

2017（平成 29）年度

シェイクスピアの **Late Plays** とマニエリスム

指導教員 加藤 洋介
文学研究科 英文学専攻
12DC003
雨森 未来

ABSTRACT

Mannerism in Shakespeare's Late Plays

12DC003 Miki Amemori

Dissertation Supervisor: Yosuke Kato

March-2017

序章

シェイクスピアとマニエリスム

1. シェイクスピアの晩年劇

この論文は、シェイクスピア (William Shakespeare, 1564-1616)¹ の最後の創作期、1607年から1611年までの期間に書かれた彼の5つの劇の考察である。具体的には、『アントニーとクレオパトラ』(*Antony and Cleopatra*, 1608)、『アテネのタイモン』(*Timon of Athens*, 1607-08)、『シンベリン』(*Cymbeline*, 1610)、『冬物語』(*The Winter's Tale*, 1610-11)、そして『テンペスト』(*The Tempest*, 1610-11) である。²

これらの劇は一般的にはロマンス劇という名称で知られる。ロマンス劇という用語はエドワード・ダウデン (Edward Dowden, 1843-1913) によって最初につかわれ20世紀の半ばまで広く支持されたが、『アントニーとクレオパトラ』と『アテネのタイモン』は、『シンベリン』や『冬物語』のような他のロマンス劇とは明らかに様式的に異なり、また、ともにプルターク (Plutarch, 46?-120?) の『英雄伝』(*Lives of the Noble Grecians and Romans* (英訳書名)) に材源を求めている点でローマ史劇としてとらえる方がよい。また、近年のシェイクスピア研究で盛んに議論されている共作の問題も考えると、ロマンス劇という用語が1610年前後に創作されたいくつかの劇を包括的に表しているとは言いがたい。

とくに晩年のシェイクスピア劇に見られる複雑な構造と難解な文体は、ジャンルの定義を困難にする。1つの用語でジャンルの枠組みを定めると、かならず例外があらわれるとゴードン・マクマラン (Gordon McMullan) は指摘する。明確に規定できるジャンルはないと考えるマクマランは、ロバート・ヘンケ (Robert Henke) が提案する 'late plays' という表現が現段階では最適であると述べ、ジャンルに関する議論を結んでいる。³ マクマランと同様に、この論文では 'late plays' を「晩年劇」という呼称に訳して、5つの劇とその他のロマンス劇にも当てはめて用いる。

2. ルネサンスとマニエリスム

ルネサンスの文化的体系は、視覚的情報の数量化とネオプラトニズムの理論的基盤のうえに成り立ち、秩序と調和のある世界の構築をめざした。ルネサンスの様式が支配的になった過程は、スティーヴン・グリーンブラット（Stephen Greenblatt）が指摘するように、シェイクスピアの時代に宗教と政治における絶対主義が強固な体制を築いた現実の歴史と重なる。⁴ただし、シェイクスピアはルネサンスという絶対主義の世界の内側に留まりながら、ルネサンスの様式を逸脱する。グリーンブラットは作品分析から支配的文化とその規範に対するシェイクスピアの抵抗を明らかにし、そこからシェイクスピアにおける新しい価値観の創造を論じる。⁵この論文もまた、シェイクスピア劇に見出せる新しい価値観をとり上げ、それをマニエリスム様式の顕現として認知し、彼の芸術家としての独創性と、ルネサンス時代に発現した対抗的な文化的様式を検証する。

比較的初期の画期的なマニエリスム研究『ルネサンス様式の四段階』（*Four Stages of Renaissance Style*, 1955）でワイリー・サイファー（Wylie Sypher）は、ルネサンスの時代にルネサンス、マニエリスム、バロック、後期バロックという4つの異なる様式が混在したことを論じ、それまで美術の様式であったマニエリスムの理論を文学批評にとり込んだ。サイファーの功績の1つは、古典主義の復興をかかげたルネサンスに対する反動としてマニエリスムを位置づけたことである。⁶この見方はサイファー以後の文学研究におけるマニエリスム論に定着し、マニエリスムの様式的特徴がルネサンスのそれと対比的に定義されるようになった。

サイファーがルネサンス的、マニエリスム的として対比的に記述する¹⁴の特徴の1部をとり上げると、ルネサンスは〈水平的・垂直的〉様式であり、マニエリスムは〈斜行的・螺旋的〉様式であるという。

一般的に初期ルネサンス芸術では、構図を支える水平のエネルギーと垂直のエネルギーが非常に均衡している。また、絵画の視点は、左右同形的なシンメトリーと中央に焦点や中軸が置かれるように工夫されてい

る。マニエリスム期には斜行的で螺旋的な動きが発達した。例えばティントレットの絵画やチェルリーニの彫像などがそうだが、これらは蛇行形の「炎」のような曲線を描いて身を振ることが多い。この時代には建築も絵画も、不安定ではないにしろ狭い構図へ身を縮める傾向があり、非構築的な効果をあげるために、視点は高く、斜行性の、あるいはまた偏奇な角度を取っている。⁷

つまり、均整のとれた構図がルネサンスのめざす様式美であるのに対して、マニエリスムは意図的に均衡を排除し、特有の歪みを自らの特徴として形成した。

サイファーはまた、「様式は技法であると同時にヴィジョンの形態」でもあると指摘し、ルネサンスとマニエリスムの様式の定義は文学批評にとっても有効だと主張する。⁸たとえばシェイクスピア劇について言うと、「『ロメオとジュリエット』の構成にあった明確な均衡性は『ハムレット』の曲がりくねった、斜行性の、一見即興的な構成では姿を消す」という議論が可能になり、シェイクスピア批評の新たな次元を切り開いた。⁹次節において、美術と文学を横断するマニエリスムの様式が、シェイクスピア劇と歴史的にどうかかわったかを概説する。

