

## 『二人の血縁貴公子』における特徴的作劇法

——出版用台本の可能性を探って——

山 崎 健 一\*

Some characteristic dramaturgies of *Two Noble Kinsmen*—— Pursuing the possibility of *Two Noble Kinsmen* as a play for publishing ——

YAMAZAKI Ken'ichi

There have been a lot of discussions about the authorship of *Two Noble Kinsmen* written in the 17<sup>th</sup> century. Although it has been agreed that this was Shakespeare's final play corroborated with John Fletcher, the fact that *Two Noble Kinsmen* has a bunch of unique features has sometimes embarrassed the readers. The uniqueness of this play, many critics have reached an agreement on this point, derives from its difficulty in reading, inconsistent plot, and helplessly dark atmosphere at the ending. In addition to these highly conspicuous features, this play has other tiny, noticeable features: effective uses of direct speeches, verbal nouns, compound words, and so on. Close investigations of them inevitably lead us to lose confidence about one basic concept that *Two Noble Kinsmen* was a play to be on the stage. It is probably not a far-fetched assumption that *Two Noble Kinsmen* was created not for playing, but for another purpose, namely, for publishing.

キーワード：英文学，シェイクスピア，ドラマツルギー

## 1

エリザベス朝末期からジェイムズ朝にかけて、演劇作品はますます隆盛を極めていた。一方で、散文物語文学に対する人気もまた、復興していた。R. McDonald は、そのような流れの中で、シェイクスピアは晩年、自身が慣れ親しんだ散文作品に回帰していると論じている。<sup>1</sup> 確かにシェイクスピア後期の作品であるロマンス劇は、当時流行していた散文文学と関係があるように見える。そこでは、劇中人物への感情移入を強く求めることも、人物描写を深く掘り下げることもない。いわば、シェイクスピアのロマンス劇は、「平面的」であり、それらは冬季に使用不可能なグローブ座ではなく、国王一座が新たに取得したブラックフライアーズ座の劇場構造に適したものとして作成されたと指摘されている。『ペリクリーズ』の表紙に「グローブ座で好評のうちに上演された」とあるように、ロマンス劇は上演用の台本であるが、ロマンス劇とそれ以前のシェイクスピア作品との相違点を考えると、ロマンス劇と散文作品との関連性を見る

ことは理にかなってはいない。シェイクスピアはその後、いくつかの作品をジョン・フレッチャーと合作したとされているが、現存している『二人の血縁貴公子』にも、散文文学との関連性が見て取れる。同時に、ロマンス劇の直後に書かれたとはいえ『貴公子』には以前には見られなかった作劇上の工夫がある。本作は語りの要素が非常に強いが、作劇上の工夫により、本作が演劇として劇場で演じられることを目的としているのかどうかという基本的な概念さえ危ういものとなっている。P. Edwards によると、本作が「非演劇的」である所以は、それが劇というよりむしろ本質的に物語のままであることにある。<sup>2</sup> L. Potter は、我々が現在手にする『貴公子』がある先行作品の改作であり、その先行作品には演劇らしい視覚に訴える場面があったとさえ主張している。<sup>3</sup> また J. Hartwig も、本作とロマンス劇との共通点をあげているものの、本作には劇的な説得力には欠けるとしている。<sup>4</sup> この時期のシェイクスピアの態度が、舞台上の「動き」に飽きていると言われる所以である。<sup>5</sup> 指摘されているように、フレッチャーのもう一人の共作者フランシス・ボーモントの急病が劇団経営に大きな悪影響を及ぼすことが予想されていたとすれば、シェイクスピアがそれまでと異なる作品を作成

\* 一般科准教授

原稿受付 2018年5月18日

しようとしたことは大いに考えられることである。<sup>6</sup> 当時国王一座関係者は、日々の上演に頼らない収入源を模索していたのかもしれない。本論は、シェイクスピアとフレッチャー合作の『貴公子』における特徴的な作劇法を足がかりとし、本作が出版用に作成された可能性について考察するものである。

## 2

『ペリクリーズ』、『ヘンリー八世』、そして『貴公子』それぞれのコーラス役を比較した D.M. Bergeron によると、後発二作品におけるプロローグでは、プロローグ後に舞台上で上演される予定のものが「劇」であることが明言され、そして観客は劇そのものに注意を向けるように操作される。<sup>7</sup> ロマンズ劇や通常の劇では、劇世界はあくまで架空の世界を再現したものとされ、観客は苦勞して想像力を増幅させてその世界に入り込む必要があった。『ペリクリーズ』でも、冒頭に物語の実際の作者のガウワーが登場するものの、空想の世界を作り上げている。しかしながら、まず導入として、『貴公子』ではこれから上演されるものがチョーサー原作の劇であること、そして上演時間が二時間であること、自信がないため、観客の協力が必要であることが告げられる。従来のプロローグのような、演劇性をできるだけ隠す形態ではなく、本作のプロローグでは演劇性はむしろ前面に押し出されている。ここにはもう一つ興味深い点がある。仮に劇内容がすぐれない場合はチョーサーから叱責を受けることが語られる。

If we let fall the nobleness of this,  
And the first sound this child hear be a hiss,  
How will it shake the bones of that good man  
And make him cry from under ground, 'O, fan  
From me the witless chaff of such a writer  
That blasts my bays and my famed works makes lighter  
Than Robin Hood!' This is the fear we bring,  
(*Two Noble Kinsmen*, Prologue, 15-21)<sup>8</sup>

プロローグ役の役者はこのチョーサーの発言をどのように発声すべきであろうか。いささかでも声音を変えて別の人物として演じるのであろう。印刷されている文のほとんどが台詞である劇という形態においても、「台詞の中の台詞」となる直接話法を意図的に使用することはそれほど珍しいことではない。直接話法で語られる内容にも幾つかの種類があり、例えば一つは人物がある場面を空想する際に発せられるもの、そしてもう一つは回想時のものなどがあげられる。具体的には、例えば『終わりよければすべてよし』第二幕第三場において、ヘレナは王から一人の男性を選ぶように求められた際に、頬が自らの気持ちを代弁していると空想して、その頬があたかも話しているかのように語って見せる。

The blushes in my cheeks thus whisper me,  
“We blush that thou shouldst choose; but, be refused,  
Let the white death sit on thy cheek for ever,  
We'll ne'er come there again.”  
(*All's Well That Ends Well*, II.iii. 69-72)

このような完全な空想の他に、『お気に召すまま』第二幕第一場では、傷ついた鹿を見たジェイクイーズの様子が語られる。“Poor deer,” quoth he, “thou mak'st a testament...”(47)で始まるこの台詞には、ジェイクイーズが放ったであろう発言がそのまま再現されている。この場までジェイクイーズは観客の前に姿を現していないため、この台詞は道化役のひとりであるジェイクイーズ登場への期待を高めるための、いわば人物設定のために用いられている。その他、直接話法で再現される人物の発言は、『空騒ぎ』の第二幕第三場‘O, she tore the letter into a thousand half-pence; rail'd at herself, that she should be so ...’(140-41)で始まる台詞のように、劇中人物をだますためのものがある。これは隠れているつもりでいるベネディックの前でレオナートが彼をだますために語る偽りの話である。確かに、他人をだますためには単なる語りだけではなく、直接話法が非常に効果的であり、シェイクスピアは劇中で劇中人物をだますために、それらを有効活用している。同じことは、『オセロー』の第三幕第三場のイアゴーによるキャシオーの眠りの描写でもいえる。自らが語る話に直接話法を取り入れるということは、その話の臨場感や説得力が増すのである。

シェイクスピアは回想時における直接話法を、嘘の話を語って他人をだますだけでなく、ある事実を信じさせるためにも用いている。『シンペリン』第五幕第三場においてポステュマスは出会った貴族にグィディーリアスらの奮闘ぶりを物語るが、その際も5行にわたる直接話法が用いられている。

He, with two striplings (lads more like to run  
The country base than to commit such slaughter,  
With faces fit for masks, or rather fairer  
Than those for preservation cas'd, or shame),  
Made good the passage, cried to those that fled,  
“Our Britain's harts die flying, not our men.  
To darkness fleet souls that fly backwards. Stand,  
Or we are Romans and will give you that  
Like beasts which you shun beastly, and may save  
But to look back in frown. Stand, stand.” These three, ...  
(*Cymbeline*, V.iii. 19-28)

『冬物語』では、第二幕第二場でエミリアがポーリーナにハーマイオニの様子を語る場面、また第五幕第二場でリオンティーズとパーディタの再会の場面が語られる際にも、直接話法が効果的に活用されている。また、第三幕第三場では、アンティゴ

ナスの夢の中にハーマイオニが登場し、予言をするようにアンティゴナスの未来について語るが、ここで再現されるハーマイオニの台詞は、実に中断なしの10行である。<sup>9</sup>『ペリクリーズ』でも、ペリクリーズが鑑に関する昔話をする際に父親の台詞を再現する。また、ガウワー自身もペリクリーズの身元が民衆に知られた際のコーラスで、直接話法を用いている。以上のロマンス劇3作品では、以前のシェイクスピア劇の回想の場とは異なり、直接話法は劇中人物をだますためというよりむしろ劇内容を観客に信じ込ませるために、通常の台詞として用いられている。

では、直接話法を伴う描写による演出というロマンス劇の特徴は、『貴公子』ではどのように展開されているのであろうか。まずは第二幕第二場、囚われたアーサイトがパラモンと共に自分たちの寂しい未来について語るとき、彼は子に言って聞かせる台詞を想像して次のように語る。

Shall never clasp our necks; no issue know us;  
No figures of ourselves shall we e'er see  
To glad our age, and like young eagles teach 'em  
Boldly to gaze against bright arms, and say  
'Remember what your fathers were, and conquer!'  
(*TNK*, II.ii. 32-36)

これは将来起こるはずであったことの空想である。舞台上で上演されたことでは当然ないが、追真的に描かれている。この後も、囚われた二人が自由の身である場合に歩んでいたであろう将来のことが物語のように語られる。『貴公子』では、報告や長い描写の場面という形式的な台詞でなくても直接話法が人物の普通の台詞の中で自由に使われている。そしてその傾向は、プロローグにおけるチャーサーの台詞において既に始まっているのだ。

だが、本作において最も直接話法と関連があるのは、牢番の娘のアクションである。第四幕第一場では求婚者が彼女の狂った様子を舞台上の登場人物に描写する。この場や娘は、『ハムレット』のオフィーリアとその死の場の類似性という観点から論じられることも多い。まず、オフィーリア描写の場の一部を見てみよう。

Therewith fantastic garlands did she make  
Of crow-flowers, nettles, daisies, and long purples  
That liberal shepherds give a grosser name,  
But our cull-cold maids do dead men's fingers call them.  
There on the pendent boughs her crownet weeds  
Clamb'ring to hang, an envious sliver broke,  
When down her weedy trophies and herself  
Fell in the weeping brook. Her clothes spread wide,  
And mermaid-like awhile they bore her up,

