

『ペリクリーズ』の舞台構図と表象のバロック的展開：秘蹟劇のシェイクスピア的変容

著者	今西 雅章
雑誌名	研究論集
巻	77
ページ	23-42
発行年	2003-02
URL	http://doi.org/10.18956/00006319

『ペリクリーズ』の舞台構図と表象のバロック的展開

——秘蹟劇のシェイクスピア的変容——

今 西 雅 章

『ペリクリーズ』(Pericles, 1608年頃制作)は、「絶望からの復活」「死と再生」「別離と再会」などの神話的テーマを中心においたロマンス劇である。すでに多くの批評家がこの点については論じてきた。この小考の場合、次の二点を強く念頭に置いて、この作品の独自性を探求してみたい。一つは、『ペリクリーズ』と材源との比較である。主材源とされるガウアーも、副材源と推定されるトワインも、いずれもドラマの形式ではなく、物語(narrative)の形式になっている¹⁾。当然シェイクスピアは、これらの物語を自分の劇に合うように筋の前後を変更したり、筋を圧縮したり、割愛したりしながら、「語り」から「劇的対話」(dialogue)に書き変えているわけで、そこに作者の劇作家としての想像力が働いている。この点、材源と仔細に比較しつつ、シェイクスピア的想像力的一端を捉えたい。今一つはこの劇が「誕生」や「蘇生」や「祈り」や「秘蹟」と「恩寵」などのモチーフが随所に現れる神秘性と祭祀性に特色のある作品である点である。二本の古典的な円柱がたっている奥行き深い当時の公衆劇場(この点、黒僧座のような室内劇場も規模は小さくとも似たような舞台構造であり、照明が使用できた分より神秘的であったろう)は、祭祀的演劇に適していた。この作品の場合ディスカヴァリー・スペース(挿絵2参照)が「死と再生」の象徴的空間として使用されたであろうし、またそれらのシーンが複数出てくるこの劇の場合、場面と場面が照応されて観客の目に映るわけで、シェイクスピアの想像力は、それらを十分に目算に入れてシーンの構成を試みたにちがいない。また人物のステージ・タブローやエンブレマティックなシーンを創造して、作品の秘蹟や祭祀の瞬間を効果的に演出する手も作者は考えたであろう。十七世紀の初め頃から次第に高まってきた演劇の視覚的要素への趣味の変化にも作者は敏感で、スペクタクルの効果を充分に計算に入れて芝居を書いている。第五幕一場の中空に浮かぶダイアナ女神の神託のシーンなどもその例である。以上の二点を念頭に置きつつ、幾つかのシーンを中心に分析を試みることにする。

1 緑の葉をつけた枝のエンブレムと聖母マリアのヨセフの選択

アンティオカス大王が今なお自分の命を狙っていて、逗留しているタルソスにも危険が迫ってきたことを予知したペリクリーズは、太守夫妻に別れを告げ、より安全な居場所を求めて漂泊の旅に出るが、海上で猛烈な嵐に見舞われ、供の者も財産も何もかも失い、彼だけが砂浜に打ち上げられ、気を失ってしまう。やがて漁師に助けられ、そこがペンタポリスという王国の領内であり、明日宮殿では諸国の騎士を集めて姫の誕生日を祝して槍仕合いが催されることを教えられる。彼もまたその試合に出場して騎士の名誉を手に入れようと決心し、宮殿へと赴く。これが第二幕一場のあら筋である。同幕二場に入ると、試合直前に出場する騎士たちが次々と天覧席に座する王サイモニーズに挨拶をし、従者が楯を姫に捧げて通っていく儀礼的なシーンが用意されているが、ガウァーの方にはそのような情景は全く描かれていない。

ペリクリーズの前に、スパルタの騎士、マケドニアの騎士、アンティオキアの騎士など五名のいずれも立派ないでたちの勇者が従者をしたがえて登場し、うやうやしく各人各様のエンブレムと銘の描かれた楯を捧げて通過して行く。そして王の側に座している姫が楯に描かれた意匠やラテン語の銘を口にし、王がそのエンブレムと銘の寓意に解釈を与える。

ルネッサンスの教育では、ラテン語学習と徳育に役立てる目的で、エンブレム・ブックスが広く流布し、また愛読されていたのであるから²⁾、各騎士が捧げる楯のエンブレムとその銘文に、当時の観客の多くが大いに興味をもち、このシーンに惹きつけられたのではなかったか。

さて、最後の第六番目に登場するのが、従者も供わず、掉尾を飾るどころか、見るも哀れないでたちのペリクリーズである。鎧は錆つき、楯もなく代わりに一本の枯枝を握っている有様である。しかし彼は優雅な作法でうやうやしく王と姫に一礼し、姫に先端にだけ緑の葉のついた枯枝を献上する。その枝につけられた紙切れの銘は「この望みにわれは生きる」(In hac spe vivo)である。その銘の文句を聴いて王は、「いかにも気の利いた銘だな、今は零落の身の上ながら、もう一度お前によって運を開こうというのだろう」(2. 2. 45-47)と解釈する。

このエンブレムと銘は『ペリクリーズ』の上演より二十年ほど後に出版されたジョージ・ウィザー (George Wither) の『エンブレム集』(A Collection of Emblems, 1635年刊)の第217番の図柄³⁾とそれに添えられた銘の行文に(挿絵1参照)近似している。このウィザーの書物は、1611年頃ユトレヒトで刊行されたガブリエル・ローレンハーゲンの『エンブレム集』(Nucleus emblematum selectissimorum)からこの「枯枝に緑の葉をつけたエンブレム」を拾遺したものと推定され、多分「絶望からの再興」の寓意として当時よく知られた図柄ではなかったかと思う。注目すべきは、今や裸一貫になってしまったペリクリーズに、楯のかわりにこの緑の葉のついた枯枝一本を姫に捧げさせるというシェイクスピアの着想の妙である。

その後、同幕三場では王宮の大広間での祝宴のシーンとなり、サイーザは試合に勝利したベ

リクリーズに「貴方様こそ私の騎士、私の主賓です」(2.3.8)と述べて勝利の花冠を贈る。

翌朝の宮殿のシーンは、一場を挿んで第五場にあてられ、王の口を通して、姫の心中が明らかになる。「…娘のこの手紙だ。何と書いてある？あの旅の騎士と添い遂げたいのです。さもなければ二度と昼も夜も見ることはありません、か！よく言った。娘よ、わしの見る目と同じちゃ、嬉しいぞ」(2.5.14-18)と王も本心を覗かせる。

ガウァーの方も筋はさほど変わらないが、シェイクスピアの方では、木の枝を乙女に差し出し、自分の心情を伝えるというエピソードが織り込まれているが、これは聖ヒエロニムスの伝えた聖母マリアの花婿選びのエピソード⁴⁾をふと連想させるものがある。マリアの求婚者たちが、それぞれ祭司長のところへ枝を持参したところ、翌朝ヨセフの枝にのみ花が咲いた。それを見たマリアは、ヨセフこそ自分の夫に選ぶべきことを神が枝に花を咲かせることによって啓示されたものと解して自分の花婿に選んだというのであり、ルネッサンスの宗教絵画のテーマの一つにもなっている。

外観はいかにもみすぼらしく、枯枝しか捧げられなかったが、見事試合に勝利した雄々しい騎士、しかも踊りも音楽にも立派なたしなみのあるこの見知らぬ青年にサイーザは大いに好意を抱くようになる。ヨセフの枝に似て、ペリクリーズも比喩的に言えば枝に花を咲かせたのである。「絶望の淵からの再興」の寓意は、劇の進展の中で、いつしか「マリアの花婿選び」の故事とどこかで結びつき作品の意味をより豊かにしていくのである。いかにもシェイクスピアらしい寓意表象のダイナミックな使用をここに読み取ることが出来よう。このマリア的表象については、後段で今一度考えてみたい。