3. 美術と文学、視覚と言葉

高山宏の定義を借りると、マニエリスムは「諸学諸知識が連鎖してはじめて見えてくる種類の混沌とした脱範疇の様相を孕む芸術様式」である。¹⁰歴史的に、マニエリスムが豊かな成果をもたらした分野を美術、詩、演劇だという。本研究では、これら3つの分野からそれぞれ視覚的效果、言語、そして観客の受容という3つの面をシェイクスピアの晩年劇の議論としてとり上げる。

文学におけるマニエリスム研究の歴史は、視覚芸術と言語の機能的な相関関係を明らかにする試みだった。本論の重要な先行研究である2冊の文献に触れながら、そのことを確認する。

第1は、アーネスト・ギルマン (Ernest B. Gilman) の『奇妙な遠近法』(*The Curious Perspective: Literary and Pictorial Wit in the Seventeenth Century*,

1978) である。ギルマンは、視覚芸術の理論が文学の創作にとり込まれた過程を論じた。16世紀末ころから、イングランドでヨーロッパ大陸の美術品の収集が熱狂的に流行したが、視覚芸術に関する知識と技術の習得という点で遅れていた。¹¹ そこで大陸の新しい芸術理論が歓迎され、その輸入とともに宮廷人と知識人の間で対抗的な様式が知られるようになった。遠近法の秩序を意図的に破壊する‘curious perspective’と呼ばれる特殊な技法が紹介され、それを実践した絵画は驚きを与えた。¹² 視覚芸術の技術的革新は文学の創作にも影響を及ぼし、技巧を凝らした文体や、たとえばギルマンの言う‘witty conceits’が盛んにつかわれるようになった。¹³ 視覚芸術の新しい動きは詩人の創作を刺激し、視覚的効果と言語の新しい、より緊密な相関関係に発展した。そうして、反ルネサンスの様式としてのマニエリスムは発展しつつ、次第に支配的になったのである。

もう1つの書物はアリソン・ソーン (Alison Thorne) の『シェイクスピアにおけるヴィジョンとレトリック』 (*Vision and Rhetoric in Shakespeare: Looking through Language*, 2000) である。ソーンは、遠近法の理論がイングランドに上陸してから独自の発展を遂げた点に注目し、多様な芸術家の実践を通し、しだいに複雑な理論に変化したことを論じる。また、アルベルティ (Leon Battista Alberti, 1404-72) の『絵画論』 (*De Pictura*) で確立された視覚の理論を参照しながら、シェイクスピア劇における視覚的効果と言語の相関関係に議論を拡大した。

ルネサンスの芸術理論の要であるアルベルティの遠近法 (perspective) は、「視覚のピラミッド」と「柘目分割の理論」を用いて平面に三次元の現実世界を再現することをめざす。¹⁴ 視覚のピラミッドに「中心点」と呼ばれる単一の固定された視点を設置し、それを起点として幾何学的に構成される線によって均衡の取れた面を生産し、図像に写実性を与える。さらに、芸術作品は単なる模倣ではなく、芸術家の精神の内奥に隠れている理想を具現化するものであり、真実 (リアリティ) の創造を可能にするとアルベルティは説いた。¹⁵ しかし、遠近法の視覚のピラミッドは弱点ももつ。鑑賞者が芸術家の定めた視点から眺める限り、図像の均整は保たれるが、その視点を離れると全体の図像は歪む。

¹⁶ このような弱点は、ルネサンスから対抗の様式であるマニエリスムが生じる

条件となる。本論文で遠近法の他に議論に用いる視覚的芸術の技巧はだまし絵とアナモルフォーズ (anamorphosis) である。美術の分野において、だまし絵を表す専門的用語はトロンプルイユ (*trompe l'oeil*) であり、その特徴とは、画中に精密に描き込まれた対象物が実在するかのような錯覚を見る者に与える点である。アナモルフォーズはマニエリスムを代表する表現様式の1つとして知られ、その図像の特徴は歪曲によって表される。それぞれ独立した劇作品から、だまし絵及びアナモルフォーズの技巧と理論がシェイクスピアの劇作にとり込まれ、そこから見出されるマニエリスムの表象が晩年劇において発展したことを明らかにする。また、本論文で用いるイリュージョンの意味は登場人物が舞台上で行う演出や視覚的操作のことを表す。

さらに本論文では、観客の受容にも考察を拡大する。視覚的効果と言語の相関関係がもたらす暗示や仕掛けによって引き起こされる受容の違いを踏まえながら、作品分析を行う。

4. 先行研究に対する本論の位置づけ

本節では、シェイクスピアの劇におけるマニエリスム研究の転換点となったジャン・ピエール・マッケロ (Jean-Pierre Maquerlot) によるプロット研究の問題点を指摘し、本研究の基本的姿勢を明確にしたうえで本論の概要を記す。

新しい切口として、マッケロはシェイクスピアの悲劇にあらわれる善と悪の衝突や対照的な場面設定の構図が、マニエリスム特有の歪みを作り出す土台であると論じている。一方で、シェイクスピアの晩年劇では種類の異なる要素が混ぜ合わせられることでプロットの一貫性が歪められ、それがマニエリスムの不協和音に近い状態になるのだが、悲劇に比べれば効果は弱いと言う。¹⁷ それ故に、シェイクスピアのマニエリスムの終点は『オセロー』 (*Othello*, 1604) に定められた。¹⁸