Which time she chaunted snatches of old lauds,  
As one incapable of her own distress,  
Or like a creature native and indued  
Unto that element. But long it could not be  
Till that her garments, heavy with their drink,  
Pull'd the poor wretch from her melodious lay  
To muddy death.  
(*Hamlet*, IV.vii. 168-183)

次に『貴公子』の牢番の娘に関する描写である。

WOOER She sung much, but no sense; only I heard her  
Repeat this often: 'Palamon is gone,  
Is gone to th' wood to gather mulberries;  
I'll find him out tomorrow.'  
I FRIEND Pretty soul.  
WOOER 'His shackles will betray him; he'll be taken,  
And what shall I do then? I'll bring a bevy,  
A hundred black-eyed maids that love as I do,  
With chaplets on their heads of daffadillies,  
With cherry lips and cheeks of damask roses,  
And all we'll dance an antic fore the duke  
And beg his pardon.' Then she talked of you, sir—  
That you must lose your head tomorrow morning,  
And she must gather flowers to bury you  
And see the house made handsome. Then she sung  
Nothing but 'Willow, willow, willow', and between  
Ever was 'Palamon, fair Palamon'  
(*TNK*, IV.i. 66-81)

『ハムレット』では、牢番の娘描写の場と同じようにオフィーリアの様子が描写されるが、彼女の台詞は再現されていない。一方『貴公子』の場の特徴は、なんとと言っても再現される台詞の長さや直接話法の使用である。求婚者は娘のことを53行にわたって描写するが、上の引用にないものも含めて、そのうちの中で実に14行が娘が実際に発したとされる台詞や歌の再現である。これにより、牢番の娘を描写した台詞では、役者にとっての台詞としての難易度は上がる一方で、描写は生き生きとしたものになる。とはいえ、場面の迫真性という話になれば、描写の語りよりも実際の上演の方が有利であることは言うまでもない。しかし『貴公子』では、そのような有利な上演という形態に頼らず、むしろ上演するよりも台詞による描写の方が重要と思われている箇所がいくつかある。P.J. Bertramは、上の二つの引用を比較して、『貴公子』のものの方がより強い感情を劇化することに成功していると主張している。その主張によれば、求婚者がここで描写しているのは、'sight'というよりむしろ'vision'なのである。<sup>10</sup>

ロマンス劇やその後の『貴公子』では、劇を構成するものは、役者の動きや双方向のやり取りなど実際に舞台上で演じられる動的なものよりも、平面的な演出ともいえるような長い描写の台詞が多くなっている。このような語りの場が作成された理由として、その経済性があげられる。確かに『シンベリン』の戦闘の場面や『冬物語』のアンティゴナスの夢の場面は、そのまま上演するのは難しい。だが、語りの場というものは冗長で、役者の技量も高度なものが求められるため、しばしば上演時にカットされることもある。とはいえ、牢番の娘の場面は川に落ちるのを工夫しさえすれば上演可能である。大掛かりな装置も人数も必要ない。ただ一つの問題があるとすれば、台詞の中にある虹の神アイリスのようだったという個所は、それを舞台上で演出することは不可能なのだ。ここでは、役者の語りにより、観客が娘をアイリスと同化することになる。『貴公子』における描写の場面には、時間や労力の効率化のために語りで済ませるという役割だけでなく、他の役割もあるように思われる。

描写の場の役割の前に、『貴公子』において最も描写的な場面の一つである第四幕第二場の騎士の描写の場を見てみよう。この場は作者がシェイクスピアなのかフレッチャーなのか判然としないが、本論考ではあくまで仮定としてシェイクスピアの担当であったとして論じることとする。まず、ロマンス劇における描写の場だが、『シンベリン』の三騎士の活躍も、『テンペスト』のプロスペロー追放に関する背景説明も、舞台上では演じられないまでも、劇世界のなかでは存在する。観客は、それらの出来事が、時間的に見ても、事実関係から見ても、実際に発生していたと認識できる。『ペリクリーズ』における騎士行進の場は、描写と共に実際に舞台上で演じられている。『貴公子』の第四幕第二場がそれらの場と異なるのは、劇世界の状況から判断してあり得ないことが語られているということだ。ペイトリウスと使者は、パラモンとアーサイトが連れてきた試合に参加する騎士たちについてテセウスらに報告する。まずその導入部分である。

THESEUS Who saw 'em?  
 PIRITHOUS I awhile.  
 GENTLEMAN And I.  
*Enter MESSENGER*  
 THESEUS From whence come you, sir?  
 MESSENGER From the knights.  
 THESEUS Pray speak,  
 You that have seen them, what they are.  
 (TNK, IV.ii. 70-72)

テセウスの問いかけに対し、ペイトリウスは「私が少しだけ」と答える。<sup>11</sup> また、テセウスは「その様子を語ってくれ」と指示を出す。だが、そもそも彼らは騎士たちに会ってきたのだろうか。上の引用の後には、「—if we judge by the outside—」(74)や「Should be a stout man, by his face a prince.」(77)、そして「I guess he is a prince

too.」(91)などという、会ったというよりもその様子を眺めて外見から判断しただけと受け取れる発言がある。また使者の台詞には「I will, sir, / And truly what I think.」(72-3)というものもあり、客観的事実よりも自分の印象を語っている。彼の第一の台詞の中に「outside」や「seeming」など、外見に関する語が多く用いられていることも考慮に入ると、ペイトリウスらは騎士たちについて、外見的情報のみによって推測しているといえる。彼らは騎士たちを見ただろうが、面会してその詳細を知ることはなかったのである。

この後騎士たちの描写が始まるが、問題なのは、見てきただけでもかわからず、言及される事柄が騎士たちの外見以外のものも含まれるということである。ここでペイトリウスらは、騎士たちの性格に関することまでも描写する。騎士たちを描写する人物が彼らと深い繋がりがあるのであれば内面の情報に精通していることは不思議ではないが、到着して間もないであろう騎士たちの普段の表情まで知ることはできないはずである。だが、報告者たちの描写はあまりに緻密である。例えば、「小男ですが、たくましい精神の持ち主で、誰にも劣らず素晴らしい」*'A little man, but of a tough soul, seeming / As great as any.'*(117-8)という、人物の精神までもが言及されている。これは内面に関する推測すら超えているといえる。さらに、次の台詞を見てみよう。

And when he's angry, then a settled valour,  
 Not tainted with extremes, runs through his body  
 And guides his arm to brave things. Fear he cannot;  
 He shows no such soft temper.  
 (TNK, IV.ii. 100-103)

ほんの少し短時間見ただけでも、この騎士が怒るところを見ることはあるかもしれない。だが、「落ち着いた勇氣」や、「極端に走ることはなく」、また「勇敢にふるまうように腕を動かす」ということを瞬時に判断することは不可能であろう。また別の騎士に関する「相手にも自分にも不正を許さない」*'He does no wrongs / Nor takes none.'*(134-5)という個所は、外見の描写ではなく空想であり、その後の、「About his head he wears the winner's oak / And in it stuck the favour of his lady.」(137-8)という紹介でも、それが想う女性の印かどうかは確認のしようもないはずである。『ペリクリーズ』には試合に臨むペリクリーズに関する感想があるが、あくまで観客も見ることのできる外見に関するものだけである。歴史劇等では、ある出来事の報告は頻繁に行われているが、どれも事実をそのまま、自身の印象すらあまり語らずに報告することが多い。しかし『貴公子』では、出来事は上演されず語りで済まされるために表現力が弱いということはない。むしろ語りにより出来事は高度に装飾されている。『冬物語』における語りという手法は、R. Meekによると、上演だけでは十分に演出できないものを補う働きがある。<sup>12</sup> だが、『貴公子』ではそれだけではない。語られる内容は、大掛かりな装置が必要というわけではなく、むしろ顔の表情など、あまりに細かすぎる演出が必要

なためのものである。L. Erne は、シェイクスピアの作品には元々飾り立てた表現が多いとし、またそれらの表現は実際の上演時には省略された可能性もあると主張している。シェイクスピアの過剰ともいえる豊かな表現は、しかし、『貴公子』では計算されているがごとく劇全体の雰囲気と調和している。<sup>13</sup>

さらに本作を見ていくと、観客に語る上で生き生きと絵画的に描写するための記述がいくつかあることに気づく。例えば同じ騎士描写の場における‘when’の使用である。役者が語る内容もまた、この場では興味深い。騎士たちを見てきたという二人の発する長台詞としては、使者の17行、ペイリトウスの21行、そして使者の20行がある。その中で‘when’が6回使用されている。まず第一の例である。

Like ravens’ wings; his shoulders broad and strong;  
Arm’d long and round; and on his thigh a sword,  
Hung by a curious baldric, when he frowns  
To seal his will with. Better, o’ my conscience,  
(*TNK*, IV.ii. 84-87)

この例は、眉をひそめた時に剣を振るうだろうという推測的な文脈で用いられており、将来起こるであろう事象を例えているだけである。問題となるのは残りの5例である。ここでも、騎士の場に特有な、ありえない内容の描写が含まれている。5例すべてあげると、‘when he’s angry’(100), ‘When he speaks’(112), ‘But when he stirs, a tiger’(131), ‘when he smiles’(135), そして‘when he frowns, a soldier’(136)となる。いずれも、「怒っている時」、「話す時」、「身動きする時は虎」、「微笑む時は恋するもの」、そして「眉をしかめる時は戦士」と、短時間観察しただけでは目撃できないようなものなのだ。『騎士物語』と『貴公子』との関係を論じた M. Teramura は、騎士描写の場が最も原作に近い箇所であるとし、シェイクスピアとフレッチャーはチャオサーに対する対抗心を持っているとしている。<sup>14</sup>二人にチャオサーを超える意図があったかどうかは定かではないが、騎士描写の場は、単なるチャオサーへのオマージュでもなければ、背景説明の場でもない。『騎士物語』の該当箇所では全く使用されていない‘when’という語を頻繁に使用することにより、生き生きとした描写をし、聞き手ないし読者がその情景をありありと想像できるような配慮がなされている。上述のアイリスの台詞の場にも、同じことが言えるのだ。

観客が想像力を働かせる手助けをする技法として、もう一つ、時制に関するものがある。上で引用したのを見ると、‘speaks’や‘smiles’など、現在形を用いていることがわかる。通常報告の台詞では過去形が用いられる。しかし『貴公子』では第五幕のアーサイト落馬に関する描写も含め、そうではない。まず、同じ馬に関する描写の場面である『リチャード二世』のヨーク公によるボウリングブルック描写の場面を見よう。

Then, as I said, the Duke, great Bulling-  
brook,

Mounted upon a hot and fiery steed,  
Which his aspiring rider seem’d to know,  
With slow but stately pace kept on his course,  
Whilst all tongues cried “God save [thee], Bulling-  
brook!”  
You would have thought the very windows spake,  
So many greedy looks of young and old  
Through casements darted their desiring eyes  
Upon his visage, and that all the walls  
With painted imagery had said at once,  
“Jesu preserve [thee]! Welcome, Bullingbrook!”  
(*Richard II*, V.ii. 7-17)

