。(ドイツ・ベルリン国立美術館所蔵)
- 4) L. C. Martin, “Shakespeare, Lucretius, and the Commonplaces” (*RES*. 21, 1945), pp.174-84.
- 5) Edgar Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance* (New York: Norton), pp.81-94, esp. p.89. 田中英道他訳『ルネサンスの異教主義』(晶文社、1986) pp.81-85. Cf. Janet Adelman, *The Common Liar: An Essay on Antony and Cleopatra* (New Haven: Yale UP., 1973), pp. 83-101.
- 6) 筆者は、この絵画の図像的解釈には、Edgar Windや E. H. Gombrich (*Symbolic Images*, pp.31-81) の女神の美の力が猛々しいマルスを制するという新プラトン主義的解釈を勿論是認するが、描き方によって、揶揄的であったり、アイロニカルであったりするもので、そこに絵画の生きた面白さがある。拙著『陰翳と変容のドラマ』(研究社、1991、p.217) では、もっと通俗的な意味をこめて、マルス (男性原理) がヴィーナス (女性原理) にのみ込まれた滑稽な図像と解釈し、アントニーとクレオパトラの愛の世界と比較し得るものと考えた。たまたまその後 Paul Barolsky, *Infinite Jest - Wit and*

- Humour in Italian Renaissance* (Missouri UP., 1978) の高山宏氏他訳『とめどなく笑う』(ありな書房、1993)、pp. 69-70の解釈を知って意を強くした。
- 7) 川崎寿彦『庭のイングランドー風景の記号学と英国近代史』(名古屋大学出版会、1983)の「第1章 中世からルネサンスへ」、pp.1-39. 同上「マーヴェルの開かれた庭」(『日本文学研究』Vol. 37, No. 2, 日本英文学会刊、1961)、pp. 292-93.
高橋康世『エクスタシーの系譜』(京都あぼろん社、1966)、pp. 49-82. *The Oxford Companion to Gardens* (Oxford: Oxford UP., 2001) see the following items : 'Greece, Ancient', 'Rome, Ancient', 'Medieval garden', 'Italy, Renaissance', 'England, Medieval & Renaissance', 'Pleasance'.
- 8) F. N. Robinson (ed.), *The Works of Geoffrey Chaucer* (Oxford: Oxford UP., 1957), "The Merchant's Tale", ll. 2040-56; ll.2132-55, etc.
- 9) Thomas Kyd, *The Spanish Tragedy*, (ed.) Philip Edwards (London: Methuen, 1959), pp.39-40 (Act II, sc. iv).
- 10) F. N. Robinson (ed.), *The Works of Geoffrey Chaucer* (Oxford: Oxford UP., 1957), BK. III. ll.620-1323. 榊井迪夫『チャウサー研究』(研究社、1962)、pp. 93-99.
- 11) Baldesar Castiglione, *The Book of the Courtier*, tr. George Bull (Middlesex: Penguin Books, 1967), p. 332, p.336, p.338, p.340. Paul F. Grendler (ed.), *Encyclopedia of the Renaissance* (New York: Scribner's Sons, 1999), BK. I, pp.358-360.
- 12) Daniel Seltzer (ed.), *The History of Troilus and Cressida* (New York: The New American Library, 1963), p.129, "Within Troy; Calchas' house". R. A. Foakes (ed.), *Troilus and Cressida* (New Penguin Series, London: 1987), p. 203, "For this scene the stage as in III. i, becomes an interior, a room in the house," Anthony B. Dawson (ed.), *Troilus and Cressida* (Cambridge: Cambridge UP., 2003), p. 172では、'... subsequent dialogue makes it clear that the setting is a court-yard within the gates of Calchas and Cressida's house' と明言している。
- 13) Jonathan Saville, *The Medieval Erotic Alba* (New York: Columbia UP., 1972), p.23, pp.40-41.
- 14) David Bevington, *op. cit.*, p.266.
- 15) この『トロイラスとクレンダ』のオーバード・シーン(第4幕2場)には、戯画化の最後の仕上げのように、次のような二人の会話がくる。ペンダラスが登場した後、今度は外部から戸を叩く音が響く。クレンダは、他人の目を怖れている王子の心を忖度して、「ねえあなた、もう一度私の部屋にお戻りになって」(37行)(My lord, come you again into my chamber.)という。トロイラスが複雑な表情をして笑ったらしく、「あら笑って馬鹿にしているのね。そんな意味で言ったんじゃないかってよ」(38行)(You smile and mock me as if I meant naughtily)と彼女はあわてて弁明する。王子は「あっはっは」(39行)(Ha, ha!)と笑うのである。
- 16) 安西徹雄「劇場空間の力学と形而上学—東西演劇の比較を通じて」(今西雅章・尾■寄春・齋藤衛