しかし、マッケロの議論の問題点を指摘するならば、それはシェイクスピアの晩年劇のとらえ方にある。マッケロは晩年劇にあらわれる共通点として、荒唐無稽な設定や不自然な急展開について指摘する。それらは劇の材源に含まれるおとぎ話 ('fairy-tale') や伝承 ('folklore') の要素が原形のまま演劇に転

換され、利用されたためだという。

...the romance presents itself from the beginning as the transposition to the theatre of a purely fiction tale. ¹⁹

これに対して、ヘレン・クーパー（Helen Cooper）が論じているように、シェイクスピアの晩年劇に認められる古いロマンスの物語のモチーフはおとぎ話や伝承から継承された単なる模倣（‘meme’）ではなく、その時代の文学的土壌のなかで改めて価値を問われ、再構築されたものである。²⁰ また、材源に手を加えて、新しい作品に作り変えることはシェイクスピアの得意とする常套手段であり、才能の1つでもある。マッケロは晩年劇にあらわれる不調和をプロットの分析から読み取る。これに対して本論文では、マニエリスムの特性である歪曲と不調和が、視覚理論と視覚的効果の技巧を介してシェイクスピアの創作に影響を及ぼし、それぞれの劇作品のなかで独自の表現を展開させることを論証する。

晩年劇に対するマッケロの過小評価は、視点を変えれば、シェイクスピア研究におけるマニエリスムの議論に未だに展開の余地があることを示す。本論文の基本的姿勢は、前述した晩年劇の5つの作品論を通して、シェイクスピアにおけるマニエリスムの意味づけを再検証する。

本論の議論は『シンベリン』の考察にはじまり、多義的言語と特殊な視覚的効果が登場人物の認識に不一致を引き起こすことを論じる。新しい視覚理論が偽ることを効果的な表象の手段として提示したことで、シェイクスピアが本劇にだまし絵の理論をもち込んで実践することを検証する。つぎに、『アントニーとクレオパトラ』の舞台である対照的価値観をもつ2つの世界が、ルネサンスとマニエリスムの対立的関係を表していることを論じる。卓越した言語能力をもつイノバーバスが、ローマとエジプトの両方の世界において彼の能力を発揮させ、2つの世界の対照的価値観を強調づけていることを明らかにする。

第3章と第4章ではアナモルフォーズをめぐる議論を展開する。『アテネのタイモン』では、アナモルフォーズの技法がタイモンの性格的二面性を効果的に描き出していることを検証する。また、古典主義が悲劇に求める構造上の規

定から本劇が逸脱していることを議論する。つづく『テンペスト』論では、主人公プロスペローがアナモルフォーズをつかってスペクタクルを創り出すという見解を示す。プロスペローの魔術がもたらすスペクタクルは見る者の感覚を翻弄し、認識を歪ませる。プロスペローが登場人物の動向を察知し、先手を打つことができるのは、彼による視覚の支配が劇世界に浸透しているからである。彼が主導権を掌握する過程をミランダとファーディナンドの出会いと結婚に至る場面から検証する。最後に、『冬物語』を俎上に載せる。図像学の観点からレオンティーズの嫉妬の原因を探る。そのうえで、エンブレムの寓意的モチーフが本劇の危機と和解のアクションと結びつけられていることを論証する。

第1章

『シンベリン』の多義的言語とその視覚的効果

1. 芸術とは偽ることである

『シンベリン』は偽ることをめぐって展開する劇である。登場人物たちは、騙す者と騙される者に分けられ、前者は言葉の力で他者を陥れようとする。たとえば、イタリア人の策士ジャコモ（Giacomo）と野心家の王妃（The Queen）は卓越した言語能力で真実を歪曲し、ジャコモはポスチュマス（Posthumus）を欺き、王妃はシンベリン（Cymbeline）を操る。他方で、騙される者たちもまた困難な状況に直面するとき、しばしば偽装したり変装したりすることで真実と異なる状況を演出する。彼らの偽りが複雑に絡まり合って構成される舞台世界の中心に、ヒロインのイノジェン（Innogen）¹がいる。

『シンベリン』におけるシェイクスピアの主な関心は、言語と映像の両方で偽りの世界を構築することにある。多義的言語と映像を通して観客を幻惑し、騙すことを一種の芸術的技法として提示する、これこそが彼のねらいだった。劇場でこのような趣向が流行した背景に、同時代のイングランドで起きた意識の変化、すなわちヨーロッパ大陸の新しい視覚理論が知られるようになり、偽ることが肯定的にとらえられるようになったことがある。

新しい視覚理論とイングランドの文芸の発展を論じた先行研究として、ルーシー・ジェント（Lucy Gent）は新しい視覚理論がイングランドの文化的土壌に浸透するまでの経緯を次のように指摘する。新しい視覚理論は英訳された書物を介してイングランドに入るが、誤訳や翻訳家の理解不足によって一部に理論の破たんが含まれた。しかし、誤認から生じる歪みや曖昧こそが、新しい理論とイングランドの伝統的概念の結合を促し、独自の様式に導いたという。² 当時のイングランドの文芸でとくに人々の関心を惹きつけた題材は‘feigning’、‘deception’、そして‘illusion’である。³ また、作品のなかで偽りや嘘が肯定されることは芸術家の利益にもつながった。それは宗教的、道徳的な批判をかわす効果をもたらし、精巧な偽りの演出が称賛をもたらしたために芸術家の創作意欲を高めた。