次に『貴公子』のペイリトウスによるアーサイト落馬事件の描写である。

Mounted upon a steed that Emily  
Did first bestow on him, a black one, owing  
Not a hair-worth of white (which some will say  
Weakens his price, and many will not buy  
His goodness with this note, which superstition  
Here finds allowance). On this horse is Arcite  
Trotting the stones of Athens, which the calkins  
Did rather tell than trample, for the horse  
Would make his length a mile, if it pleased his rider  
To put pride in him. ...  
... ..  
... The hot horse, hot as fire,  
Took toy at this and fell to what disorder  
His power could give his will—bounds, comes on end,  
Forgets school-doing, being therein trained  
And of kind manège; pig-like he whines  
(*TNK*. V.iv. 49-69)

ともに‘Mounted upon’や‘rider’が用いられており、自分が目撃した様子を描写する場面である。単語レベルの共通点の他に、『リチャード二世』で‘the Duke, great Bulling- / brook,’と同じように『貴公子』でも‘Your cousin,’(48)と話の主人公を明示しているにもかかわらず、その6行後にわざわざ‘On this horse is Arcite’(54)と、再び馬上の人物を確認する。シェイクスピアはアーサイトの落馬事故の様子を語らせるのに、先行作品と同じような手法を応用している。一方でこの二つの引用ではその時制の扱いが異なる。通常の報告同様、『リチャード二世』では時制は正確に過去形と過去完了という区別まで守られている。一方『貴公子』の引用の54行目では現在形が用いられており、その後また過去形を用いたのち、‘...bounds, comes on end, / Forgets school-doing...’(67-8)と、現在形に戻る。この手法は最終場面に

限った特異な例ではなく、騎士描写の場をはじめ劇全体にいきわたっている。強く迫真性を出すことを望む場合、現在形の方がより生き生きとしたものになることは言うまでもない。それはあたかも、今日の前で起こっていることをそのまま説明していることと同じであるからだ。当然、舞台上の人物と客は、演劇の同時体験ともいえる奇妙な体験をするだろう。また舞台を見なくても、読者にとってはより物語に入り込みやすくなり、同時性体験の効果は全く同じものになることは言うまでもない。F. Berry が述べているように、現在形の使用はその場を浮かび上がらせて目立たせる効果がある。<sup>15</sup> また彼は『テンペスト』に過去の描写に現在形を用いて場面を浮かび上がらせている例を発見している。彼によれば、プロスペローの‘He thinks me now incapable;...’(I.ii. 111)は史的現在である。一方でアーサイト落馬事件は、史的現在と呼ぶにはあまりに近い過去であるため、史的現在とは言えない。ひょっとするとシェイクスピアは、『テンペスト』作成の頃あたりから史的現在ではない、別の意図で過去の描写に現在形を用いているのかもしれない。<sup>16</sup>

アーサイト落馬の描写の台詞では現在形と過去形が混在し、また時制は混乱しているが、台詞の最後は見事な収束を見せる。ペイトリウスはアーサイトの事故の話の最後に、‘His victor’s wreath / Even then fell off his head; and presently / Backward the jade comes o’er, and his full poise / Becomes the rider’s load.’ (78-81)と、過去に起きたことを現在の出来事につなげ、最終的に‘Lo, he appears.’(84)と、アーサイトらの登場を招くコーラス役の役割まで果たしている。過去発生したアーサイト落馬という事件のあった時間軸は、観客ないし読者が存在する時間軸に直接結合されることでより現実性を増す結果となっている。コーラス役と言えば、先行作品である『ペリクリーズ』のガウワーも、類似の手法、つまり劇世界の出来事を現在と同一化し、より現実性を増すという手法を用いている。ペイトリウスがコーラスではなく劇世界の一員であることを考えると、シェイクスピアは劇世界のいわば裏側で起こったことを観客に詳細に述べるために、劇外にコーラス役を配置するのではなく、劇中の登場人物に導入を任せている。A.L. Magnusson はペイトリウスのアーサイト落馬事件の描写に作劇術的な観点から違和感をもっているが、そこでは、実際の生活では長い描写を語ることはあまりないという現実性は無視されているようだ。<sup>17</sup>

場面を一つの物語のように語る別の手法を見てみよう。それは、いわば登場人物による自己描写である。以下は最終場面のパラモンとアーサイトのやり取りである。

PALAMON O, miserable end of our alliance!

The gods are mighty, Arcite, if thy heart,  
Thy worthy, manly heart be yet unbroken,  
Give me thy last words. I am Palamon,  
One that yet loves thee dying.

ARCITE

Take Emilia

And with her all the world’s joy. Reach thy hand—

Farewell; I have told my last hour. I was false,

Yet never treacherous. Forgive me, cousin.

One kiss from fair Emilia— [*She kisses him*]

’Tis done.

Take her; I die.

(*TNK*. V.iv. 85-94)

『騎士物語』では事故後アーサイトに様々な治療が施され、延命のための努力がなされる。『貴公子』ではそのようなことはないため、アーサイトがすぐに死ぬとは舞台上のだれにもわからないはずである。観客はショーサーの作品を通じて事前にアーサイトの死を予見できるであろうが、劇世界の人物にとってパラモンの台詞はあまりにも性急である。確かにペイトリウスはこのやり取りの直前にアーサイトの様子は、「次の波が来るまで漂っている小舟さながら’Yet is he living, / But such a vessel ’tis that floats but for / The surge that next approaches.’(81-3)であると語るものの、すぐに死ぬと言っているわけではない。しかしながら、パラモンの言葉は、‘miserable end’や‘thy last words’という、すぐに死ぬことを前提としているものばかりである。さらに、最後の一文では、‘I am Palamon, / One that yet loves thee dying.’と、瀕死の友人に話す機会を与える台詞としては冗長ともいえる語り方である。シェイクスピアはここで何か独自に表現したいものがあつたのではないかと、その鍵は次の手法にある。パラモンはここで、まず自らの名前を明示しているにもかかわらず、その後不定代名詞と関係代名詞を用いてパラモンという人物を「死にゆく君を愛している者」と客観化している。『騎士物語』の別れの場にはこのような表現はないことから、シェイクスピアはこの不定代名詞を用いた表現法をここで独自に採用していると言える。一方不定代名詞と関係代名詞の使用は、『騎士物語』のアーサイトの死の場面ではなく、別の箇所には存在する。決闘をしているパラモンとアーサイトを発見して、テセウスが両者を止めに入る場面である。パラモンは二人の素性や二人のうちどちらかを先に殺すことなどをテセウスに語る。

Or slee him first; for, though thou knowe

it lyte,

This is thy mortal fo, this is Arcite,

That fro thy lond is banished on his heed,

For which he hath deserved to be deed.

For this is he that cam un-to thy gate,

And seyde, that he highte Philostrate.

Thus hath he japed thee ful many yeer,

And thou has maked him thy chief squyer:

And this is he that loveth Emelye.

For sith the day is come that I shall dye,

I make pleynly my confessioun,

That I am thilke woful Palamoun,  
That hath thy prison broken wickedly.  
I am thy mortal fo, and it am I  
That loveth so hot Emelye the brighte,  
That I wol dye present in hir sighte.  
(*The Knight's Tale*, 865-80)<sup>18</sup>

‘this is he that’ という表現は二か所ある。たとえこれらを強調構文ととらえたとしても、‘Arcite’ と ‘Palamoun’ という固有名詞の両方に関係代名詞が付加されている。『騎士物語』では、‘he that’ の使用が7、‘she, that’ が1例存在する。この表現がチャョーサーの得意とするものかどうかまではわからないが、上の引用にあるのはそのうちの二つである。次に『貴公子』の該当箇所を見てみよう。

Hold thy word, Theseus.  
We are certainly both traitors, both despisers  
Of thee and of thy goodness. I am Palamon  
That cannot love thee, he that broke thy prison—  
Think well what that deserves—and this is Arcite.  
A bolder traitor never trod thy ground,  
A falsen ne'er seemed friend. This is the man  
Was begged and banished; this he contemns thee  
And what thou dar'st do, and in this disguise  
Against thine own edict follows thy sister—  
That fortunate bright star, the fair Emilia,  
Whose servant—if there be a right in seeing  
And first bequeathing of the soul to—justly  
I am and, which is more, dares think her his.  
(*TNK*, III.vi. 138-51)

『貴公子』では、アーサイトが名前を変えていることや門の前に来たことなどは述べられていない。さらに、二人のエミリアへの愛情について、『騎士物語』にある‘love’ という単語すら使わず‘follows’で代用するなど、この場でも原作から様々な変更を加えている。しかし、パラモン自身やアーサイトを関係代名詞を用いて描写する文体だけは変えられていない。この場の担当はフレッチャーであるが、彼にはこの関係代名詞を用いた文体は変更できないか、あるいははしたくない理由があったのだろう。上の引用にある‘This is the man / Was begged and banished; this he contemns thee...’は、文法的にぎこちない表現であり、ここにチャョーサーの文をそのまま劇化できていない事情がうかがえる。『騎士物語』では‘he that’ という表現はパラモンが戦っている相手のアーサイトについて述べる際に使用されているが、『貴公子』ではそうではない。ここでパラモンは自らのことを‘I am Palamon, / That cannot love thee...’と関係代名詞で修飾しているだけでなく、‘...he that broke thy prison—’と、‘he that’を用いて自分のことを述べている。これは、上ですでに述

べたシェイクスピア担当個所の‘I am Palamon, / One that yet loves thee dying.’ (V.iv. 89)と同様の手法と言える。また決闘後、パラモンらは誰が最初に処刑されるべきか話し合うが、その際は彼は‘E'en he that led you to this banquet shall / Taste to you all...’ (V.iv. 22)と述べ、同様の語り方で自分が最初にこの世を去るべきであると主張する。『貴公子』では、シェイクスピアだけではなく、フレッチャーも登場人物に自らのことを遠景化して描写するという行為をさせている。

関係代名詞を用いた自己遠景化という手法の効果を考える前に、シェイクスピアの先行作品を見てみよう。そこには、自らを名前で表現し、また関係代名詞を用いて描写するという行為が同じように見られる。まず、『コリオレイナス』の第二幕第一場のメニーニウス・アグリッパの台詞である。

*Men.* I am known to be a humorous patrician, and  
one that loves a cup of hot wine with not a drop of  
allaying Tiber in't; said to be something imperfect in  
favoring the first complaint, hasty and tinder-like  
upon too trivial motion; one that converses more with  
the buttock of the night than with the forehead of the  
morning. What I think, I utter, and spend my malice  
in my breath.  
(*Coriolanus*, II.i. 47-54)

‘one that’ という表現を2回使い、ここで二人の護民官に自分の評判について述べている。その前に‘I am known to be...’とあるように、彼は自分がそのような人物であると周囲から評価されていると語る。ここでメニーニウスという人物は、「周囲からある評価を受ける対象」となり、主体がなくなり、客観化された一人物にすぎなくなる。同様の客観化の行為は、『オセロー』の最終場面にもみられる。

...Then must you speak  
Of one that lov'd not wisely but too well;  
Of one not easily jealous, but being wrought  
Perplexed in the extreme; of one whose hand  
(Like the base [Indian]) threw a pearl away...  
(*Othello*, V.ii. 343-47)

H. Gardner は、最終場面でのオセローの態度を‘Othello is attempting to present himself to the world's judgment.’と解説している。<sup>19</sup> 周囲の人物や、それを超えたさらに時間的にも物理的にも遠い存在のものに対して自らを提示するオセローは、やはり、ここでも自らを周囲から評価されたりあるいは語られたりする対象にしている。オセロー自身の自己客観化はこの前のやり取りにもある。部屋に入って来たロドヴィーコーに、自分の所在を示す際、オセローは次のように述べる。

*Lod.* Where is this rash and most unfortunate man?