2 「誕生」と「水葬」のテーマとディスカヴァリー・スペースの象徴的使用

第三幕一場は、ペリクリーズの命を執拗につけ狙っていたアンティオカス大王も雷に打たれ非業の死を遂げたという朗報が彼の許に届き、父王サイモニデーズと別れを惜しみつつも、花嫁サイーザを伴って帰郷の途につくが、海は荒れ始め、サイーザは極度の緊張と不安のため、突然産気づいてしまう。今甲板上で出産の無事を待つペリクリーズの許へ、乳母リコリダが産れたばかりの赤ん坊を毛布にくるんで登場する。この情景の当時の演出法は色々推測できるが⁵⁾、多分ペリクリーズは舞台の円柱の側か、所謂プラテア (*platea*) と呼ばれる舞台の前面の空間に立ち、そこへリコリダが円柱の奥のディスカヴァリー・スペースのカーテンを引き開け歩み出てくるという方法が取られたのではないかと考えられる。

ペリクリーズは女兒の誕生という慶びと同時に妻の急死という衝撃的な事実を知らされる。彼は人生の両極「生」と「死」の両方をここで体験することになる。ペリクリーズは乳母から赤ん坊を受け取り、しっかりと抱きしめて言う。「あぁ、神々よ！なぜあなたがたは、素晴ら

しい贈り物を与えながら、こちらがそれをいとしく思う間もなく取り上げてしまわれるのか？…」(3.1.23-24)と慨嘆し、娘の顔を眺めつつ「おまえの一生は平穏であれよ！おまえほどに凄まじい誕生の経験をした赤ん坊はいまい。どうか静かで平穏な人生を送っておくれ！…」(同・28-32)と父親としての祝福の言葉を与える。リア王は幕切れ近く名状しがたい声を発しつつ死んだコーディリアを抱きかかえて舞台上に登場するが、今ベリクリーズは、妻の犠牲によって、この世に生を受けたいいけな娘を抱きしめて、舞台につっ立つのであり、まさにリア王父娘を思わせる父子合体のステージ・タブローに強く観客の心はゆさぶられるであろう。

嵐はいっこうにおさまる気配はなく、船乗りたちは海上でのしきたりに従って海中に遺体を葬ってくれと強く迫る。やむなく船艙で見つけてきた大きな箱に亡き妻を密封して海に投げ込むことにする。そこでリコリダは、ベリクリーズを案内してサイーザの寝かされているベッドへと案内することになる。そこは、カーテンの奥の舞台空間、つまりディスカヴァリー・スペースではなかったかと推定される。奥まった空間は、アプリオリに神秘的な空間、異次元的空间として直感されたであろうし、また無意識の領域を表象するのにも適した空間であったろう。ここで、今一度死んだ母親のそばに、父親ベリクリーズが赤ん坊を置いてやるという演出法が取られたとも想像される。その時観客は感覚的に人間の死と生の瞬間を同時に体験させられるのである。

3 白魔術師とサイーザの蘇生

続く第三幕二場は、エフェソスに場所が移る。ここでサイーザが奇蹟的に甦る情景が展開する。大筋においてガウァーのそれと変わらない。しかし両者を読み較べてみるとかなりの差異が認められる。ガウァーの物語⁶⁾では、早朝名医の誉れ高いセリモンが弟子たちを連れて浜辺を散歩していて、波打ちぎわに大きな箱を発見する。急いで自宅に運び、密封されたその箱の蓋をこじあけて、なかに寝かされている死んだ状態の婦人を蘇生させたと淡々と語られるのであるが、一方の『ベリクリーズ』では早朝からセリモンは、主人の病気の相談に来ている男に薬を処方してやったり、セリモンを慕って訪ねて来た客人を相手にしたりで、せわしく立ち働いているところへ、召使いが慌しく大きな箱を海辺で拾ったと持ち込んで来るのである。

客人の一人はさきほどからセリモンが生活に何の心配のない身分でありながら、朝早くから他人のためによく奉仕なさるものだと賞賛している。セリモンはそれに答えて「人徳や知識の方が、高貴な身分や富よりは、はるかにまさる神の賜物である…自分はこれまで長く医術に没頭してきた。古今の権威ある書物をひもとき、その秘法を通じて実際の医療行為の経験で確かめつつ、植物、金属、鉱物などに宿る天与の精髓を会得するにいたったが、それをわが医術に利用することも出来るようになった…」(3.2.24-31)と答えるのである。ここで彼が述べてい

る内容は、驚くべきことにルネッサンスの錬金術で一般に理解されている内容⁷⁾と合致していることである。

通称パラケルスス (Paracelsus, 1493-1541, 本名 Theophrast Bombast von Hohenheim) の名で知られている錬金術師が、秘法の研究をはじめの契機となったヨハネス・トリテミウス (Johannes Trithemius, 1462-1516) というフォン・シュボンハイムの修道院長が黒魔術師の嫌疑をかけられ訴えられたとき、彼は「私は神が人間や自然に授けて下さった天の知恵を大切にしているのです。私が信奉する魔術とは、この知恵のことにほかなりません」と弁明している。ちなみに、パラケルススの弟子の中には、有名な神秘主義者コーネリアス・アグリッパ (Cornelius Heinrich Agrippa, 1486-1535) というドイツの哲学者・医学者もいるが、特筆しておくべきは、シェイクスピアとのかかわりがあったジョン・ディー (John Dee, 1527-1608)⁸⁾ も、この系譜につながっていることである。

さて劇に戻すと、セリモンは、最初は生命を完全に失った遺体かと思えたものが、かすかに生命がまだ通っていることを知る。「この頬にはまだ生気が宿っている。早まったのだ、この方を海に投じたのは。…死神が人間の肉体を何時間も不法に占拠していたとしても、それを撥ねかえし、再び生き生きと燃え上がらせることがあるものだ」(3. 2. 77-80) と述べ、薬を与え、音楽を奏でさせる。古典・古代の時代から音楽には病気を癒す力、悪霊を追い払う力、乱れた心を慰める力など様々な効用を有するものとされてきた。いや死者を蘇生させる力さえあると信じられていた。ルネッサンスの錬金術師もまた音楽を彼らの術に取り入れていた。彼らは偉大な錬金術の作業には、歌の力を借りてなされるが多かった。錬金術の本の挿絵には、実験室の中に楽器や演奏家や歌手が描かれている。要は、音楽は天体の霊に呼びかけて魔法の力を引き出す役割を果たしていたのであったと『錬金術』の著者チェリー・ジルクリスト (Cherry Gilchrist)⁹⁾が述べているのは参考になる。

今や音楽の演奏に感応して、サイーザはようやく意識を取り戻し、「おおダイアナ神よ！私は今どこにいるの？私の主人はどこ？」(3. 2. 101) と問を発する。ちなみに、ガウアーにもトワインにもここでの音楽を使うという叙述は全く見当たらない。

さてこのサイーザの蘇生の場では、どのような舞台構図になっていたのだろうか。セリモンと二人の紳士が話し合っているところへ、慌しく召使たちが大きな柩とおぼしき箱を運んでくる。恐らくそれは古典風の二つの柱の内側の空間に置かれたであろう。召使たちによって蓋がこじ開けられ、セリモンがその中を覗き込み、人々は遠まきにこの箱を取り囲む。じっと観察していたセリモンは、彼女にかすかな生命の灯を認め急いで処置にかかる。そしてやがてサイーザが甦るという秘蹟が起る。

当時の舞台上演がマーク・ローズ (Mark Rose) やエムリス・ジョーンズ (Emrys Jones)¹⁰⁾ が論ずるように、シーンとシーンとの照応や対照をよく念頭に置いていたとすれば、第三幕一

場のサイーザの「死」のベッドが置かれていたあの舞台空間（この場ではカーテンは取り除かれているにせよ）が、今やこの第二場では彼女の「再生」の空間に変転して使われていると言えよう。もしそうだとすると舞台空間の絶妙な象徴的な使用と言うことになる。