4 アーネスト・ギルマンは当時のイングランドの文学で「見せかけの偽り」(‘a feigned falsehood’) という主題が盛んに用いられたと指摘する。⁵ 作家は時代の流行に乗るために作品を通して何らかの形で偽りを表象しようとし、自らの技量を競い合うように誇示した。

本章は、シェイクスピアが偽ることを効果的モチーフとして用いた劇としての『シンベリン』の考察である。劇のアクションの主要な出来事はイノジェンの貞操を試す男たちの賭けである。この賭けにおいてジャコモはポスチュマスを欺き、彼の詐術の本領を発揮する。本章は、ジャコモの奸策によってポスチュマスのイノジェンに対する認識が歪められ、その変化が彼の特殊な言葉の用法にあらわれることを分析する。また、偽ることを悪と見なすポスチュマスの批判的態度を彼の言葉の変化に見る。『シンベリン』で鏡の隠喩が偽りの世界を構築するための道具として機能することも論証する。最終的に、先行研究においてしばしば構造的欠陥を指摘されてきた作品の最後の場面を一枚の「だまし絵」としてとらえ、シェイクスピアの意図が偽ることをめぐる芸術的意匠の構築にあったという結論を導く。

2. 騙す者と騙される者

『シンベリン』における登場人物たちの相関関係はイノジェンを中心に形成され、彼らは大ざっぱに善と悪に分かれる。ハーリー・グランビル-バーカー (Harley Granville-Barker) が ‘Chastity, faith, fidelity strike the ideal chord in *Cymbeline*; and Imogen their exemplar’⁶ と述べているように、一貫してイノジェンは善良な存在として表象される。それに対して、最初から悪に分類される王妃とジャコモは、イノジェンとともに善の側に立つシンベリンとポスチュマスを騙し、彼女と敵対するよう仕向ける。

イノジェンの貞操の危機は、息子をブリテンの継承者にしようと企む王妃の野望と、ポスチュマスを陥れたいというジャコモの邪心によってもたらされる。とくに後者は主筋の主要なアクションと連動する。イノジェンの貞操と関連する小道具として指輪とブレスレットがある。指輪はイノジェンからポスチュマ

スへ、ブレスレットはポスチュマスからイノジェンへ渡される。娘との結婚に反対するシンベリンから国外追放を言い渡されたポスチュマスは、1幕2場の惜別の場面でイノジェンから贈られた形見の指輪に対して、たとえ彼女が死んだとしても再び妻を娶らないことを誓う。同じ場面で彼はイノジェンに愛の証としてブレスレットを贈るが、ブレスレットはのちにイノジェンの不貞の証としてジャコモによって悪用される。

1幕4場でジャコモの挑発に応じたポスチュマスは、イノジェンの貞操を試す賭けを承諾する。事の発端はポスチュマスがイノジェンを自慢したことにより、彼に反感を抱くジャコモの提案によってポスチュマスはイノジェンからもらった指輪を、ジャコモは全財産の半分を賭け、彼女がポスチュマスの言う通り本当に貞淑であるかを試すことになる。ふたりの対話からは彼らの女性観が明らかになる。

GIACOMO.

...Your ring

may be stolen too; so your brace of unprizable
estimations, the one is but frail, and the other casual.
A cunning thief or a that-way accomplished courtier would
hazard the winning both of first and last.

POSTHUMUS. Your Italy contains none so accomplished a
courtier to convince the honor of my mistress, if in the
holding or less of that you term her frail. I do nothing
doubt you have store of thieves; notwithstanding, I fear
not my ring. (1.4. 85-94)

ここで言及される指輪は3つの意味をもつ。1つ目はポスチュマスとイノジェンが交わした夫婦の約束であり、2つ目は彼女の一番大切なものである貞操を表し、3つ目はジャコモの挑発において性的な暗示を帯びる。⁷ ジャコモは、他の女性たちと同じように、イノジェンもまた男性の誘惑を拒否できない「弱い女」だと主張する。これに対してポスチュマスは、ジャコモの言葉に耳を貸さず、イノジェンを他の女性から区別する。ふたりの対話から分かるように、イ

ノジェンを個人として認知するか、それとも女性という範疇に抽象化するか、という女性観の相違が生じる。ポスチュマスの女性観はイノジェンの純潔によって導かれるものであり、彼は彼女に崇拜の念を抱いている。

ジャコモとポスチュマスの会話の文脈から見える女性嫌悪の意識は、シェイクスピアの晩年劇にしばしばあらわれる共通の認識である。ヘレン・クーパー (Helen Cooper) はそれを「嫉妬の修辞学」と名付け、その特徴を次のように説明する。‘Romances frequently offer the same process of generalization as the rhetoric of jealousy, from the singular to the plural, one woman to the sex at large’、⁸ このように、男性たちの非難において女性を指す単語は単数形から複数形に変化し、女性全体の否定に発展する。『シンベリン』では2幕4場のポスチュマスの有名な独白でこの現象が顕著に見られる。この独白では、ジャコモの教唆によってイノジェンの不貞を信じたポスチュマスが激しい女性嫌悪を示し、女性全体に対する呪詛をまき散らす。