*Oth.* That's he that was Othello; here I am.

(*Othello*, V.ii. 283-4)

時制まで変化させて、主人公は自らの台詞によって高度に客観化されるように仕向けている。以上のようなオセローの語り方は、大きな動きのないこの場においてオセローの身体に観客の目を集中させる効果があるだろう。そして、オセローの自刃という行為まで、いわば静的な雰囲気は続くことになる。J. Adamson は特にオセローの‘...of one whose subdu'd eyes...’(348)で始まる台詞に注目し、この場が観客に対し舞台があたかも絵画であるような印象を与えると主張している。<sup>20</sup> 結局これらの場では、劇世界で構築してきたメニーニウスやオセローの個性は極めて薄くなる。彼らは、脱個性化され、周囲から先入観なしで評価されることとなるのだ。

人物の個性を希薄化させる手法は他にもある。例えば決闘の前の祈祷の場があげられる。『騎士物語』と『貴公子』のそれぞれに存在する祈祷の場にはいくつかの共通点があるが、その一つが、登場人物をある人物に例えるという行為である。まず、『騎士物語』では、二人の貴公子の仲間の騎士には名前がある一方で、『貴公子』では名前がついていない。そのために、『貴公子』の騎士紹介の場では名前を呼ばれることはなかった。パラモンは祈りの前に騎士たちに声をかけるが、ここでも名前を呼ぶことはない。しかし、何か決まった呼び方があるわけではなく、いくつかの呼び方を重ねる。

Knights, kinsmen, lovers, yea, my sacrifices,  
True worshippers of Mars, whose spirit in you  
Expels the seeds of fear and th' apprehension  
Which still is father of it, go with me  
Before the god of our profession.  
(*TNK*, Vi. 34-38)

つまり、アーサイトにとって彼ら騎士たちは‘Knights’であり、‘kinsmen’, ‘lovers’, ‘my sacrifices’, そして‘True worshippers of Mars’なのである。一般的に仲間をある存在になぞらえることは珍しくないかもしれないが、5種類の呼称とは、いささか多いように思われる。演劇特有の過度な演出なのだろうか。それとも5種類すべての要素が絶対必要なのか。いずれにしても、ここで成立していることは長いやり取りや複雑な描写で人物を浮き彫りにすることではなく、一言で性格や人物像まで定義することである。また同時に、ここではある人物についての性格など、あらゆることについて一種のまとめを行うことに成功している。

彼ら三人は、自らの共人の他に、自身が祈りをささげる神々も客観化する。その際、単語で定義するほかに、彼らは関係代名詞の‘whose’を多用する。<sup>21</sup> ‘whose’は実にここでのアーサイトの36行の祈祷の中で4回使用されており、その後のパラモンは

3回、エミリアは1回使用している。この第五幕第一場は34行目からシェイクスピアが担当したとされている。シェイクスピアの担当箇所になって急に‘whose’が増えているということになるが、劇全体を見ても、シェイクスピアの使用例が17、フレッチャーがプロローグ含めて7回と、シェイクスピアがより好んでこの所有格関係代名詞を用いていることがわかる。17回うちの8の‘whose’を用い、さらに上述した手法を多用し、シェイクスピアはこの場をどのようなものにしてののだろうか。

Thou mighty one that with thy power hast tumbled  
Green Neptune into purple, whose approach  
Comets prewarn, whose havoc in vast field  
Unearthed skulls proclaim, whose breath blows down...  
(*TNK*, Vi. 49-52)

彼ら三人がこの場でしていることは、やはり上と同様、それぞれの神のもつ役割分担の定義付け作業である。例えば、上の引用では軍神マルスについて付加的な情報を語っている。劇のアクションの進行には必要ないものであり、また仲間の騎士たちが特に求めている説明でもない。またマルスらは本作において全く影響力はない。この場は神々が実際に登場するスペクタクルではない、彼らが祈っているという状況を作り出し、その言葉を客に聞かせるという行為こそが、ここで狙いとされているものだ。

この祈祷の場面でもう一つ興味深いのは、前述の‘one that...’の場合と同様に、シェイクスピアがここで三人それぞれに自己劇化という行為をさせている点である。まず、アーサイトは自らを軍神マルスの僕である‘...me, thy pupil, / Youngest follower of thy drum...’(56-7)と、やはり自らを客観化する。L. Potter は、この引用を含む約20行のアーサイトの台詞について、‘This long, sustained, carefully controlled sentence (like the one that follows the sound effects at 61 SD) requires a delivery quite unlike Arcite’s previous style. The intention may be to transform him into an embodiment of the qualities associated with Mars.’と述べている。<sup>22</sup> アーサイトはここで自らを軍神マルスから連想される資質の体現者であろうと、それまでと異なる表現法を用いている。またポターによれば、アーサイトはここで自分の空想を映像化している。次はパラモンの祈祷の場面であるが、‘Take to thy grace / Me, thy vowed soldier, who do bear thy yoke / As ’twere a wreath of roses...’(94-96)にあるように、パラモンもまた同格と関係代名詞を用いて自らを客観化する。祈祷文とはいえ、あまりに会話からかけ離れたものと言える。この台詞に対応する原作の場面は以下の通りである。

Considered al this, and rewe up-on my  
sore,  
As wisely as I shal for evermore,

Emforth my might, thy trewe servant be,  
And holden werre alwey with chastitee;...  
(*KT*, 1375-8)

引用した『貴公子』と『騎士物語』におけるパラモンの祈禱の相違点は、パラモンが‘Me’と‘thy vowed soldier’を同格としている点である。『騎士物語』ではあくまで‘thy trewe servant’は補語として用いられている。パラモンはここで、同格を用いることで自分を一人の登場人物として再定義しているのである。さらにパラモンは、本論の後半で述べる *er* の接尾辞を用いて自己を別のものとして定義する。

To those that prate and have done, no companion;  
To those that boast and have not, a defier;  
To those that would and cannot, a rejoicer.  
(*TNK*, Vi. 119-21)

そして彼は…‘The boldest language. Such a one I am...’(124)と語って自らの定義づけを終了する。二人の貴公子が行う同格を用いた自己定義は、エミリアの祈りでも見られる。まず、『騎士物語』である。

I am, thou woost, yet of thy companye,  
A mayde, and love hunting and venerye,  
And for to walken in the wodes wilde,  
And noight to been a wyf and be with  
childe.  
(*KT*, 1449-52)

ここでも、‘A mayde’は補語である。一方でエミリアは『貴公子』では、‘... Which is their order’s robe, I here, thy priest,...’(142)と定義したり、‘... Both these brave knights, and I, a virgin flower,...’(167)と自らを自分とは別の存在に変化させる。

以上のような一人称代名詞を用いて自らを描写する手法は、他のシェイクスピア作品でも見られるものである。その多くは、例えば‘And I, her husband, contradict your banes.’(*King Lear*, Viii. 87)のように、自らについて必要な情報を追加するものである。あるいは、‘...I, your glass...’(*Julius Caesar*, I.ii. 68)のように比喩で自分を表現するものなどがある。その他に、ある人物を客観化する際に用いられるものがあるが、それは具体的には、『ペリクリーズ』における手紙‘I, King Pericles, have lost...’(III.ii. 70)や『アセンズのタイモン』における墓碑銘‘Here lie I, Timon, who, alive, all living men did hate;...’(Viv. 72)などがある。これらは二つとも手紙や墓碑銘としては珍しくないかもしれないが、劇の中で読まれることにより、人物そのものはまさに物語の一人物として客観化されることになる。手紙や墓碑銘という形態ではなく、自らを進んで客観化するものは、ハムレットが好例である。彼は

作品中4回‘I’の形式を用いて自らを客観化する。

...Yet I,  
A dull and muddy-mettled rascal, peak  
Like John-a-dreams, unpregnant of my cause,  
And can say nothing; no, not for a king,...  
(*Hamlet*, II.ii. 566-9)

Why, what an ass am I! This is most brave,  
That I, the son of a dear [father] murdered,  
Prompted to my revenge by heaven and hell,  
Must like a whore unpack my heart with words,  
And fall a-cursing like a very drab,  
A stallion. Fie upon’t, foh!  
(*Hamlet*, II.ii. 582-7)

...I, his sole son, do this same villain send  
To heaven.  
(*Hamlet*, III.iii. 77-8)

もう一つは有名な‘...This is I, / Hamlet the Dane!’(Vi. 257-8)であるが、上記の3例に共通しているのは、それぞれが独白の中で用いられているということだ。これらの場面では、話者のハムレットは他の人物に自分の立場などの新情報を提供する必要はない。ここで彼はあくまで自己や自己が置かれた状況の分析を冷静に行っている。彼の分析は、舞台上の人物ではなく観客に向けているため、観客は客観化された人物の自己分析をそのまま直接受け入れ、ハムレットが置かれた状況をより冷静にかつ正確に把握することになる。同時に、これは作者によるハムレット像の確立でもある。これは、『シンベリン』にあるポスチュマスの場合も同様である。彼はイモジェン殺害を実行させたと信じ、それを後悔して‘...Ay me, most credulous fool, / Egregious murtherer, thief, any thing / That’s do to all the villains past, in being...’(V.v. 210-2)と自らを様々に形容する。この台詞は、ポスチュマスにとっても、観客にとっても、それまでの彼の行為をもう一度思い出すために必要なものである。

確かにハムレットやポスチュマスの台詞と『貴公子』の三人のそれには、形式上の類似点があることは事実である。だが一方で、ハムレットたちのものが劇の進行上必要な発話である一方で、アーサイトらのものはどうだろうか。彼らの情報は、観客にとって必須のものではない。やはり、彼らの自己定義は自己の性格の再構築につながっている。自己定義は、登場人物には必要ないが、作者には必要なのだ。この祈りの場により、二人の貴公子の、アーサイトがもたらした食事の中の卑猥な会話など観客の記憶から消えてしまう。通常の劇では、登場人物の性格は舞台上の言動や周囲からの評価などで観客に印象付けられ、構築されていくものである。P.S. Berggren も指摘しているように、