セリモンの口から「この娘は甦るぞ、生気が目醒め、温い息がもれはじめた。意識を失ってから五時間は経ってはおるまい。それ、生命の花が再び咲きはじめた」（89-92）と安堵の聲が発せられる。見守っている一人が「ああ、これは天の神々が、あなた様を通じて示された奇蹟です…」（93-94）と驚嘆する。セリモンは「…ベリクリーズ殿が失われた美しい二つの宝石を収めた箱の蓋が、金色に輝く縁飾りを開きはじめています。そして燦然と輝くダイヤモンドが二つ、地上界を二倍も美しくするべくのぞいていますぞ…」（95-99）（“…behold her eyelids, / Cases to those heavenly jewels which Pericles hath lost, / Begins to part their fringes of bright golds: / The diamonds of a most praised water doth appear, / To make the world twice rich …”）とサイーザの甦りの瞬間をパロック的とも言えそうな華麗な美文体で描写するのであるが、それは一見いかにも空疎な装飾的なレトリックに見える。しかし作者は敢えてこの秘蹟の瞬間を詩的な美文で飾り、その瞬間の不思議さを高めようと意図しているとも考えられる。

サイーザはゆっくりと身を起し「おおダイアナ様！私は今どこにいるの？私の主人はどこ？一体ここはどこ？」（101）と周囲を見渡す。妙なる音楽の奏せられる神秘的な雰囲気の中で、柩から身を起し、顔を出してくる瞬間こそ、『冬物語』の彫像の動き出す場合と同じく、演劇という方法でしかうみ出しえない独特の効果であろう。残念ながら、ガウアーの物語¹¹⁾やトワインの物語¹²⁾のこのくだりには、このような強烈なインパクトは望むべくもない。

ちなみに当時の観客の中には、四日間地下か洞窟に葬られていたラザロが、イエスの霊的力によって甦って起き上ってくるエピソード（『ヨハネ福音書』11：1-44）をテーマにした中世末期からエリザベス朝のはじめの頃まで上演されていた宗教劇をふと思いついた者も、当時まだいたかも知れない。そのような視覚的媒体と教区牧師たちの語るイエス伝の中の秘蹟のエピソードなどで、つちかわれたルネッサンス人の想像力は、このような秘蹟の演劇的表現に敏感に反応したのではなかったかと推測される。

4 マリーナによるミッテリーニの総督の改心の奇蹟

タルソスの太守に預けられたマリーナは、やがて外面も内面も美しい娘に育ち、同じ齡頃の娘をもつ太守の妃の憎悪を買い、危うく暗殺されそうになるが、偶然その様子を見ていた海賊たちに掠われ、ミッテリーニの遊廓に連れてこられる。ガウアーの材源の方では、女郎屋に売られた王女は、余りにも打ち萎れているため、女を買いにきた連中もその気分が起こらず、何もせず帰ってしまう有様で、全く商売にならない。女郎屋の亭主もほとほと困却していると

き、王女は良家の子女に学問や芸事を教えて金を稼がせてくれと必死に懇願するので、亭主も根負けしてそれを許すことにすると、百行ほどの韻文でこのエピソードは語られているのである。シェイクスピアの方も、大筋ではガウァーと変わらないが、大きく異なる点が二つある。

その一つは、この国の若い総督がこの店の常連で、新入りの遊女マリナを相手にしようとする筋が加わっていることと、今一つは、彼女が肉の誘惑に負けている総督を説諭し改心させるという中世の聖女伝説（例えばヤコブス・デ・ヴォラギネ (Jacobus de Voragine) の『黄金伝説』(Legenda Aurea) の第二四話「聖女アグネスの物語」)¹³⁾の秘蹟が織り込まれている点である。総督が女道楽で女郎屋通いの常連であるという筋は、トワイン¹⁴⁾の方から借りたものと想像されるが、細かな点では違って、トワインの王女は、涙ながらに自分の素性や不幸な身の上話を長々と総督に打ち明けて、相手の憐れみを買ひ、総督は何もせず金だけ与えて帰ってしまうところがそれである。

さて、『ペリクリーズ』の第四幕五場の冒頭は、すでに何人かの客がやって来たが、皆マリナに説教されて帰ってしまったと女郎屋のおかみがこぼしているところへ、総督ライシマカスが登場し、マリナのいる部屋に案内されることから始まる。いつもと勝手がちがうなと感じつつも、「かわいいお姐さん、この商売をはじめてからどのくらいになる？」(4.5.63)と総督が訊ねると、彼女は「商売と申しますと？」(64)と反問し、相手を狼狽させる。彼が更に続けて「だが、このお店に出ているということは、身体を売る女ということだろう？」(72)と問うと、彼女から「ですがこのお店がそういう場所とご存知の上で、お通いになるとは、どういうことでしょうか？ 貴方様は立派な方で、この国の総督様と伺っておりますのに？」(74-75)と逆に問い返される。彼女は更に「もし貴方様が名誉ある家柄のお生まれなら、その証を今こそお示し下さい。もし名誉ある地位を与えられた方なら、貴方様を尊敬している人たちの心を裏切らないで下さい」(85-87)と続ける。総督の方は遊女の口からこんな言葉を聞かされて驚きを禁じえない。彼女は「私はこれでも処女の身です。むごい運命のために、このような…汚らわしい店に流れ着きましたものの、この身体は清らかなままです。もし神々がこの汚らわしい場所から私を救い出して下さるなら、さわやかな空を飛ぶ鳥の中で一番卑しい鳥に変えられても構いません！」(88-94)と神の救いを求めるのである。

彼女は、トワインの王女のように自分の氏素性を口にすることもなく、また自分の不幸な人生を涙ながらに語りかかせて、相手の同情を引き出すような気配は全くない。彼女はどこまでも毅然たる態度で、為政者たる者は民の鑑たるべきこと、また総督が通いつめているこの場所がいかに汚らわしい恥ずべき場所であるかを述べて、相手を諭すのである。台詞を文章として読めば、中世の『聖女伝』のような説経臭さが無いわけではないが、このシーンは舞台というダイナミックな空間にのせたとき、彼女の身体から放射される人格的威厳と霊的崇高さのようなものが、若きライシマカスの心を打ち、彼の身体から憑きものが落ちたかのような啓示的瞬

間が現出したのではなかったか。ちなみに、民間伝承にある「處女性の超絶的な力」¹⁵⁾は、このマリナーにも認められ、やがて第五幕一場の生きる屍と化していたペリクリーズに今一度生命の息吹をふき込むというシーンにおいて、再び発揮されることになる。

5 母胎からの新生

第五幕一場は、マリナーが病死したと聞かされ、魂のぬけ殻のようになって漂泊のたびをつづけるペリクリーズの船が、ミッテリーニの沖合に停泊中、総督ライシマカスが表敬と臨検をかねて乗船してきたことがきっかけとなって、遂に父娘が対面するという幸わせを得る場面である。この場は、254行から成っていて、劇中一番行数が長く、このシーンを最大の山場に設定しようとする作者の意図が感じられる。

ライシマカスは、ペリクリーズの顧問官ヘリケイナスから、この船がタイアの王の御座船ではあるが、王は奥方と姫の両方を亡くされたため、この三ヶ月間船室に閉じこもったきりで食事も取らず、口も利かない有様であると聞かされたとき、今噂の乙女のことを側近の助言で想い出す。ライシマカスは、「あの娘なら必ずや美しい歌声や不思議な力によって王を魅了し…ふさがれた耳に突破口を開けてくれよう。誰よりも麗しいだけでなく、心も明るい（‘all happy’）乙女だからな…」(5. 1. 40-44) とそれに同意し、さっそくマリナーを呼びにやるのである。