...Could I find out

The woman's part in me — for there's no motion

That tends to vice in man but I affirm

It is the woman's part; be it lying, note it,

The woman's; flattering, hers; deceiving, hers; (2.4. 171-175)

ポスチュマスの女性不信の対象は妻だけでなく母にも及ぶ。彼は自分の出自に疑いをもち、自分を「贋金」‘a counterfeit’ (2.4. 158) として表現する。彼の女性嫌悪は、個人の女性に対する怒りを女性全般に対して拡大したものと考えられる。ここで注目すべきことは、偽ることを女性特有の悪徳としてとらえている点である。嘘をつくこと、おべっかをつかうこと、そして欺くこと、これらすべて女性の欠点であるという。

偽ることに対するポスチュマスの批判的な姿勢は、彼がつかう言葉に多義的の意味を与える。イノジェンに対する信頼が崩れる過程において、ポスチュマスは‘false’という単語を幾度も使用する。この単語はイノジェンの裏切りを指すだけでなく、邪悪な本性を隠すため彼女が行うという偽装も表す。ポスチュ

の弱さにとらえ、イノジェンが偽りの貞淑な女性のふりを演じることに
特に憤る。

ジャコモはイノジェンの胸のほくろにも言及してポスチュマスを欺く。普
段人目に触れないほくろをジャコモが知っている事実は、彼女と性的な関
係をもったと思わせるのに十分な説得力をもつ。イノジェンのほくろは
ポスチュマスにとって彼女の罪のしるしであり、許しがたい汚点となる。

ルネサンスの美意識において、滑らかで白い肌は女性の美しさの代名詞
であり、ほくろは到底ヒロインにはふさわしくない。あえてイノジェンに
ほくろという否定的なしるしを与えたのは、シェイクスピアの反ルネサ
ンスの美意識の表れであると主張するのはスティーヴン・グリーンブラッ
ト (Stephen Greenblatt) である。ルネサンスの美意識とは理想的調和の
原理をかかげ、完璧な美を追求するものであり、個性や多様性を抑圧す
る。とりわけ女性たちは均一的なイメージに還元される。だから、イ
ノジェンのほくろは彼女の異質な表象を際立たせる。¹⁰ 彼女にシェイク
スピアの反ルネサンスの新しい美意識を見ることができるわけである。

ほくろだけでなく肌の「白さ」もまたイノジェンの身体的特徴としてくり
返し言及される。2幕2場で眠るイノジェンの姿を見てジャコモは ‘fresh lily, /
And whiter than the sheets!’ (2.2. 15-16) と述べ、彼女のまぶたを ‘white
and azure-laced’ (2.2. 22) にたとえる。イノジェンの白さは彼女が男装
するときにも言及される。4幕2場で洞窟にいるところを発見されたとき、
ギデリアスは小姓の身なりをしたイノジェンに対して ‘fairest lily!’ (4.2. 202)
と呼びかける。このように強調されるイノジェンの肌の白さは象徴的な
意味だけでなく、現実の視覚的演出と関連づけて考察することが必要
である。周知のように、当時の劇場では少年俳優が女性の役を演じ、
女性を演じるときには白粉で顔を化粧するのが一般的であった。¹¹ 劇
中でイノジェンの白さを強調する表現は、イノジェンを演じた少年俳優
の白い顔と強い連想で結びついていた。

しかし、ポスチュマスは、イノジェンの美しさの象徴である白い肌を邪
悪な本性を覆い隠す偽装のしるしと解釈する。

Me of my lawful pleasure she restrained,

And prayed me oft forbearance, did it with
A prudency so rosy the sweet view on't
Might well have warmed old Saturn, that I thought her
As chaste as unsunn'd snow. (2.4. 161-165; 強調は筆者による)

過去の回想からポスチュマスは夫である自分の正当な求めをかわすイノジェンの恥じらいを偽りであったと断定する。彼の言う ‘unsunn'd snow’ はイノジェンの白い肌を表すと同時に、それが見せかけの純潔であることを強調する。ポスチュマスの怒りは、イノジェンが貞淑のふりをしていたことに向けられる。こうして、イノジェンの貞操を問うことで始まった賭けは、欺かれたポスチュマスの認識において彼女の偽装に対する批判に発展する。

3. 真実の鏡と虚構の鏡

マニエリスムの様式を併せもったルネサンスの様式混交は、鏡のモチーフにあらわれた。現実世界をありのままに映し出す鏡はルネサンス様式のリアリズムの象徴であり、歪んだ映像を現出する鏡はマニエリスム様式の本質的要素である。¹² 『シンベリン』にあらわれるのは虚構を生成する鏡である。これら鏡の二面性はシェイクスピアの熟知するところであり、彼は鏡の隠喩をもち込むことで写実と虚構の両面を的確に表現する。

一般に、鏡は現実の反映と考えられている。アルベルティが『絵画論』で「巧く描かれたものは鏡の中では大いに優雅さを増すものであり、不思議なことに絵画のあらゆる欠点は、鏡にうつると歪んでいることが一層はっきりとするものだ。したがって、自然から摂取されたものは鏡で匡正される」と説いたのはそのためである。¹³ しかし、多様な鏡を用いて文化を形成したルネサンスの時代には、鏡の複雑な反射や凸面の効果を利用した特殊な器具などが作られ、画家や作家の創作に大きな影響を与えた。

リアリズムの鏡の有名な例はハムレット (Hamlet) の演技指導の場面にある。ハムレットは言う、芝居の目的は ‘to hold as ’twere the mirror up / to nature;’