本作では、その変化に至るには、以前の劇のような葛藤や長い独白はない。<sup>23</sup> また、シェイクスピア劇において、人物を評価したり神話的な存在になぞらえる場合には、例えば『アントニーとクレオパトラ』におけるように、周囲の登場人物による描写が主な手法となっている。<sup>24</sup> 一方で『貴公子』では、人物は変わりたいとき、あるいは作者が望むときに、自由に変換することができる。合作のためかはわからないが、主人公に性格の一貫性はなく、彼らの性格を強く印象付ける場面にも乏しい。祈禱の場は、決闘の前にそれぞれの人物の性格を新しく定義し、人物を物語の登場人物として再び客観化するために必要なのだ。

祈りの場は、人物の性格という論点から見ると以上のようになるが、もう一つ、演劇という表現様式そのものにかかわる点にも注目したい。‘I.’を用いた同格用法についてシェイクスピアの先行作品を見てみると、興味深い点が見つかる。『ハムレット』の演劇観についてはよく議論されるが、演劇の失敗という議論は、『真夏の夜の夢』の劇中劇にみられる。注意深く見てみると、そこでの素人役者たちが発する台詞とアーサイトらのものは極めて近いものであることがわかる。第五幕第一場において素人役者たちは、‘...That I, one [Snout] by name, present a wall;’(156), ‘Thus have I, Wall, my part discharged so;’(204), また‘...lanthorn is the moon, I the man i’ th’ moon, this...’(258)などと自分たちの名前や役柄を観客にそのまま説明する。これは劇中の役者たちにとっては、観客を怖がらせないため、あるいは劇の理解度を高めるためという苦肉の策である。一方で劇中の観客にとっては、役者本人の名前や役柄が本人方伝えられることにより、虚構の世界が崩れ、劇そのものが成立しなくなる恐れがある。『真夏の夜の夢』の劇世界では劇の解体は許容されたが、『貴公子』における第五幕第一場における観客ないし読者との関係はどうだろうか。もう一つ興味深いのは、劇中劇の最後の場面である。ピラマス役のボトムは、劇中劇で自らを刺して自殺するが、その際に‘Thus die I, thus, thus, thus.’(300)と言いながら死んでゆく。これはすでに引用したアーサイト死亡の際の、‘Take her, I die.’(V.iv. 94)と似た台詞である。つまり、ボトムとアーサイト共に、自らが死んでいくことをわざわざ伝えるのである。シェイクスピアがボトムの最期をどこか演劇らしくなく描くことによって喜劇的場面を演出しているとすれば、アーサイトの死の場面も、観客には何らかの違和感を持って迎えられるのではないだろうか。シェイクスピアの作品の中で人物が実際に‘I die.’と述べて死ぬのは『オセロー』のエミリアと『ロミオとジュリエット』のロミオだけである。エミリアの死といえば、そのすぐ後にはオセローの死の場面が同じ場にある。そのオセローの死の場面が絵画的であるということはしばしば指摘される。ロミオの死の場面も、舞台上の動きは最小限のものである。『貴公子』にも静的な場面は多いが、そこではやはり、上で引用したものに加えて、自らの動作を描写する台詞が多い。その例としては、‘I’ll close thine eyes, prince. —Blessed souls be with thee.’(V.iv. 95)のような、あまりに細かい所作を説明するものから、‘I do embrace you and your

offer.’(III.i. 93)という一見して分かりやすいものまでさまざまなものがある。まとめると、『真夏の夜の夢』と『貴公子』における、自らの役柄や行為の詳細を登場人物自らが語るこれらの場で行われているのは、結局、演劇という芸術形態の解体なのである。

L. Hutsonによると、エリザベス朝演劇においては、登場人物による描写は特に読者にとって迫真性の高いものであった。<sup>25</sup> 『貴公子』においては、その描写の手法は極めて高い水準まで磨き上げられている。A. Thompsonは第五幕第三場の決闘の場面が演じられない理由として、エミリアの反応を演出することができる点を挙げている。<sup>26</sup> だが、それにしてはエミリアの反応は希薄であると言える。『貴公子』で語りが多く使用される理由はそれだけではない。クライマックスの決闘の場面ですら、使者のいわば実況で終わるといふこの平面的な作品では、劇の形態はそれまでのものと異なり、人物が役者を通じた人物ではなく、あくまで個性のない「パラモン」と「アーサイト」という人物が強い意思なく存在している。あたかも、それは劇ではなく、舞台とは関係のない一つの物語のようである。そして、人物が自分の内面や動機などを自ら説明し、動作すら描写してみせる。『貴公子』は、舞台上の図像について「目で聞く」必要のあった『コロオレイナス』からはかなり変化がみられる劇である。<sup>27</sup> 本作で作者は、舞台上において劇内容を描写する者や舞台裏の出来事を描写する者の他に、主要登場人物らにも様々な手法を与え、観客あるいは読者の心に単なる演劇以上に鮮やかな映像を想像させることに成功している。作者はあたかも、本来の演劇の台本に様々な表現を加え新たに出版用に準備しているかのようである。『貴公子』は、散文物語のような劇であり、同時に劇のような散文物語なのだ。

### 3

ここまで『貴公子』における作劇術の特徴について論じてきたが、ここでさらに細かい点に注意し、単語の使用法について論じることとする。ここでも、『騎士物語』と『貴公子』の比較が議論を始めるのに大いに役立つ。以下、騎士描写の場の一部である。

With kempe heres on his browes stoute;

His limes grete, his braunes harde and

stronge,

His shuldres brode, his armes rounde and

longe.

(KN, 1276-8)

His hair hangs long behind him, black and shining

Like ravens’ wings; his shoulders broad and strong;

Arm’d long and round; and on his thigh a sword,

(TNK, IV.ii. 83-5)

『貴公子』作成にあたっては、単語レベルで見ても二人の劇作家は、『騎士物語』をそのまま使用したり、プロットの上で様々な変更を加えたりしている。上の引用を見て分かるように、同じ場面で同じ単語が使用されていることは珍しくない。どのような種類の単語が残されたかという詳細な調査結果は手元にはないが、外見というキーワードに注目すると、次のようなことがわかる。この騎士描写の場に限ると、‘hair’を表す語は詩と劇共に3回、‘nose’と‘lips’は詩と劇共に1回、‘eyes’は詩2、劇3、‘wear’は共に2、‘look’は名詞が共に1、動詞が詩で1回、劇で2回の使用がある。名詞と動詞ともに、外見上の特徴を表すことのできる語がそのまま残っているといえる。観客の注目は、人物の内面よりも外見的特徴に向けられるように配慮されている。

騎士描写のある第四幕第二場についてさらに見てみよう。作者は‘long’や‘round’などの語はそのまま使用しているものの、‘his ames’は‘Arm’d’と過去分詞に修正されている。名詞が動詞となり、過去分詞になっている。名詞よりも動きのある表現になっていることは言うまでもない。また、‘hair’と‘eyes’をより詳細に見てみると、一つの共通点がうかがえる。

Hard-haired and curled, thick twined like ivy-tods,  
(TNK, IV.ii.104)

But when he stirs, a tiger. He’s grey-eyed,  
(TNK, IV.ii. 131)

2件とも過去分詞を用いた複合語に変わっている。過去分詞を用いた複合語は、この騎士描写の場では特に多い。過去分詞を用いた複合語の使用についてロマンス劇を調べてみると、まず次のことがわかる。<sup>28</sup> 当該の複合語は、『ペリクリーズ』で5種類、『シンペリン』で22、『冬物語』で15、『あらし』で22であり、『ヘンリー八世』では11（うち1つはト書き）である。<sup>29</sup> 一方『貴公子』では35種類の使用があった。第四幕第二場をシェイクスピア担当と考えれば、シェイクスピアは25種類のものを使用していることになる。そのうち12が第四幕第二場、騎士描写の場面で登場する。興味深いのは、『騎士物語』との類似性である。『騎士物語』ではハイフンを用いた複合語自体がほとんど見られず、ほんの数例にとどまるが、騎士を描写した個所では2例の使用がある。

He hadde a beres skin, col-blak for old.  
His longe heer was kembd bihinde his bak,  
As any ravenes fether it shoon for-blak:  
A wrethe of gold arm-greet, of huge  
wighte,...  
(KT, 1284-7)

二つの例とも、過去分詞は用いられていない。第四幕第二場の

作者がこの2例を参考としたという証拠はないが、『貴公子』の描写の場に12の使用例があるという事実は、複合語という用法が描写という表現法に適していることを示している。以下、この場で用いられている例を見てみよう。‘thick-twinned’, ‘great-eyed’, ‘well-steeled’, ‘freckle-faced’, ‘hard-haired’, ‘white-haired’, ‘new-conceived’, ‘stout-hearted’, ‘grey-eyed’, ‘round-faced’, ‘soft-hearted’, そして‘nimble-set’である。『騎士物語』では‘col-blak’や‘arm-greet’という平面的な表現にとどまっていた複合語は、『貴公子』では過去分詞を効果的に配置するための媒体であり、語りという行為に奥行きを与えている。このような複合語が観客や読み手に及ぼす影響は想像の域を出ないが、単に‘His hair was hard.’や‘His eyes were grey.’とするよりも、複合語を用いた方が、当然一般動詞を用いているため「動作」が表面化しやすいのではないかと。また、Magnussonの指摘するように、生き生きとした「言葉による描写」を引き立たせる効果があることも確かであろう。<sup>30</sup> A. Hartは本作の複合語について論じており、その中で、エミリアは‘bride-habited / But maiden-hearted.’(Vi. 150-51)という二つの複合語を含む合計5単語で彼女の役割を描写しているとしている。複合語には、短い表現で強く印象付ける効果があるということだ。またHartは、本作における複合語は、特にシェイクスピアのものが円熟した技法で使用されているとも主張している。<sup>31</sup> 『貴公子』における表現のいくつかは、複合語の活用によりより動きのあるものとなっている。

これら複合語の他に第四幕第二場で描写を豊かにしているのは動詞‘appear’である。ここでは2回、騎士の顔の特徴を述べる際に用いられている。

... In ’s face appears  
All the fair hopes of what he undertakes,  
... ..  
... In his face  
The livery of the warlike maid appears,  
(TNK, IV.ii. 98-106)

2例共‘appears’は自動詞で、主部が長く様々な修飾語句が与えられ、まさに報告されるような顔の表情が目に見えるような表現を与えられている。騎士の顔の表現は、まさに台詞に「現れる」こととなり、臨場感が増すだろう。一方、シェイクスピアの先行作品でも、人物などを描写する際にこの動詞は用いられているが、「顔に」ある表情が現れるという用法は一例しかない。