まずこのシーンの舞台構図から考えてみよう。急いでやって来たマリナーは、もう一人の随伴の娘とともに舞台脇手（あるいは舞台前方）から現われ、カーテンが開けられたディスカヴァリー・スペースの方向へと歩み寄る。一同はなり行きいかんと固唾を飲んで外側から見守り、マリナーは奥へと入っていく。そこに寝椅子にもたれかかったペリクリーズがいる。彼女は王に向かって歌をうたい始め、もう一人の乙女が楽器を奏でる。これが当時の公衆劇場（私設劇場もほぼ同様）の舞台のあり得る構図であったろう。

マリナーは気力を集中して歌い続けるが、王の表情には何の変化も現われない。彼女の方に心配げに近寄ったライシマカスに彼女の「いいえ、見向きもなさいません」(75) と答えているのがそれを示している。彼女が「お殿様、どうかお耳をお貸し下さいませ」(78) と必死に呼び掛けた途端、「うるさい！」(79) と手荒に突き飛ばされる。しかし彼女は怯むところが無い。彼女は「…でもお殿様、その私も恐らく貴方様といささかも劣らないような悲しみに耐えてまいりました。気紛れな運命の手によって、今はこのような落ちぶれた身になっておりますが、もとをただせば、これでも権勢を誇る国王たちと肩を並べる家柄に生れたのです。それが無情な「時」のために、父は命を断たれ、私は浮き世の荒波に弄ばれて、やむなく人に仕える身になりました」(82-89) と真剣に話し続ける。

この部分は、ガウアー¹⁶⁾では「やめて下さい、お殿様、私も貴人の娘です。私がどんな女で、どんな血筋の者であるかご存知になったら、このような乱暴な振舞いはなさらないでしょう」とある。トワイン¹⁷⁾の方では、乙女は顔面を撲られ血を流し一時気を失うが、意識が戻ると彼女は嵐の海上で産れたこと、母は産褥の床で死に、陸に向けて船から棄てられたこと、またその棺には手紙や宝石や金銀が入れられたこと、また彼女がタルソスのストラングリオの世話になったことなど、身の上話を詳しく語り始めるのである。

ここで二つの材源とシェイクスピアとの重要な相違が浮かび上がってくる。マリーナの場合、自分も王と同じような身分に生れ、王と同じような悲運に見舞われてはいるが、それに負けることなく耐えて前向きに生きていることを語るというところである。その時彼女の「語り」は、安西徹雄氏¹⁸⁾の説かれる「いわば超絶的な依代」となって、ペリクリーズに向って、異次元から言葉を宣告しているのである。この「語り」を聞いた瞬間、ペリクリーズは己の不甲斐なさを卒然と気付いたかのように、初めて口を利くのである。彼は「気紛れな運命、国王たちに肩を並べる家柄—おれの悲しみにいささかも劣らぬ悲しみか？ そう言ったのか？」(92-93)と問い返えず。今まで虚であった目を開き、彼女の方を今一度よく見つめるとその顔に亡きサイーザの面影を印していたのではないか。「…うむ、似ているな、お前は、あの—いや、生国はどこじゃ？ この国の者か？」(97-98)と畳みかけるように訊ねる。トワインの場合は、自分がタイアの王の姫であることを、のっけから語ってしまうのだが、マリーナの方は、徐々に彼女の正体を王の前に開示していくように書き改められている。ペリクリーズは、「生きていれば、丁度この年齢になっていただろう。わが妻に瓜二つだ。その秀でた額も、すらっとした背丈も、すき透るような声も、宝石のようにキラキラ輝くその瞳も…」(103-106)と乙女の顔を凝視する。

アーデン版の編者 F. D. ホーニガー (Hoeniger)¹⁹⁾も述べているように当時の舞台の場合、ここは奥舞台が当然のこととして使用されたであろうが、ここで特に重要なのは、奥深い空間の中に父と娘が位置を占めるということではなかったか。それは、あのダ・ヴィンチの《岩窟の聖母》の洞窟のように、まさに新しいものが生まれいつる子宮として観客に直感されただろうからである。

今乙女の口から、海で誕生したからマリーナと名づけられたことやタルソスの太守夫妻の背信行為で殺されそうになったところを海賊に掠られてミッテリーニにやって来たことなどの身上話を詳しく聞かされるにおよんで、ペリクリーズは、眼前の乙女が確かに自分の娘であることを納得するのである。彼は興奮気味にヘリケイナスを呼ぶ。外側で待機していたヘリケイナスとライシマカスは、奥の空間を覗き込む。ペリクリーズは次のように述懐する。

お前に生命を与えた者が、お前から生命を与えられた、
海で生れ、タルソスの地に埋葬されたはずのお前が、

再び海で見つかったのだ。ああ、ヘリケイナス、

ひざまづいて天上の尊い神々に感謝を捧げてくれ… (5. 1. 190-93)

ひざまづくヘリケイナスやマリナーに「われこそは、タイアの国王ペリクリーズなるぞ」(199)と叫ぶ。そして娘に「立つんだ、わが娘よ、お前に今父親の祝福を与えよう」(208)と言う。ト書には何も記されていないが、恐らくペリクリーズはその時、寝椅子からすっと立ち上がるのではないのか。(挿絵2参照)そして「わしに新しい衣裳をくれ…」(209)²⁰⁾と家来に命ずる。古い衣物を脱ぎ棄て新しい衣裳を身につけるという行為は、紛れもなく「新生」(vita nuova)の象徴的行為である。生きる屍と化していた王の甦り、生命の復活の驚きの瞬間に、舞台上の人物も観客も立ち合うことになる。

新しい衣裳を身につけた王は、今おもむろに目をこらす人物たちの視線を浴びつつ、まっすぐに前方へと踏み出す。ディスカヴァリー・スペースは、自然の子宮に擬せられ、そこから外へと歩み出る時、ペリクリーズの「新生」は、演劇的感動を呼ぶ。同巧の象徴的舞台構図は、この作品よりすこし後に制作された『冬物語』第五幕三場の石像と化したハーマイオニー(Hermione)がディスカヴァリー・スペースの台座を降りて前方におもむろに進み出てくるあの情景や『テンペスト』の第五幕一場でチェス・ゲームにミランダ(Miranda)と興じていた王子ファーディナンド(Ferdinand)が、外に立って驚いている父の存在に気付き、岩屋に擬せられたディスカヴァリー・スペースから前方へと踏み出す情景と同工の手法である。

6 ダイアナ女神の中空の舞台構図と《聖母被昇天》の図像

父娘対面のあと、音楽がいずこともなく聞こえてくる。それはペリクリーズの耳にだけ聞こえてくる諧音である。彼は「天体の音楽じゃ！よく聴け、マリナーよ！」(5. 1. 223)と述べ、「…睡魔が襲ってきた。臉をあけておられない。しばらく休ませてくれ」(27-28)と言いつつ、再び奥の舞台に戻り、寝椅子に身を沈めるものと想定される。

やがて眠りにおち、神秘的な体験をする。今彼の夢の中に、ダイアナ母神が舞台の上から降下して来て、彼に神託を垂れる。

わが神殿はエフェソスにある。急げそこへ。

そしてわが祭壇に生贄を捧げるのだ、

そこでわが巫女たちが居並ぶところで、

人々の集まっている前で

汝が海で妻を失ったいきさつを物語るがよい。

.