(*Hamlet*, 3.2. 18-19)¹⁴ だと。さらにハムレットは不自然で大げさな演技を
禁じ、役者が鏡となって世界をありのままに映し出すことを求める ‘to show
virtue her own feature, scorn her own image, / and the very age and body of
the time his form and pressure’ (3.2. 19-20)。この場面から分かるのは、リ
アリズムを重視する者にとって鏡は嘘や偽りを排除するために役立つというこ
とである。しかし、鏡は自我の意識を増強させる道具でもある。¹⁵ その場合に
は、鏡はリアリズムではなく虚構性と結びつけられる。『シンベリン』では嘘や
偽りが語られる場面において鏡が言及される。

『シンベリン』の登場人物で強い自我の意識を見せつけるのはクロートン
(Cloten) である。彼の自我の意識は強力な自尊心を形成し、彼は自分より身
分の低いポスチュマスがイノジェンの愛情を勝ち得たことが理解できない。ク
ロートンに対してイノジェンは侮蔑の態度を隠そうともしない。2幕3場でふ
たりが口論する際に、イノジェンはポスチュマスのもっとも粗末な下着の方が
よっぽど大事だと言ってクロートンを怒らせる。¹⁶ イノジェンにとってポスチ
ュマスの衣服はブリテンから追放された夫を偲ぶものであり、ポスチュマスの
身代わりに等しい。ポスチュマスの代用品よりも劣ると侮辱されたことに対し
て、クロートンはイノジェンに復讐すると決心し4幕1場で行動に移す。彼は
ポスチュマスの衣服を身につけ、彼に成りすましてイノジェンを欺こうと計画
する。ポスチュマスの衣服がクロートンの体に合うことは、傷つけられた彼の
自尊心を回復させる。

...I dare

 speak it to myself, for it is not vainglory for a man and his
 glass to confer in his own chamber. I mean, the lines of
 my body are as well drawn as his: no less young, more
 strong, not beneath him in fortunes, beyond him in the
 advantage of the time, above him in birth, alike conversant
 in general services, and more remarkable in single
 oppositions; yet this imperceiverant thing loves him in
 my despite. (4.1. 6-14)

ここで言及される鏡はクロートンの肥大するナルシシズムを表す。彼が言葉を重ねるほどに、ポスチュマスと比較して劣る要素はまったくないという主張は現実味が薄れ、虚構性が増す。身体は同等で、身分や資産は自分の方が上でも、一騎打ちでは彼には歯が立たないことは1幕2場ですでに実証されているからである。さらに皮肉なことに、鏡の虚構性はクロートンの自我の増長を促しながら、彼を存続の危険に向かわせる。そのことが証明されるのは、クロートンが首なしの死体になることでイノジェンが彼をポスチュマスと取り間違えるという場面においてである。このとき、両者の間ではじめて交換が成立し、ふたりの類似点は身体だけであったという事実が残る。

『シンベリン』における鏡のもう1つの作用は、鏡に映る鏡像が現実ではなく虚像であることを踏まえている。鏡は本心を隠して偽りの表情を浮かべる追従者にたとえられる。劇の冒頭において、ふたりの紳士がコーラス役としてブリテンの宮廷に蔓延る追従者について語る場面がある。

FIRST GENTLEMAN.

You do not meet a man but frowns. Our bloods

No more obey the heavens than our courtiers

Still seem as does the King. (1.1. 1-3)

しかめっ面の宮廷人にしか会わないということは不穏な宮廷の状況を伝えている。宮廷人たちはシンベリン王と同じ表情をすることで追従を示す。‘…All / Is outward sorrow’ (8-9) というように、宮廷人の表情が本心を表すものではないことは明らかだが、‘Although they wear their faces to the bent, / Of the King’s looks’ (13-14) という描写があるように、彼らが王の顔を映し出す鏡として言及されていることは興味深い。

人の顔が鏡として用いられる例は他にもある。宮廷ではクロートンの周りにはいつもおべっかを使う貴族たちがまとわりつく。彼らはクロートンに従う一方で、傍白のなかで本心を語り、滑稽な掛け合いを観客に提供する。ポスチュマスを夫に選んだイノジェンの判断力に対して次のようなことが傍白のなかで

述べられる。

SECOND LORD. (*aside*) She shines not upon fools lest the
reflection should hurt her. (1.3. 28-29)

ここでイノジェンは鏡として言及される。クロートンを映すことを拒絶するのは、彼の愚かさを嫌悪するという二重の意味が隠されている。

ブリテンの宮廷はシンベリンという国王による専制的政治が敷かれているように見えるが、政治体制の実態として裏から王妃が王を操る多重構造がある。虚構を暗示する鏡は宮廷人の処世術として偽ることを正当化するブリテンの宮廷文化を映し出す。偽ることは『シンベリン』の全体に及ぶ。副筋には宮廷文化を忌み嫌うベラリアスが登場するが、彼も身分を偽り、過去の経歴を隠して森の洞窟で世捨て人として生きる境遇にある。また、彼と生活を共にするふたりの息子も、本当は王子でありながら偽りの人生を送っている。自分を偽るという点においては、イノジェンも男装という形で姿を変え、想定外の事態のもとで正体が暴露される瞬間になるまでこの偽装はつづけられる。