And in thy face strange motions have appear’d,  
(Henry IV, Part I, II.iii. 60)

ここで顔に現れるのは‘strange motion’だけであり、表現力の強さが上の2例とは明らかに異なっている。また次の例のように、

顔という表現を用いない場合もある。

... He is pure air and fire; and the dull elements  
of earth and water never appear in him, ...  
(*Henry V*, III.vii, 21-22)

主部は長いが、あくまで馬の内面的性格を説明しているだけであり、人物の顔に現れる外見を描写しているわけではない。『空騒ぎ』の第四幕第一場には、'And in her eye there hath appear'd a fire...' (IV.i. 162) という台詞があるが、ありきたりの定型の表現である。シェイクスピアの他の劇作品を見ても、顔の表情を 'appear' を用いて述べている台詞は他にない。顔の表情を表現豊かに描写しているとすれば、それはシェイクスピアの劇ではなく、詩編にみられる。

At this Adonis smiles as in disdain,  
That in each cheek appears a pretty dimple;  
(*Venus and Adonis*, 241-2)

No cloudy show of stormy blust'ring weather  
Doth yet in his fair welkin once appear,  
(*The Rape of Lucrece*, 115-6)

She dares not look, yet winking there appears  
Quick-shifting antics, ugly in her eyes.  
(*RL*, 458-9)

三例とも 'face' という語そのものは用いていないが、意味的に顔の表情の描写である。ここでも、描写の場と共通点があるのは他の上演用の劇ではなく出版用の詩編ということになる。第四幕第二場がシェイクスピアの担当とすれば、シェイクスピアは動詞を巧みに複合語に組み込み、外見に関する語を詩編に近い用法で活用していると言える。また、フレッチャー担当の第二幕第五場の 'But his body / And fiery mind illustrate a brave father.' (21-22)、またシェイクスピアの第四幕第二場の 'He shows a lover, ...' (136) や、'proclaim' の意味で用いられる 'say' がある 'His very looks say him.' (IV.ii. 78) などを見ると、読者や観客の心にある映像を想起させるという行為は、作劇術に加えて単語レベルでも行われると思われる。

動詞を変化させた語彙表現としては、動詞に *er* の接尾辞を加えたものがある。特に本作では OED を調べても珍しい用法のものが多い。シェイクスピアが担当した第二幕第一場の牢番と娘の台詞を見てみよう。

JAILER I heard them reported in the battle to be the only doers.  
DAUGHTER Nay, most likely, for they are noble sufferers. I marvel...

... ..

... sigh to be so child or at least a sigher to be comforted.

(*TNK*, II.i. 25-37)

'sigher' は OED でも二番目の例であり、'sufferers' と共にシェイクスピアの他の作品では見られない。本作では、シェイクスピアは他の場面でも動作主を表す接尾辞 *er* や *or* を多く用いている。例えば、アーサイトが軍神マルスに祈りをささげる第五幕第一場では、次のような祈りがある。

O great corrector of enormous times,  
Shaker of o'er-rank states, thou grand decider  
Of dusty and old titles, that heal'st with blood...

'corrector', 'shaker', 'decider' と、三行のうちに三つの語を用いている。特に 'corrector' と 'decider' はシェイクスピアが初めて用いた例である。さらに重要なのは、decider という、極めて珍しい語を、本作の第三幕第六場でフレッチャーも 'The true decider of all injuries, ...' (155) と使用しているということである。用途は、二人の劇作家とも人物があることを願う場面で用いている。D. Bruster は、牢番の娘の創作にシェイクスピアとフレッチャーが共通認識があったとしているが、この語の使用に二人の共通の意図があったかまではわからない。<sup>32</sup> 一方で『騎士物語』には 'decider' の使用例はない。ただ、『騎士物語』にもパラモンの祈りの初めに以下の例がある。「喜ばすもの」という意味でつかわれており、この意味では OED 初出である。

Thou glader of the mount of Citheroun,  
(*KT*, 1365)

シェイクスピアとフレッチャーがこの一行から影響を受けたかどうかまではわからない。ただ、過去のシェイクスピア作品を見ると、このような祈りの様式は珍しい。たとえば、直前に作成されたロマンス劇では、ペリクリーズとポスチュマスはそれぞれ神的なものに祈るが、そこで同様の接尾辞付き名詞の使用は見られない。

『貴公子』では、劇全体を通して接尾辞付き名詞の使用がみられる。OED で実際に引用されているものとしては、'Our undertaker' (Li. 74), 'For gray approachers.' (V.iv. 9), そして、'Nay, let's be offerers all.' (32) などがあげられる。数字としては、接尾辞 *er* および *or* の使用は、『貴公子』では 41 種類の単語にみられる。<sup>33</sup> この数字は、『冬物語』の 23 や『あらし』の 13 に比べると多い。ただ、『シンベリン』でも 36 種類の単語にみられることを考えると、『貴公子』での使用の頻度の高さが目立っているとまでは言えない。とはいえ、第四幕第二場をシェイクスピア担当個所と考えれば、シェイクスピアは自身が担当した一つの劇の半分という範囲内で 31 の *er* および *or* を用いた名詞を使用して

いる。それまでのシェイクスピア作品にみられない例は、『シンベリン』で11、『貴公子』のシェイクスピア担当箇所でも11ある。全体の数や使用比率から言えば『貴公子』での使用が多い。ほんの数語の違いでは作品そのものの全体的特徴までは論じられないとしても、第五幕第一場のシェイクスピア担当箇所における使用数の多さは注目すべきであろう。この場では11種類の使用例があり、そのうち7がシェイクスピア作品で初出のものである。エミリアは、祈りの中で‘Abandoner’ (138)や‘pretenders’ (158)という語を用いるが、これらはそれぞれOEDの二例目と求婚者の意ではOED初出であり、極めて珍しい語と言える。祈りのみの場という動きのない、しかも173行という決して長い場ではない場での11という数字は、シェイクスピアが意図的にこれらの語を使用したという証拠とみて、間違いないだろう。erという接尾辞を用いて台詞の中に「動き」を作り出すというシェイクスピアの意気込みは並々ならぬものがあつたことだろう。K. Muirが指摘しているように、祈祷の場でシェイクスピアは、言葉により絵画を描くような手法を用いているのである。<sup>34</sup>

erを伴う単語の使用についてまとめる前に、先の引用にあるもう一つの特徴を見てみよう。一つは‘speak’の使用法である。ここでテセウスの発する‘speak’は他動詞として使われている。‘Pray speak, / You that have seen them, what they are.’ (IV.ii. 71-2)という台詞であるが、ニューケンブリッジ版の編者も指摘しているように、この‘speak’は‘describe’の意味である。<sup>35</sup> 一人の描写が終わると、彼は‘Thou hast well described him.’ (89)と述べ、次の騎士についても、‘Pray speak him, friend.’ (91)と、再び‘speak’を‘describe’の意味で用いている。シェイクスピアの先行作品において、同様の用法は『ヘンリー八世』にあるだけである。一方フレッチャーの作品では、‘speak’が人称代名詞の目的語と共に用いられ、「人物を描写する」という意味で用いられていることもある。

No Chronicle shall speak you, though your own, ...  
(*Philaster*, V.iii. 83)<sup>36</sup>

... Think what women shall,  
An hundred year hence, speak thee, when examples  
Are looked for, ...  
(*The Woman's Prize, or the Tamer Tamed*, II.ii. 96-8)<sup>37</sup>

このような‘speak’の使用が二人の作者の共通認識かどうかまでは不明であり、また第四幕第二場の担当者も完全に明確ではないが、少なくともフレッチャーにとっては、‘speak’は年代記という紙媒体での物語にして後世に伝える手段なのだ。また、『シンベリン』にはこの意味で‘speak’そのものはいられないものの、同様の考えがある。これら三つの劇では、劇世界における言葉として、後世に伝えることが言及されている。『貴公子』では、その‘speak’によって出来事を伝えるという行為が、後世の人々や聞き手である観客や読者に対して行われているのだ。erを加えるなどして動的になった表現

を持つ本作は、劇として演じられるというよりも昔話として語られるのだ。

『貴公子』には描写に「動き」を与えるもう一つの手法がある。上述した動詞を過去分詞にして活用するほかに、名詞を動詞として用いている例が非常に多い。実際の例の前に、次のものを見てみよう。シェイクスピア担当の第三幕第一場である。アーサイトは城外の森で自分だけがエミリアに近いところにいることを半ば後ろめたく、そして半ば優越感に浸って独白する。

And therein wretched, although free; but if  
Thou knew'st my mistress breathed on me and that  
I eared her language, lived in her eye, O coz,  
What passion would enclose thee!  
(*TNK*, III.i, 27-30)

‘breathe’は動詞であるが、珍しい使用法である。‘breathed on me’は、「息が分かるほど自分の近くにいる」という意味であり、このような意味の例はほかのシェイクスピア作品には見られない。唯一、「息を吹きかける」という意味での使用が『ヴェローナの二紳士』にあるだけである。OEDでは、この表現は「誘惑する」に近い意味とされており、当然この場には当てはまらない意味である。ここでは「近くにいる」と表現するのに、わざわざ珍しい表現が用いられている。さらに、その直後には‘eared’がある。この意味での使用は、OEDで二例目である。その先には、名詞の動詞化ではないが「彼女が自分を見ている」という意味で‘lived in her eye’と、独り言とは思えないような詩的な表現である。「彼女がみている」よりも、「彼女の目に映っている」とした方がより情景が浮かぶであろう。名詞や形容詞を動詞として使用する傾向は、シェイクスピアの先行作品にもみられるので、『貴公子』に限らず、シェイクスピアがこの手法を好んだということは十分考えられる。ただ、本作における名詞の動詞化の例には、いささかの傾向があるように思われる。同様に動詞化した名詞の多い『シンベリン』では、名詞の動詞化の例として、‘friend’, ‘prince’, ‘arm’, ‘brain’, ‘tongue’, ‘look’, ‘medicine’, ‘word’, ‘canopy’, ‘cave’がある。一方で『貴公子』では、‘buckle’, ‘corslet’, ‘joy’, ‘chapel’, ‘couch’, ‘skiff’, ‘um’, があり、さらに‘crown’と‘arm’の動詞としての使用もある。一つ言えることは、『シンベリン』では様々な種類の名詞が動詞になっている一方で、『貴公子』では直接に物理的接触がある物体を表す名詞がほとんどであるということである。語り中心の本作においては、内容よりも語りの手法が重要であり、作者が最も気を遣うところであろう。単に語りだけでは、そもそも劇としての魅力が低下するし、退屈なものになる。そのような状況下において名詞を動詞に変化させて用いるということは、長い台詞ばかりで動きの少ない劇に動的要素を組み入れる効果的な手法となっている。

単語レベルの特徴という議論の最後に、騎士描写の場面にある、声をトランペットに例える箇所を見てみよう。

When he speaks, his tongue  
Sounds like a trumpet...  
(*TNK*, IV.ii. 112-3)