目覚めよ、そして夢に見たことを告げるのだ。 (5. 1. 232-40)

ウォルター・ホッジズ (C. Walter Hodges) は新著『絵で見るシェイクスピアの舞台』²¹⁾の中で、このシーンを取上げ、天蓋からダイアナ神が降下してきて、中吊りの状態で神託を垂れる上演想定図を提示している。シェイクスピアの晩年には、宮廷仮面劇が盛んであったから、その時代の演劇的趣味に合わせて、スペクタクルの効果²²⁾を充分計算に入れて天空からダイアナ女神が突然降下してくるといった絵画的シーンを作者が工夫したと考えられる。

ちなみに、この中空にダイアナが玉座に乗って浮ぶという舞台構図は、後期中世から盛期ルネッサンス、更にバロック期によく見られる《聖母被昇天》の絵画の構図を多分に連想させるものがある。その構図の特色は、聖母が中空に浮び、あるいは中空の玉座に坐り、時には合掌し、または歓喜に満ちた表情で両手を広げ (バロック期の作品は、両手を広げた大袈裟な身振りのものが多いが)、地上では使徒たちが昇天していく聖母を驚きの表情で見上げているのである。ラファエルロの《フォリーニョの聖母》(“Madonna di Foligno”, 1511-12年頃制作、ヴァチカン美術館蔵) もその例であり、大きな金色に輝く円盤を背景にして、もくもくと浮ぶ青味がかかった白雲に聖母子が腰掛け、それを人々が見上げているのである。直接にはなんらラファエルロの影響はないが、一般になじみの「聖母被昇天の構図」のようなものが、後期ロマンス劇の舞台形式や構図に一つのヒントになったのかも知れない。

あるいは聖史劇の一つ「聖母被昇天」劇の舞台構図も有力なヒントになったかも知れない。この劇の粗筋は、昇天したイエスが後日マリアの死を知り、母を天国に迎えに行くよう天使たちに命ずる。壮厳な音楽と天使たちの讃美歌の合唱の響きわたるなか、マリアの肉体と魂は統合され天界へと上昇していく。やがて天国に入ったマリアは、天国の女王としてイエスから冠を捧げられるのである。マリア信仰が盛んであった中世後期のイギリスでも、この主題はいずれのサイクルでも取上げられ上演されていたが、16世紀の後半宗教改革の嵐の中で聖史劇そのものが偶像崇拜的、カトリック的という理由で、次々上演が禁止されていった。幸い、コヴェントリー・サイクルの上演禁止²³⁾はおくれ、シェイクスピアの17歳頃までわずかに命脈を保っていたといわれる。藤井健夫教授²⁴⁾は、Nタウン・サイクルの「被昇天劇」(No.45)は、マリア崇拜の特に盛んだったイースト・アングリア地方のベリー・セント・エドマンズ (Bury St. Edmunds) 修道院 (今も現存する) のマリア教会内部で上演された可能性を推定する。氏の言葉を引用すると「教会内部の Nave Roof に配置されたキリストと冠を手にした聖母マリア像、その後に従う天使像が、天上から Nave の会衆を見下ろす彫像のプロセションである。このような Nave でマリア被昇天劇が上演されたとすると、楽器伴奏と天使の合唱の中、仮設舞台からマリアが天上に吊り上げられ昇天戴冠する形式がとられたことになる」と。

もっとも、このシーンはマリア被昇天という上昇の構図なのであり、『ペリクリーズ』のダイアナ女神のように天上から降下し、中空に浮びつつ神託を垂れ、再び上昇していく光景とは、詳細においては異なるが、音楽の奏せられる中、女神が中空に降下してくる垂直軸を中心にした

立体的舞台構図と視・聴覚的スペクタキュラな効果は、もし被昇天劇を若い頃のシェイクスピアが観劇していたとすれば、深く記憶にとどめていたに相違ない。

『ペリクリーズ』の時代背景は、キリスト教以前の東地中海の物語になっていて、ダイアナ太母神がペリクリーズ一家を最終的には救うのであるが、ダイアナ女神は深いところで聖母マリアとダブってルネッサンスの観客には受けとめられていたと考えられる。ダイアナは、今日ギリシア神話に出てくる狩猟を得意とする独身で女神として一般に理解されているが、もともとの女神の原像²⁶⁾は、古代ギリシア以前に遡る小アジアの地母神であって、沢山の乳房を胸につけた豊饒で多産と安産の守護神であった。彼女はギリシア神話を通り、初期キリスト教の時代に異教神として生き続け、小アジアのみならずヨーロッパ各地でも豊饒の女神として信仰の対象となっていた。そこへ聖母マリア信仰が、初期キリスト教神学者たちの強い抵抗にもかかわらず拡がり始め、ついにキリスト教会もマリア信仰を容認するに至る。太母神ダイアナ信仰も、やがて聖母マリア信仰の中に吸収され、同化していく。431年には、ダイアナ信仰の中心地の一つエフェソスでは、ダイアナを祀っていた神殿が、聖母マリアを祀る教会に改められたのは、いかにも象徴的な出来事であった。このようにしてルネッサンスでは、聖母は「荘重」「純潔」「母性」「聖智」などの諸徳をすべて寓意する女神として受け入れられていたのである。ルネッサンスの人々は『ペリクリーズ』に登場するダイアナ神にマリアのイメージを二重写しにして受けとめていたであろうし、シェイクスピア自身もそれをひそかに期待してダイアナ像を描いたと想像される。

さてペリクリーズが夢を見るくだりは、シェイクスピアの二つの材源ではどのように扱っているか見ておこう。ガウアー²⁶⁾の方は、忘恩のタルソスの太守に仇を討つべく向かう途上の船で、ペリクリーズは夢を見、天なる神がエフェソスに行き供物を捧げ、身の上話をダイアナ神前で打ち明けよと告げたので、それに従ったとあり、トワイン²⁷⁾の方は、娘を発見した歓喜と興奮から眠気を催し、夢の中に現われたダイアナ神にエフェソス行きを命ぜられることになるのだが、どちらの種本もシェイクスピアのダイアナのように天界から突然降下してくるといったエピソードは全くなく、そっけない叙述になっている。またガウアーの方では、マリーナとライシマカスの結婚式は、はやばやとミッテリーニで取り行われるという筋の運び（トワインの方はエフェソスに一同が赴いてから）になっているのだが、『ペリクリーズ』の方は、「夫婦の再会」「母娘の対面」「娘とライシマカスの婚約」の三つの祝福がすべてフィナーレのエフェソスの神殿という聖なる空間に持ち込まれるのであって、そこに『ペリクリーズ』の演劇性と祭祀性が読み取れよう。

7 エフェソスの神殿と三つの恩寵と死の影

第五幕三場はエフェソスの神殿の前である。エリザベス朝の公衆劇場の張り出し舞台とそこに立つ二本の大理石模様の太い円柱がいかにもこのシーンにふさわしい。恐らく舞台の奥は、ダイアナ神が祀られた祭壇となり、二本の円柱²⁰⁾は、聖域への入り口を象徴したことであろう。ペリクリーズの一行が舞台の一方に、エフェソスの住人がもう一方にひざまづき、サイーザは女神を守る巫女として祭壇の近くに立ち、ペリクリーズ王は祭壇の前へと進み出るという構図が考えられる。

ペリクリーズは夢の神話に従い、自分の長い遍歴と不幸な半生を語り始める。サイーザはやがてそれを語る男の声や調子に、また面差しに自分の夫そっくりなのに気づき、思わず「あなたは、あなたは、ペリクリーズ様！」(5. 3. 13)と叫んで一時気を失ってしまう。かたわらで様子を眺めていたこの町の賢者セリモンも、この人物こそ自分が命を救った高貴なる婦人の夫であるに相違ないと確信し、水葬された屍体が今なぜ生きているのかという謎をペリクリーズに解き明していく。やがてわれに帰ったサイーザは、「もう一度この目で確認させてください…あなた様はもしやペリクリーズ様では？ 喋り方もお姿もそっくり、嵐とか、出産とか、死とか、今おっしゃいませませんでしたか？」(26-31)と問いかける。ペリクリーズにとっても、訊ねる声は紛れもなくサイーザの声であった。一時失神し倒れ伏した彼女が、われに帰り、起き上がって再び話を始めるというのは、ガウァーの語りにも認められるが、この身体的行為が、ステージという磁場で行われる時、それは「新生」の象徴のように感じられたらう。