4. だまし絵のような劇

『シンベリン』の最終幕では偽ることを介して引き起こされる混乱が、芸術的モチーフとして提示される。大団円の前に、悪人たちの悪事がすべて明るみになり、騙されていた者たちの誤解を解くための場面が設定されている。5幕4場の台詞は合わせて486行あり、アン・トンプソン(Ann Thompson)によれば、これはシェイクスピア劇のなかで3番目に長い最後の場面だという。¹⁷この最終幕に関して議論されてきた問題として、まず、進行の停滞がある。シンベリンに尋問されるジャコモが自身の罪の告白を引き延ばして語り、観客が既に知っていることを説明するために展開が回りくどいと指摘されてきた。加えて、ポスチュマスが起こすある行動に現代の観客を困惑させる要素がある。ジャコモの告白によって彼はイノジェンの無実を知り、彼女の暗殺を指示した

てきた。しかしながら、笑いが起きた方が舞台は成功するという意見がある。

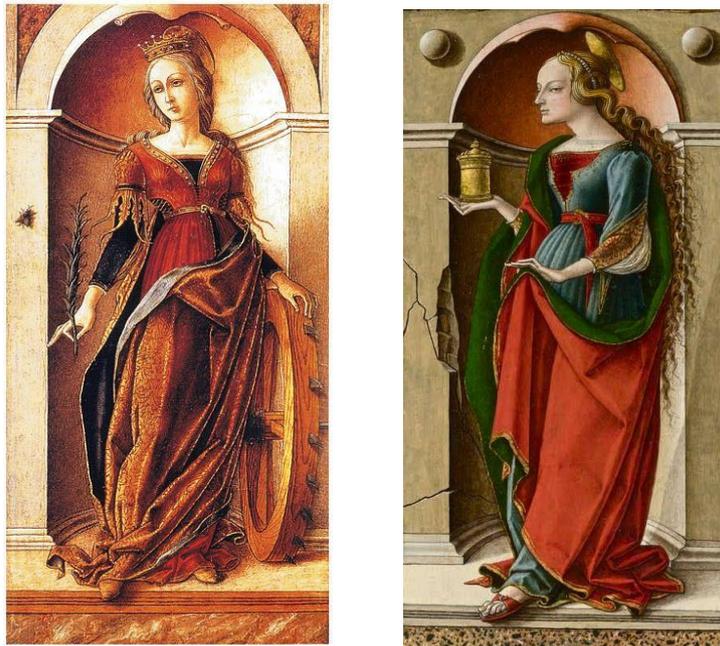
¹⁹ 観客の笑いを肯定的にとらえ、許容するには、観客に笑いを提供するシェイクスピアの意図を読み取る必要である。『シンベリン』の最後の場面では、それまでの偽りや嘘が露見し、悪事が暴露されるとともに、劇全体が一種のだまし絵として観客に受容される。

だまし絵の技法は、遠近法がもたらす写実性を応用し、眼の錯覚を利用して特別な効果を生み出す。一般的に、だまし絵は平面な壁に柱や窓を描き込んで、見る者に実際にそこに柱や窓があると錯覚させるような種類の芸術である。この分野では、だまし絵の技法を建築物に施し、室内空間を使って壮大なマニエリスムのイリュージョンを創作したジュリオ・ロマーノ (Giulio Romano, 1499-1546) が有名である。²⁰ シェイクスピアは『冬物語』に登場するハーマイオンの彫像の制作者にロマーノの名前を当てた (‘rare Italian master Giulio Romano’ (*The Winter’s Tale*, 5.2. 95))。実際にはロマーノは彫刻とは無縁であったために、この齟齬はシェイクスピアの間違いから来たものなのか、それとも他に真意が隠されているのか事実は不明である。しかし、シェイクスピアがマニエリスムの様式に精通する実在の芸術家の名前を使用したことは、彼がロマーノの得意とする手法であるだまし絵について知識をもっていた可能性を示唆する。

谷川渥によれば、だまし絵は見る者を惑わす視覚的效果に長けているだけでなく、騙しながら騙さないという逆説的理論を内包しているという。

だまし絵は、人をだましとおすからだまし絵なのではない。たしかに、だまし絵は、まずもってだますことを狙いとする。だがそれは、だますふりをして結局だまさないからだまし絵なのである。この逆説の上に、だまし絵は成り立っている。²¹

つまり、だまし絵は描かれた世界が偽りであることを宣言し、見る者はこの前提を知りながら絵を鑑賞するというのである。多数のだまし絵を描いたカルロ・クリヴェッリ (Carlo Crivelli) の作品 (図1) を見ると、だまし絵に用いられたいくつかの特有の技法が分かる。



カルロ・クリヴェッリ (1430/5-1494)
 図1 左：<アレクサンドリアの聖カタリーナ> 右：<マグダラのマリア>
 (1491-4頃) ロンドン、ナショナル・ギャラリー

これら二枚の絵はキリスト教の聖人像であり、両方とも壁龕を用いた仕掛けのだまし絵である。壁面の凹凸が引き起こす目の錯覚によって聖人像は立体的に見える。右の<マグダラのマリア>には、壁の上部と壁の左側に対照的な装飾が施されている。上部には突出した丸いものが描き込まれているのに対して、人物の左手の延長線上の壁には亀裂とくぼみが見える。左の<アレクサンドリアの聖カタリーナ>にはだまし絵の代表的なモチーフである蠅が認められる。谷川によれば、この「本物のそっくり」の蠅は、自分自身の存在をだまし絵的に誇示するが、逆に絵画そのものの二次元性、平面性に気付かせるという役割を担っている²²という。つまり、見る者を完全には騙さないというだまし絵の意図を、蠅が表しているわけである。このようなだまし絵の効果は文学においても有効である。高山宏は文学にとり込まれるだまし絵の理論を作者の意図として次のように指摘する。だまし絵のような文学とは、「だれかの「意図」が作りだした「テキスト」なのであって、その「意図」を隠して、世界そのものがそこにあるように見させようとする「透明」神話にだまされるな、というメッセージをだまし絵は伝えようとしている」ものである。²³