同様の比喩は、『騎士物語』には存在するものの、シェイクスピアの劇には他にみられない。だが、彼の詩である『ルークリース凌辱』にのみ、同様の比喩が用いられている。

First, like a trumpet doth his tongue begin  
To sound a parley to his heartless foe,  
(*RL*, 470-1)

シェイクスピアがこの箇所を担当していたとすれば、彼は『ルークリース』という、上演ではなく読書のために作成した作品と同じ表現を用いていることになる。

以上、erのような接尾辞を伴う単語など、様々な細かな手法を検討してきた。登場人物の外見を強調するという観点からすると、一見ロマンス劇と共通している箇所もあるように思われるが、実際は異なる。ロマンス劇では、舞台上の人物と劇場の観客が同じスペクタクルを見るという作劇法が用いられており、外見が重要視されていると言われている。<sup>38</sup> 一方『貴公子』では、同じ外見を扱っていても、その働きは異なる。A. Bartonは、ロマンス劇のスペクタクルについて論じ、劇場空間の持つ現実と非現実のはざまという特徴を指摘している。その章では、『ヘンリー八世』もロマンス劇に含まれている一方で『貴公子』は除外されている。<sup>39</sup> 『貴公子』では作者はスペクタクル的な場面を演出しても、非現実的な場面を創造することに注力していないということだ。ここでは、登場人物による語りの台詞でも、観客ないし読者は語られる内容の外見的特徴を直接見るのではなく、頭に思い描けるようにできている。本作では、作劇術上の工夫に加え、人物の動きや声の特徴を、役者の所作ではなく文字を使ってできるだけ生き生きと描写する努力が単語レベルでも見られる。『貴公子』は当然上演もされているが、本作は上演だけでなく読書にも十分耐えられる構成となっている。

#### 4

次に、上述した「語り」を中心とした場面の、劇中での扱いについてである。『テンペスト』において、プロスペローは自身の昔話を語る際、何度もミランダや観客に‘Dost thou attend me?’(Lii. 78)のような問いをして、長い台詞にミランダが集中すること促している。そのプロスペローとミランダのやり取りからもわかるように、物語の背景などを長台詞を使って観客に聞かせることは、作者にとっては完全には自信のないことなのだ。『リチャード三世』の第一幕第四場でも同様である。かなりの量の直接話法がクレランスの夢の回想の中で用いられているが、長い描写の台詞の間には、聞き役ブラッケンバリーの否定的な台詞が2回、描写を中断する形で加えられている。

Clar: Methoughts that I had broken from the  
Tower

... ..

Some lay in dead men's skulls, and in the holes  
Where eyes did once inhabit, there were crept  
(As 'twere in scum of eyes) reflecting gems,  
Which woo'd the slimy bottom of the deep,  
And mock'd the dead bones that lay scatt' red by.  
Keep. Had you such leisure in the time of death  
To gaze upon the secrets of the deep?

Clar: Methought I had, and often did I strive  
To yield the ghost; but still the envious flood  
Stopp'd in my soul, and would not let it forth  
To find the empty, vast, and wand'ring air,  
But smother'd it within my panting bulk,  
Who almost burst to belch it in the sea.  
Keep. Awak'd you not in this sore agony?  
(*Richard III*, Liv. 9-42)

また『ヘンリー六世第一部』第四幕第六場では、トールボットがジョンに戦の状況について17行程度描写したのち、何も言われなくとも体調を気遣って話を中断する。

The ireful Bastard Orleance, that drew blood  
From thee, my boy, and had the maidenhood  
Of thy first fight, I soon encountered,  
And interchanging blows I quickly shed  
Some of his bastard blood, and in disgrace  
Bespoke him thus: "Contaminated, base,  
And misbegotten blood I spill of thine,  
Mean and right poor, for that pure blood of mine  
Which thou didst force from Talbot, my brave boy."  
Here, purposing the Bastard to destroy,  
Came in strong rescue. Speak, thy father's care:  
Art thou not weary, John? How dost thou fare?  
(*Henry VI, Part I*, IV.vi. 16-27)

これらの劇では、長台詞で描写する際に観客の集中力に対する作者の気遣いが見られる。

一方、『貴公子』における長い場面描写では、それを歓迎する反応も存在する。まず、シェイクスピアの担当箇所から見てみよう。第一幕第一場、第一の王妃はテセウスら一行に戦場で死体をさらしている夫の悲惨な現状を語るが、16行で言うべきことのすべてを言わせた後で、テセウスは次のように語る。

Pray you, kneel not;  
I was transported with your speech and suffered

Your knees to wrong themselves.

(TNK, li. 54-56)

テセウスは王妃の長台詞を邪魔しないばかりか、「話に夢中になってしまった」と、王妃が単に背景を語る台詞に心を奪われてしまう。また、フレッチャー担当の第二幕第二場において、長々と牢生活の利点を語ったパラモンに対しアーサイトは、‘I would hear you still.’(111)と、むしろその台詞が続くことを望んでいる。また第四幕第一場の牢番の娘を描写する場面には、その描写を聞く牢番による‘Pray go on, sir.’という同様の台詞がある。『貴公子』では、実際の演技ではなく、語りによる物語の再現や想像を基にした長台詞を演出することに作者の躊躇はない。それは騎士描写の場も同じである。それはあたかも、本作に接する者が長く冗長な台詞を聞くことに対して抵抗感を持つ可能性があることを容認しているかのようである。本作が上演することだけを想定された劇である場合、この作者の姿勢は大胆なものである。

ここまで『貴公子』の出版用物語的な側面について論じてきたが、本稿を閉じるにあたり、シェイクスピアとフレッチャーのもう一つの同時期の合作と言われている『ヘンリー八世』との関係について論じることとする。アーデン版『ヘンリー八世』の編者 G. McMullan は、本作品の報告の台詞は意図的にあいまいにされているとしている。<sup>40</sup> 本来歴史劇において使者の報告は基本的に正しいものであり、事実を忠実に再現していたが、ここでは違う。まず言えることは、報告は、もはや内容の正しさは重要でなく、作者が観客ないし読者を操作するために自由に劇内容などを変化させる手段となっているということだ。描写の場における二つの作品の類似点としては、‘speak’を‘describe’と同じ意味で使う点である。『ヘンリー八世』第四幕第一場で戴冠式を見てきた紳士 3 は‘Good sir, speak it to us.’(61)と、式の様子を描写するように要請されるが、ここにその例を見ることができる。ほかにも様々な類似点がある。第三幕第二場には、‘I should be glad to hear such news as this / Once every hour.’(24-5)というものもあり、長い報告に対する躊躇もない。上述した第四幕第一場における紳士 3 の要請に対する彼の返事‘As well as I am able.’(62)は、語って聞かせるという行為に自信と魅力を感じている証拠であろう。

また、両作品は報告の台詞中の現在形の使用に関しても共通している。『ヘンリー八世』第一幕第一場の‘Then you lost / The view of earthly glory.’(13-4) で始まる台詞では、過去の出来事の回想場面にも関わらず‘now’や現在形を多用し、臨場感を出している。R. Meek によれば、『冬物語』での道化の描写には‘Now’が多く用いられ、舞台裏で同時進行している出来事に迫真性を与えているとしている。<sup>41</sup> 『ヘンリー八世』では過去の出来事について‘now’が使用されているが、同様の働きをするのかもしれない。本作では他にも、第一幕第一場の‘Now this follows...’(174)、あるいは‘...here makes visitation—...’(179)などがあり、やはり、

過去の事件を描写していても突然現在形に変化する。また第一幕第三場で監督官が王に公爵裏切りの様子を語るときは、直接話法も織り交ぜている。『貴公子』同様、舞台上の出来事も舞台裏のものも描写を含む報告という形式が多く採用されている。上述の Meek は、トマス・キッドの『スペインの悲劇』における直接話法を含む描写の場についても論じている。同作品は1615年に出版されたが、その表紙には所謂人物の吹き出しが描かれており、彼はこのことを興味深い例であるとしている。<sup>42</sup> 劇中に直接話法を用いることは、当時から迫真的な語りにも有効なものとされていたのかもしれないが、シェイクスピアはこの手法を非常に有効に活用していると言える。

『ヘンリー八世』と『貴公子』には「語り」の手法に関する様々な特徴があり、それらの中には、これらの作品が読むためのものとして認識されていた可能性を表すものすらある。『ヘンリー八世』第三幕第二場、ノーフォークが枢機卿の様子を描写する場を見てみよう。

My lord, we have  
 Stood here observing him. Some strange commotion  
 Is in his brain; he bites his lip, and starts,  
 Stops on a sudden, looks upon the ground,  
 Then lays his finger on his temple; straight  
 Springs out into fast gait, then stops again,  
 Strikes his breast hard, and anon he casts  
 His eye against the moon. In most strange postures  
 We have seen him set himself.  
 (Henry VIII, III.ii. 111-19)

この詳細な描写の直前に、観客はすでに枢機卿の悩み様子を目の当たりにしており、改めてもう一度その様子を観客に伝える必要はない。また、この報告を受けて王は‘It may well be...’(119)と語るころを見ると、舞台上に残っている枢機卿の様子を王とノーフォークが観察してその様子を同時に描写しているということもなさそうである。つまり、王はあくまでこの台詞を報告として聞いている。この台詞は、枢機卿役の役者が舞台上で演じきれなかった所作を言葉によって補っている可能性がある。G. McMullan もこの箇所は演じにくいと述べており、通常はカットされるとしている。しかし、人物の所作だけを考えれば、この程度のものは上演可能である。とすれば、なぜこのように一度上演した場面を語りで繰り返すのだろうか。ヒントはやはり『貴公子』と同じように上演できないと思われる箇所にある。つまり「月を見ている」というあまりに具体的すぎる描写である。あまりにも細かい所作は、語りによってのみ可能なのである。また第四幕第二場のウルジー死亡時の説明をする場面でも、聞いた話にしてはあまりに詳細であり、実際に観察できないようなことまで述べられる。

...Pursu'd him still, and three nights after this,  
About the hour of eight, which he himself  
Foretold should be his last, full of repentance,  
Continual meditations, tears, and sorrows,  
He gave his honors to the world again,  
His blessed part to heaven, and slept in peace.  
(*Henry VIII*, IV.ii, 25-30)

原典であるホリンシェッドには、彼が後悔したという記述はないとされている。ここでも、ある人物の真実ではない側面を言葉で過度に装飾するという、『貴公子』にも見られる傾向がある。原作からの変更は、演技ではなく報告でもなされるのだ。第五幕第一場では、舞台上の人物に対する言及がある。

...Look, the good man weeps!  
He's honest, on mine honor: God's blest Mother!  
I swear he is true-hearted, and a soul  
None better in my kingdom. Get you gone,  
And do as I have bid you. (*Exit Crammer*)...  
(*Henry VIII*, VI, 152-56)