(編)、『シェイクスピアを学ぶ人のために』(世界思想社、2000年、pp.69-71)の中でリア王がコーデリアの亡骸を両腕に抱いて登場する第五幕三場などもその最たる例で、舞台中央の奥からカーテンかドアを開けて縦の軸線に登場するとき、そこに居合わせた者は、観客を巻き込んで、一つの啓示に立ち合わされるという特異な体験をすることを指摘している。筆者もこの鋭い舞台の形而上学的解釈に強く共感するところがある。今や狂女となり果てたマクベス夫人が第五幕一場に登場するときも、やはり舞台中央奥から登場したものと考えたい。この後方から前方へと登場してくるとき、人間のうちに隠されていたものが赤裸々に露出する劇的瞬間ともなり得たであろう。このクレシダがカーテンを明けて登場するステージ・タブローには、その意味でも注目すべきだと考える。

17) David Bevington (ed.), *op. cit.*, p. 314, see note 10-11.

18) Jan Kott, “*Troilus and Cressida* — Amazing and Modern” in *Shakespeare, Our Contemporary*, (tr.) Boleslaw Taborski (New York: Norton & Company, 1974), pp.75-83.

19) David Bevington (ed.), *op. cit.*, pp.11-16.

* 本稿の *Troilus and Cressida* の引用は、注(2)に記したDavid Bevingtonの新アーデン版に依った。

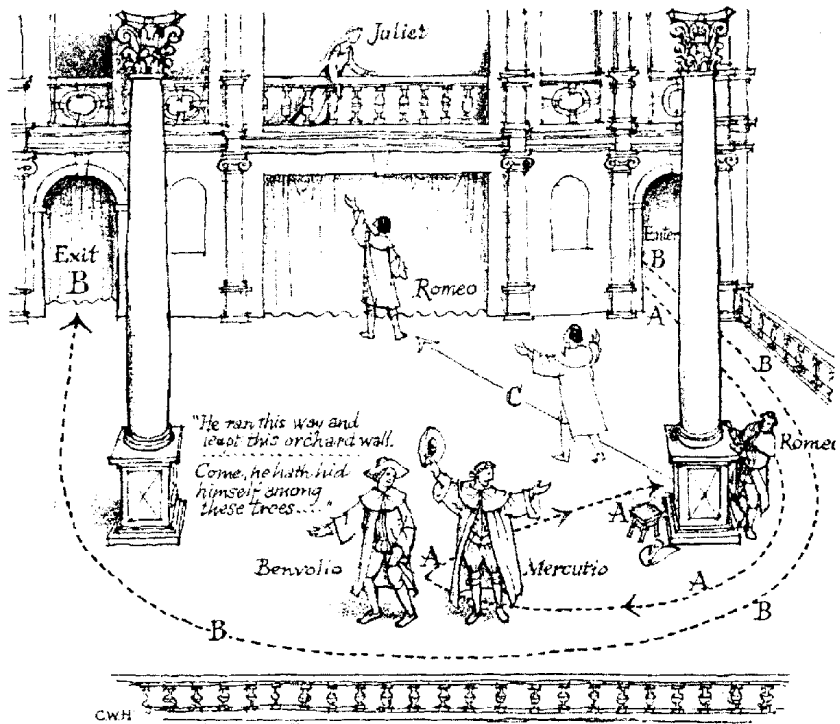
** 本稿は、2004年10月9日同志社大学(京田辺キャンパス)で開催された第43回日本シェイクスピア学会で口頭発表したものを、加筆・拡充したものである。

挿図

- (1) Sandro Botticelli, "Venus and Mars" (= "Venere e Marte" C. 1480-90, 69×174cm, egg tempera and oil on poplar, London National Gallery)



- (2) Cited from C. Walter Hodges, *Enter the Whole Enemy — A Pictorial Study of Shakespearean Staging* 1576-1616 (Cambridge: Cambridge UP., 1999), p.35.



(イマニシ・マサアキ 外国語学部教授)