この世にはもう存在しないと信じていた母親の生存という神の恩寵の奇蹟にマリナーは驚嘆し、サイーザも陣痛の苦しみの中で無事出産したのかさえ定かでなかったわが子が今美しい娘に成長して現前し、ひざまづいて母親の祝福を求めるという不思議な現実、二人は共に歓喜し、抱きしめ合ってその夢のような現実を噛みしめる。その時、「母と娘」の感動的なステージ・タブローが形成される。

王は忠臣ハリケイナスや仁徳の人セリモンにも厚く謝辞を述べた後、サイーザの故国ペンタポリスでマリナーとライシマカスの婚礼の式を挙げることを告げる。太母神ダイアナ神殿の前で、すべての慶事がくりひろげられたわけだが、『恋の骨折り損』(*Love's Labour's Lost*)の最終場で、時の流れを忘れ、言葉遊びを楽しみ、仮面舞踏会や余興劇に打ち興じていた四組貴族の男女の牧歌的世界に、マーケード(Mercade)がフランス王の死を告げに闖入してくるのに似て、このロマンス劇でも、サイーザの口から「セリモン様の手もとに届けられた信ずべき手紙によれば、私の父は、なくなったとのこと」(5. 3. 73-74)と父王の悲報が語られる。「アルカディアにも死はありき」('Et in Arcadia ego')の「死」の影を、この「新生」と「発見」と「婚約」の目出たしづくしのフィナーレに、さりげなく忍び込ませるところが、心憎いまで

にシェイクスピア的だと言えまいか。

8 対抗宗教改革とバロック様式

1517年、マルティン・ルター（1483-1546）が、ウィッテンベルグの教会の扉に95箇条の批判的論題を掲げ、それが発端となって、神学論議の問題から大きな旧教と新教との反目と争乱へと発展していった。この宗教改革の嵐は、忽ちヨーロッパ各地に拡がりを見せ、ドイツ、スイスの大部分、デンマーク、スウェーデン、ノールウェーなどの北欧諸国からフランスの諸地域やネーデルランドにもプロテスタントが勢力を占めるにいたった。この危機的状況にローマ法王庁は急いで対策を講ずるべく、北イタリアのトレント（Trento）で宗教総会議を1545年から1563年までの18年間にわたって断続的に開催し、その結果、何よりも動揺している多くのカトリック信者たちにローマ・カトリック教会の権威と神の偉大な栄光を確認させることを目標に定め、今や難解な神学論議を避け、俗界の多くの信者たちに分りやすく教理を解くカトリック教会へと大きく路線を転換することになった。

プロテスタンティズムが禁欲主義に徹し、感覚的なものや聖書にもとづかないものを否定し、聖像も当然しりぞけたのに反し、法王庁は、秘蹟の神秘的性格、マリア崇拜、聖人による神への仲介の役割、聖像の使用や聖遺物崇拜などを再確認したのであり、美術のもつ視覚的な効果のカトリック教化のために大いに奨励するという積極策に打って出た²⁹⁾。今やカトリックの聖堂内部のみならず、法王の宮殿の大広間にまで装麗な天井画が描かれ（例えばローマ・バルベリーニ宮殿）、人々が天界へと吸い込まれそうな神秘的、幻覚的な空間が創出され、彫刻も、盛期ルネッサンスの様式のような秩序と調和の形姿ではなく、よりドラマティックな姿態と表情のものが刻まれ、しかも舞台のような建築空間の中に配置され、臨場感を観る者に与えた。あのローマのヴィットーリア教会コルナロー礼拝堂のベルニーニの《聖テレサの法悦》はまさにその適例であろう。

むつかしい理窟ぬきにて信仰を体験させ、人々を霊的世界へと誘い込むのである。これこそがバロック様式であり、対抗宗教改革の芸術的産物にほかならない。高階秀爾氏³⁰⁾は新著『バロックの光と闇』の中で「バロック美術の特色は、第一に明快さ、単純さ、解り易さ、第二に写実的表現、第三に情動への訴えである」とルドルフ・ウィットカッワーを引用して述べている。もはや〈三位一体〉や〈聖体論議〉のような形而上的なテーマよりも、〈殉教〉の光景や〈霊的な体験をする聖者〉のシーン、〈イエスの昇天〉や〈マリアの被昇天〉のシーンのような神秘的でかつドラマティックな主題が好まれるようになる。バロック様式はまさに総合芸術の表現様式でもあり、若桑みどり氏³¹⁾は「民衆の感情を高揚させ、共通の興奮と熱情のなかに収斂させることのできる最も効果的な形式」と評し、更に「その祝祭的な特異な効果は、演劇

のそれと同様、空間的装置、音楽、視覚効果、身体運動のすべてを動員して全感的に観衆を巻き込むことにある。教会ミサとそれを執り行われる聖堂や禮拜堂は、さながら神秘劇が上演される舞台のように、黄金や大理石、偽の雲や飛び交う天使などによって絢爛豪華にしつらえられた。……信者はいながらにして天国を体験するように誘惑された」と述べている。

9 『ペリクリーズ』はバロック様式の劇ではないのか

ジェームズ一世が1603年即位するや、いちはやくロンドンの有力な劇団の後楯となる。シェイクスピアの属する宮内大臣一座は、国王一座となって手厚い眷顧を受ける。その座付き台本作者のシェイクスピアも『マクベス』（1606年頃制作）の中で、王の先祖にあたるパンクォーの子子孫孫がスコットランドの王位を連綿として受け継ぐであろうという魔女の予言的シーンを書いて、ジェームズ一世の好意にこたえているのはよく知られたことである。

ジェームズの治世も、エリザベス一世の時代と同じく英国国教会にすべての国民が帰依することをむねとし、プロテスタントにもカトリック教徒に対しても厳しい態度でのぞんだが、王本人の気質は華麗なものを好み、快楽的傾向に斜っていた。この時代、演劇趣味にも変化が生じてきて、エリザベス朝の末期以上に視覚的要素や音楽的要素を取り入れ、華麗に舞台を飾るものがもてはやされるようになってきた。イタリアに1600年頃渡り、やがてアンドレア・ペラーディオ（1508-80）の古典的建築様式や遠近法的絵画手法だけではなく、バロック的な趣向をも身につけて戻って来たイニゴ・ジョーンズ³²⁾が、スチュアート演劇に与えたインパクトの大きさは計り知れない。従来イギリス王家や貴族の館で行われた仮面劇の様式では、広間全体が演技の舞台であったのが、ジョーンズは、舞台全面にアーチを立てて舞台空間を客席と分け、舞台背景にイタリア風の遠近法を描いたり、巧妙な機械仕掛けによって、シーンに様々な変化を工夫した。ベン・ジョンソンの『女王たちの仮面劇』（*The Masque of Queens*, 1609）や『オベロン』（*Oberon*, 1611）などの仮面劇もその例である。

シェイクスピアの晩年のロマンス劇『ペリクリーズ』のダイアナ神の天井からの降下、『シンペリン』のジュピターの降下、『冬物語』の開示されたカーテンの奥の台座に立つハーマイオニーの立像の出現、『テンペスト』の羽ばたく怪鳥の出現や岩屋の中でチェスゲームに夢中の王子と王女のシーンや岩屋の前で展開する余興劇の異教の女神たちの舞いや踊りや歌唱なども、新しい時代の演劇的要素といってよいであろう。

『ペリクリーズ』に限っていても、この劇の様式は紛れもなくバロック的と評せよう。もっとも、イタリアのバロック芸術のように、カトリック信仰へと大衆を巻き込んでいく背後に隠された計算があったかは別として、確かにバロック的要素を多く含んでいる。バロック芸術が好んで取上げたような聖書伝説の處女性による肉に溺れた若者の心を浄化し、回心させると