王はここで、クランマーが感激のあまり泣いて発話できなかったことを本人の目の前で独白する。この独白が特徴的なのは、クランマーの様子を単に描写するだけでなく、『ヘンリー八世』という芝居がクランマー支持のうちに終わる手助けをしているということである。この台詞により、観客は彼の正直な心根を信じることになる。作者はここで、クランマーのそれまでの舞台上での言動だけでは観客はその内面を判断できないと考えているのだろう。この独白は、ヘンリー王の内心を表しているだけでなく、観客のクランマーに対する印象をまとめようとする作者の意図も反映しているのである。

B. Hardy は、『ヘンリー八世』における表現法の特徴として、括弧の多用をあげている。括弧を用いることにより、長い独白を用いなくても細やかな感情を表すことが可能である。興味深いのは、この手法がフィリップ・シドニーの散文ロマンスの影響であるとされていることである。<sup>43</sup> さらに注目すべきは、『貴公子』の最終場面におけるペイトリウスのアーサイト落馬の描写にも、括弧の使用がみられるということだ。シェイクスピアが特にこの時期に散文物語の影響を受けていたことは確かなのではないだろうか。人物の語りの中に上演不可能な場面や細かすぎる人物描写などを盛り込んで表現するという、観客向けというよりも読者向けとも取れる『貴公子』に見られる手法は、『ヘンリー八世』からのものなのかもしれない。だが、『貴公子』では、さらにその傾向は強まっているように思われる。

## 5

終幕後、エピソードが登場し、劇内容の印象を観客に問う。彼は

最後に、'...If the tale we have told...' (12)と述べる。<sup>44</sup> 本作が「演じられる芝居」ではなく、「語られる芝居」であることは間違いないだろう。上述した『貴公子』と同じテーマを扱った他作家による先行作品には、生き生きとした狩の場面やアーサイトの死体を焼く場面など、視覚に訴える演出が多くあったとされている。また、『貴公子』後の改作では、踊りや歌が多く挿入されているという。<sup>45</sup> 本作は、従来型の上演方式にはそぐわないのかもしれない。そのため、改作ではより動きのある、演劇らしい演出が必要だったのかもしれない。しかしながらその動きのない平面さこそ、作者の意図していることなのだ。スペクタクル的要素の多かったロマンス劇を経て、シェイクスピアの劇は大きく変化した。『貴公子』ではもはやスペクタクルは重要ではない。本作では、演劇は舞台上での「演技」だけでは終結しない。人物の人格構築、意思や感情の表出、背景説明、出来事の詳細、これらすべてに「語り」という手法が必要となっている。本作では、舞台上に従来通りの役者による図像を作り出す一方で、様々な表現を伴う語りにより、観客や読者の脳裏にもその図像をさらに飾り立てた映像を作り出している。演劇は当時上演後に出版されることもあった。しかし本作は、どちらかという出版を主眼にしていたように思われる作品である。そこには、1613年のグローブ座焼失か、あるいはシェイクスピアの死と同じ1616年に全集を出版するベン・ジョンソンの影響があったのかもしれない。

## 注

<sup>1</sup> R. McDonald, *Shakespeare's Late Style*, Cambridge U.P., 2006, p. 225.

<sup>2</sup> P. Edwards, 'On the Design of *The Two Noble Kinsmen*,' *Review of English Literature*, 5, 1964, p. 89.

<sup>3</sup> L. Potter, 'Topicality or Politics? *The Two Noble Kinsmen*,' in G. McMullan and J. Hope (eds.), *The Politics of Tragicomedies*, Routledge, 1992, p. 79.

<sup>4</sup> J. Hartwig, *Shakespeare's Tragicomic Vision*, Louisiana State U.P., 1972, p. 185.

<sup>5</sup> T. Spencer, 'The Two Noble Kinsmen,' *Modern Philology*, 36 (1939), 255-76, (qtd in P. S. Berggren, "'For what we lack, / We laugh': Incompletion and *The Two Noble Kinsmen*,' *Modern Language Studies*, 14 (1984), p. 4.

<sup>6</sup> P.J. Finkelpearl, 'Two Distincts, Division None: Shakespeare and Fletcher's *The Two Noble Kinsmen* of 1613,' in R.B. Parker and S.P. Zitner (eds.), *Elizabethan Theater: Essays in Honor of S. Schoenbaum*, Univ. of Delaware Press, 1996, p. 185.

<sup>7</sup> D.M. Bergeron, 'The Beginnings of *Pericles*, *Henry VIII*, and *Two Noble Kinsmen*,' pp. 174-77, in R.F. Willson, Jr., (ed.), *Entering the Maze: Shakespeare's Art of Beginning*, Peter Lang, 1995.

<sup>8</sup> 本論考で使用したテキストは、『貴公子』、他のシェイクスピア作品、そしてチャーサーの『騎士物語』の順で以下の通りである。R.K. Turner and P. Tattspough, (eds.), *The Two Noble Kinsmen*, Cambridge U.P., 2012, G.B. Evans, (ed.), *The Riverside Shakespeare*, Houghton Mifflin, 1997, W.W. Skeat, (ed.), *Chaucer: Complete Works*, Oxford U.P., 1969.

<sup>9</sup> 『テンペスト』は第一幕第二場でエアリエルがファーディナンドの難破時の様子を描写する際に発する短い台詞以外は同様のものが見られない。『テンペスト』には劇終盤に回想の場面そのものがないからか、それとも前半でのプロスペロー追放の話は簡単に済ますためか、理由はわからない。

- <sup>10</sup> P.B. Bertram, *Shakespeare and the Two Noble Kinsmen*, Rutgers U.P., 1965, p. 219.
- <sup>11</sup> ニューケンブリッジ版の注には'a little while (ago)'という語彙説明がある。いずれにしても、騎士たちに長期間慣れ親しんだわけではないことは確実である。
- <sup>12</sup> R. Meek, *Narrating the Visual in Shakespeare*, Routledge, 2009, p.167.
- <sup>13</sup> L. Erne, *Shakespeare as Literary Dramatist*, Cambridge U.P., 2003, p. 227.
- <sup>14</sup> M. Tetamura, 'The Anxiety of Auctoritas: Chaucer and *The Two Noble Kinsmen*,' *Shakespeare Quarterly*, 63. 4, 2012, pp. 571-73.
- <sup>15</sup> F. Berry, *The Shakespeare Inset*, Southern Illinois U.P., 1971, p. 21.
- <sup>16</sup> *Ibid.*, p. 161.
- <sup>17</sup> A.L. Magnusson, 'The Collapse of Shakespeare's High Style in *The Two Noble Kinsmen*,' *English Studies in Canada*, 13, 1987, p. 386.
- <sup>18</sup> 行数は、『カンタベリー物語』全体のものではなく、『騎士物語』のものだけを表記している。
- <sup>19</sup> H. Gardner, 'Othello: A Retrospect, 1990-67.' in K. Muir and P. Edwards, (eds.), *Aspects of Othello*, Cambridge U.P., 1977, p. 7.
- <sup>20</sup> J. Adamson, *Othello as Tragedy*, Cambridge U.P., 1980, p. 184.
- <sup>21</sup> 人物の客観化が多い『オセロー』最終幕では、関係題名の whose が印象深く使用されているが、
- <sup>22</sup> L. Potter, (ed.), *The Two Noble Kinsmen*, A&C Black Publishers, 1997, p. 290n.
- <sup>23</sup> P. S. Berggren, "'For what we lack, / We laugh": Incompletion and *The Two Noble Kinsmen*," *Modern Language Studies*, 14 (1984), p. 10.
- <sup>24</sup> M. Mooney, *Shakespeare's Dramatic Transactions*, Duke U.P., 1990, p. 183.
- <sup>25</sup> L. Hutson, *The Invention of Suspicion*, Oxford U.P., 2008, p. 126.
- <sup>26</sup> A. Thompson, *Shakespeare's Chaucer: A Study in Literary Origins*. Liverpool U.P., 1978, p. 203.
- <sup>27</sup> I.-S. Ewbank, "More Pregnantly than Words: Some Uses and Limitations of Visual Symbolism," *Shakespeare Quarterly*, 24, 1971, p. 17.
- <sup>28</sup> ここでは、完全に動詞の過去分詞と考えられるもののみを扱い、慣用的に形容詞ととれるものは議論から除外する。また、調査対象は過去分詞を用いた複合語の使用回数ではなく、種類の数である。
- <sup>29</sup> 集計時には、あまりに慣用的になっている単語は除いてあるため、絶対的な数値とは言えない。
- <sup>30</sup> Magnusson, *op. cit.*, p. 378.
- <sup>31</sup> A. Hart, 'Shakespeare and the Vocabulary of *The Two Noble Kinsmen*,' *The Review of English Studies*, 10, 1934, p. 280. またここでは『貴公子』における複合語の多さも指摘されている。
- <sup>32</sup> D. Bruster, 'The Jailer's Daughter and the Politics of Madwomen's Language,' *Shakespeare Quarterly*, 46, 1995, p. 279.
- <sup>33</sup> 集計時には、あまりに慣用的になっている単語は除いてあるため、絶対的な数値とは言えない。
- <sup>34</sup> K. Muir, *Shakespeare as Collaborator*, Routledge, 1960, p. 140.
- <sup>35</sup> R.K. Turner and P. Tatspaugh, (eds.), *op. cit.*, p. 169n.
- <sup>36</sup> テキストは、A. Gurr, (ed.), *Philaster*, Methuen, 1969.を使用。
- <sup>37</sup> テキストは、B. Gaines and M. Maurer, (eds.), *Three Shrew Plays*, Hackett Publishing Company, 2010.を使用。
- <sup>38</sup> W.F. Eggers, Jr., "Bring Forth a Wonder": Presentation in Shakespeare's Romances,' *Texas Studies in Literature and Language*, Vol. 21, No. 4, 1979, p. 463.
- <sup>39</sup> A. Barton, *Essays, Mainly Shakespearean*, Cambridge U.P., 1994, pp. 182-203.
- <sup>40</sup> G. McMullan, (ed.), *King Henry VIII*, Thomson Learning, 2007, pp. 105-6.
- <sup>41</sup> R. Meek, *op. cit.*, pp. 158-59.
- <sup>42</sup> *Ibid.*, p. 19n.
- <sup>43</sup> B. Hardy, *Shakespeare's Storytellers*, Peter Owen, 1997, p. 108.
- <sup>44</sup> D. M. Bergeron はエピローグの同じ台詞に注目し、劇と物語の融合がみられるとしている。また、それは全集の出版を考慮に入れたものと論じている。D. M. Bergeron, *op. cit.*, p. 179.
- <sup>45</sup> H. Richmond, 'Performance as Criticism: *The Two Noble Kinsmen*,' p. 164, in C.H. Frey, (ed.), *Shakespeare, Fletcher and The Two Noble Kinsmen*, Univ. of Missouri Press, 1989.