いうマリーナの女郎屋のシーンや徳高い人物によって死んだと思われたサーザを蘇生させる奇蹟のシーンも、神の恩寵と乙女の懸命の愛の力によって生きる屍と化していた初老の王の心を癒すシーンも、天界から女神が降下し神託を垂れる不思議なシーンも、大理石の二本の円柱によって象徴されるエフェソスの神殿内で互いに死んだとあきらめていた夫妻が14年ぶりに再会する神秘的なシーンなどが、次々と舞台に繰り上げられるのがその例である。

確かにこの劇の場合、背景はあくまで遠い昔のアンティオカス大王の時代の東地中海の諸都市を中心にした物語であり、人物も異教の王たちや妃や姫や騎士たちである。すべてがキリスト教以前の出来ごとなのである。にもかかわらずサイモニディーズ王の姫に一枚の緑の葉をつけた枯かかった木を捧げるペリクリーズの行為に、翌朝花を咲かせる木を持参したヨセフを花婿に選ぶ聖母マリアの選択の寓意が、かすかに読み取れようし、天上からダイアナが舞い降りてくるあの舞台形象に、聖母被昇天とのアナロジーを読むことも不可能ではなからうし、初老の哀れな王の心の深い傷を治そうと一心不乱に話しかけるマリーナのやさしい姿に聖母マリアの慈愛の面影を見ることもできないことではない。

1605年11月5日にカトリック教徒によるジェームズ一世出席予定の国会議事堂を爆破計画が発覚し、それ以降カトリック信者に対する当局の警戒は一層厳しさをまし、1606年には「舞台の上で神の名の冒濫的使用を禁止する法令」³⁹⁾が議会を通過している。このような宗教的に厳しい時代の到来の中で、シェイクスピアともあろうものが、表立ってカトリシズムに肩入れするような軽率な態度を取ったとは到底思われぬ。だが誰の目にも際立ってバロック的に映る『ペリクリーズ』というロマンス劇の背後に、シェイクスピアの中世カトリックの豊かな文化遺産への深い愛着と郷愁が秘められていたのか、あるいはカトリシズムの秘蹟やマリア信仰に強い共感が隠されていたかは全く謎というほかはない。たとえ彼の一族の多くに国教会忌避者 (recusants) がつらなっていたとしてもである。しかしこのロマンス劇がヨークシャーのカトリックの郷土や他の信者たちに招かれた役者たちによって1609年に演じられたらしい。ピーター・ミルワード (Peter Milward)³⁹⁾教授は、氏の新著の中で、当時出版されたばかりの『ペリクリーズ』が、『リア王』やそれ以外の反プロテスタント色の強い芝居と合わせてヨークシャーのカトリック信者の屋敷で上演された事実のあったことを述べているのは注目に値する。苦難と秘蹟と聖女伝説的エピソードをつらねたこのロマンス劇が1609年の初版から1613年までの僅か4年間に6版を重ねたという記録や人々の間に抜群の人気を博していた芝居であったということは、一体何を物語るのであろうか。そのくせ、結局、シェイクスピアの没後友人たちの手によって出版されたファースト・フォリオの彼の全集本 (1623年) には収録されることがなかったのは、この戯曲が他の劇作家の筆が混入していたという疑問が介在していたという理由だけによるものであろうか。まことに謎めいた作品である。

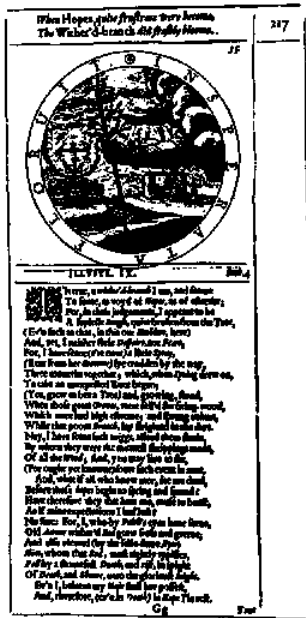
注

- 1) Geoffrey Bullough ed., *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare* Vol. VI (London and New York, 1966, 2000, rept.) containing a source from *Confessio Amantis* by John Gower, and also another source of *The Patterne of Painfull Adventures* (1594?); Kenneth Muir, *The Sources of Shakespeare's Plays* (Methuen, London, 1977) pp. 252-258. ジョン・ガワー作、伊藤正義訳『恋する男の告解』（篠崎書林、1998）pp. 849-78.
- 2) Michael Bath, *Speaking Pictures: English Emblem Books and Renaissance Culture* (Longman, London, 1994)
松田美作子「エンブレムと教育—ルネサンス期イングランドにおける道徳、宗教、語学学習の一側面」
新井明編『新しいイヴたちの視線—英文学を読む』（彩流社、2002）pp. 100-115.
- 3) Kwang Soon Cho, *Emblems in Shakespeare's Last Plays* (U. P. of America, 1998) pp. 15-18, see also Plate 1, *Inesperata floruit* from George Wither's *Collection of Emblems* (1635), ed. John Horden, *English Emblem Studies*, No.12 (The Scholar, 1968)
- 4) See the episode of the Virgin Mary choosing Joseph for her husband found as the main source in the 13th cent. *Golden Legend*. It tells how Joseph was chosen from among a number of suitors by a sign, the miraculous flowering of his rod in James Hall's *Dictionary of Subjects & Symbols in Art* (Westview Press, Oxford, 1979), p. 200 and p. 177.
- 5) 今一つの想像され得るこのシーンの上演法は、欄干のついた二階舞台を甲板と見たて、乳母は梯子をつたって登ってくる。そして今や船室に寝かされた亡き妻に最後の別れを告げるべくベリクリーズは、赤ん坊を抱きつつ再び梯子をつたって降りて奥舞台のカーテンを開示して中に入っていく。奥深いディスカヴァリー・スペースは亡き妻をおさめた墓場であると同時に、新生の子宮を表わす神秘的空間と化す。このような「生」と「死」のリチュアリスティックな演出法もあり得たのではなかったかと筆者は考える。
- 6) Geoffrey Bullough (ed.), *op. cit.*, p. 400, ll. 1169-1190.
- 7) Cf. Cherry Gilchrist, *The Elements of Alchemy* (Element Books Ltd. Dorset, 1991), 桃井緑美子訳『錬金術師』（河出書房新社、1996）の p. 110には次のような記述がある。要約すると、シュボンハイム修道院長だったトリトハイム（＝トリテミウス、1462-1516）は、僧院内に立派な図書館を設け、カバラや新プラトン主義にも造詣が深かった。当然ながら黒魔術を実践したと何度も訴えられたがそのとき自己を弁護して「私は神が人間や自然に授けて下さった知恵を大切にしているのです。私の信奉する魔術とはこの知恵を大切にしているのです。私の信奉する魔術とはこの知恵のことです。」
- 8) Cf. Frances A. Yates, *Theatre of the World* (Anthony Sheil Associates Ltd., London, 1969), 藤田實訳

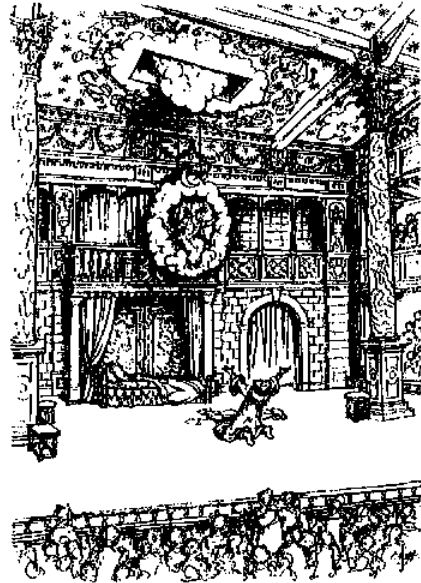
- 『世界劇場』（晶文社、1978）、第一章「ジョン・ディーとエリザベス朝時代」pp. 13-33. 特にp. 27は、魔法と宗教とのかかわりを開陳した重要な部分。
- 9) 桃井緑美子訳 同掲書 p. 81.
- 10) Mark Rose, *Shakespearean Design* (Harvard U. P., 1972); Emrys Jones, *Scenic Form in Shakespeare* (Oxford U. P., 1971)
- 11) Geoffrey Bullough (ed.), *op. cit.*, p. 401 (*Confessio Amantis* ll. 1210-1222.)
- 12) Geoffrey Bullough (ed.), *op. cit.*, pp. 449-450 (*The Patterne of Painfull Adventures*)
- 13) Jacobus de Voragine, *Legenda Aurea: Vulgo Historia Lombardica Dicta* (Recensuit de th. Graesse. Dresden, 1890) 前田敬作、今村孝共訳『黄金伝説1』（人文書院、1981）pp. 267-274. なおヴォラギネ（1230-98）はジェノヴァの大司教であった。
- 14) Geoffrey Bullough (ed.), *op. cit.*, p. 457 (*The Patterne of Painfull Adventures*)
- 15) Hans Biedermann, *Knauers Lexikon der Symbole* (Droemersch Verlagsgesellschaft Th. Knauer Nachf, München, 1989) 藤代幸一他訳『図説世界シンボル事典』（八坂書房、2000）p. 81.
- 16) Geoffrey Bullough (ed.), *op. cit.*, p. 414 (*Confessio Amantis* ll. 700-1707)
- 17) Geoffrey Bullough (ed.), *op. cit.*, (*The Patterne of Painfull Adventures*, pp. 466-467.)
- 18) 安西徹雄「シェイクスピアと〈語り〉」（日本シェイクスピア学会会報 *Shakespeare News*, Vol. XXXIX, No. 2, 1999）「…劇が上演される時、現実にはどこにも存在するはずのない虚構の世界が、劇場という現実の時空の只中に存在しはじめ、日常的経験世界の只中に異次元世界が今、現に侵入し、占有（possess）しはじめるからである。（中略）彼（俳優）はこの時、現実の生身の人間でありながら、非有の世界を現実生きる者となる。つまり彼は「語り手」同様、現実を超えた異次元世界の依り憑く（possess）依代となるのである。」（p. 6）は示唆深く、このシーンのマリナーの「語り」を考える上でも参考になる。
- 19) F. D. Hoeniger (ed.), *Pericles* (Arden Shakespeare Series, Methuen, 1963), p. 140.
- 20) Cf. *King Lear* (The first edition of *Riverside Shakespeare*, Houghton Mifflin, 1974) 4. 7. 20-21 “Ay, Madam; in the heaviness of sleep / We put fresh garments on him.” リア王は睡眠中に新しい衣裳を着せられ、王の新生への準備がなされる。
- 21) C. Walter Hodges, *Enter the Whole Army* (Cambridge U. P., 1999) p. 130, 河合祥一郎訳『絵で見るシェイクスピアの舞台』（研究社出版、2000）p. 148.
- 22) 仮面劇の華麗な舞台設計と意匠を手がけたイニゴ・ジョーンズ（Inigo Jones, 1573-1652）は、1600年頃イタリアに遊学し、パラーディオの古典的建築様式を学び取ったのみならず、当時イタリアで支配的になっていたバロック様式からも影響を受け、彼の舞台意匠や設計に応用した。シェイクスピアも彼のバロック的想像力に示唆を受けたものと思われる。
- 23) Ian Wilson, *Shakespeare: The Evidence — Unlocking the Mysteries of the Man and his Workes* (The Hodder Headline plc Group, 1993), 安西徹雄訳『シェイクスピアの謎を解く』（河出書房新社、2000）pp. 101. エリザベス朝に入ってから聖史劇は強制的に禁止されたのが真実であり、チェスター・サイクル

- は1574年、ヨーク・サイクルは75年、ウェイクフィールド・サイクルは76年、コヴントリー・サイクルは81年に上演権を喪失したとウィルソン氏は、H. C. ガーディナー (Harold C. Gardiner) 神父の *Mysteries' End* (Now Haven, Yale U. P., 1946) にもとずいて述べている。
- 24) 藤井健夫「英国 N-Town 劇とマリア信仰」『関西外国語大学研究論集』No. 63 (1996) pp. 85-98.
- 25) ジェイムズ・ホール『西洋美術解説事典』監修高階秀爾 (河出書房新社, 1997) pp. 187-88.
Barbara Walker, *The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets* (Harper & Row, 1983), 山下主一郎主幹『神話・伝承事典』(大修館書店, 1988), “Diana” の項 pp. 191-92. “Mary” の項 pp. 490-98
- 26) Geoffrey Bullough (ed.), *op. cit.*, p. 417.
- 27) Geoffrey Bullough (ed.), *op. cit.*, p. 544.
- 28) 『図説世界シンボル事典』「円柱／柱」の項 pp. 63-64.
- 29) トレントの宗教会議とイタリアにはじまるバロック美術の関係については、『世界美術大全集』(小学館, 1994) の第16巻『バロック I』の第1章イタリア・バロックの世界 (若桑みどり氏執筆) pp. 9-29. 及び高階秀爾氏の『バロックの光と闇』(小学館, 2001) pp. 75-89がきわめて示唆深く論じている。
- 30) 上掲書 p. 80.
- 31) 上掲書 p. 15.
- 32) フランセス・イエイツ『世界劇場』藤田寅訳 品文全書, 1978) の第10章 公衆劇場と仮面劇, pp. 211-228参照。
- 33) Peter Milward, *The Catholicism of Shakespeare's Plays* (Renaissance Monographs: 23, The Renaissance Institute, Sophia University, 1997) p. 96.
- 34) Peter Milward, *op. cit.*, p. 137. 拙稿脱稿後の2002年9月下旬、上智大学名誉教授 Peter Milward 博士から“Return to Recusancy in *Pericles*”と題された論文原稿(多分現在進行中の著書の一部か?)を送っていただいた。その冒頭でこのロマンス劇が the Cholmeley Players によって、ヨークシャーの国教会忌避派の家々で上演されたとあり、とりわけニダーデイル (Nidderdale) の Sir John Yorke のゴウスウェイト・ホール (Gowthwaite Hall) で、1610年2月2日キャンドルマスの日に上演された点に言及している。また *Pericles* の 'Marina' が 'Maria' と連想がつながり、国教会忌避派の人々は、Marina の面影に「聖母マリア」を結びつけたであろうと博士も推測している。また *Pericles* の Diana 女神も「聖母マリア」を投影していると論じていて、筆者は意を強くした。
- * *Pericles* の引用には、Doreen DelVecchio & Antony Hammond 編注 新ケンブリッジ版 (1984) を使用した。
- ** シェイクスピアの舞台表象とその伝統を論じた Marion Lomax, *Stage Images and Traditions: Shakespeare to Ford* (Cambridge U. P. 1987) という貴重な文献を本稿脱稿後に藤井健夫教授から拝借した。本稿に十分に生かされなかったのは残念である。
- *** この研究は、平成14年度文部科学省科学研究助成費補助金(基盤研究 B.2 「英米文学研究における中世・ルネッサンスのイコノロジーの影響と役割」)の研究成果の一部であることを記させていただきます。

Plates



1. From George Wither's *Collection of Emblems* (1635) ed. by John Horden (*English Emblem Studies* No.12, The Scholar Press)



2. From C. Walter Hodges' *Enter the Whole Army: A Pictorial Study of Shakespearean Staging*, 1576-1616, p. 130. Act V, Sc.1 のダイアナ女神の天井から降下の想定図 (グロブ座上演の場合)



3. Tiziano 《聖母被昇天》
(Assunzione della Beata Vergine Maria
ヴェネツィア Chiesa di Santa Maria Gloriosa
dei Frari, 1516-18年頃制作、板 油彩画)

(いまにし・まさあき 外国語学部教授)