だまし絵は演劇の空間でも成立する。『シンベリン』というシェイクスピアが創作する「テキスト」では、騙す者たちが偽りの世界を構築し、そのなかで騙される者たちが翻弄される。最後の場面が長くて回りくどいのはシェイクスピアが意図的に進行の速度を落とし、最後の偽りが解ける瞬間でだまし絵の効果が観客にしっかりと認識できるようにするためである。

5幕4場でフィデーリの正体がイノジェンであると露見したとき、シンベリンとポスチュマスは事態を理解できずに当惑し、認識の混乱に陥る—‘Does the world go round?’ ‘How comes these staggers on me?’ (5.4. 231-232)。この場面でシンベリンとポスチュマスを欺くのは創作者のシェイクスピアである。このことを認識できるのは観客であり、『シンベリン』という虚構の世界の全体像を俯瞰する立場で眺めるのも観客である。舞台上でくり広げられる偽りの連続を観客は虚構であると意識しながら劇を楽しむ。イノジェンが男装するに至るまでの経緯を知る観客は、シンベリンとポスチュマスのように困惑したりしない。それでも、だまし絵に描かれた蠅が偽物だと分かっているにもかかわらずその精巧さに驚くのと同様の反応を観客は劇の最後で示す。『シンベリン』の最終幕で用意される仕掛けはシェイクスピアによる劇場版のだまし絵である。

第2章

『アントニーとクレオパトラ』の対立的世界とイノバーバスの言語遊戯

1. 2つの対立的構造

『アントニーとクレオパトラ』の主要な場であるローマとエジプトは、それぞれ理性的な世界と感情的な世界として描かれ、その対立的関係にルネサンスとマニエリスムのそれを見ることができる。一般的に、ルネサンスの様式は対称的構造をもち、秩序と均整を明確に示し、マニエリスムの様式は非対称的構造と歪みの特徴をもつと言われる。ストイックなオクテヴィアス・シーザー（Octavius Caesar）に体现されるローマは明らかにルネサンス的世界であり、他方で「無限の変化」（‘infinite variety’（2.2. 243））を示すエジプトの女王クレオパトラ（Cleopatra）はマニエリスム的人物であり、マーク・アントニー（Mark Antony）を魅了し、ローマ世界の英雄的理想像から墮落させる。クレオパトラとアントニーのマニエリスム的表象を示す例を2幕5場のアナモルフォーズの技法を連想させる複数視点の人格描写からとろう。クレオパトラは左右に対称する2つの視点から眺めたときに見えるアントニーの姿を次のように表象する。

Though he be painted one way like a Gorgon,
The other way's a Mars. (2.5. 117-118)

アントニーの人物像は怪物ゴルゴンと軍神マルスで合成され、彼の二面的性格を表すためにアナモルフォーズの技法が採用されている。また、相反する2つのイメージの共存は、ローマとエジプトの対立的世界の間で身動きがとれなくなり、苦悩するアントニーの悲劇を象徴する。この場面でシェイクスピアは異なる人物のイメージを1つの人格に共存させ、クレオパトラとアントニーの関係をマニエリスムの次元にもち込んでいる。

シェイクスピアはプルタークの『英雄伝』を材源として『アントニーとクレ

オパトラ』で史実を忠実に再現したが、登場人物に独創的な表現を与えた。¹『英雄伝』と比べてとくに顕著に異なる人物は、アントニーの家臣のイノバーバス（Enobarbus）であり、『英雄伝』でわずかに名前のみ言及される彼は、たとえば『リア王』のケントと道化が表現するような2つの人格を併せもつ人物として造形される。イノバーバスが劇のアクションで担う役割は多様である。進行役であり、道化役であり、ローマとエジプトが交互に出現する舞台上で状況の整理と情報を伝え、劇場の観客の反応を喚起し、舞台と客席の一体感を創出する。また、4幕10場でイノバーバスは死ぬが、その場面にローマとエジプトの対照性を強調するシェイクスピアの意図がある。

本章はまず、イノバーバスの言語的特徴である反論と皮肉に注目し、彼の言語遊戯が肯定的価値をもち、クレオパトラの言語と同様に価値判断を転換することを論証する。次に、ローマとエジプトの対立的関係が文体と言葉の用法にあらわれることを分析する。クレオパトラの否定の言葉の用法は喜劇的雰囲気演出するが、ローマ人の用法では非難となる。最後の節では、イノバーバスの価値観の転換の過程を論じる。一度アントニーを見限ることでイノバーバスはローマの理性的な価値判断に回帰するが、シェイクスピアはふたたびそれを反転させる。最終的には、イノバーバスの死がアントニーの名誉の回復につながり、ローマの価値観に対する抵抗を表すことを結論とする。

2. 反論の遊び方

『アントニーとクレオパトラ』はふたりの主人公の死で終わる点で悲劇だが、クレオパトラが激情にかられる場面や、イノバーバスが皮肉を言う場面で喜劇の様式に転換する。イノバーバスは道化として巧みな弁舌の才を発揮し、相手の言葉を反論で返したり、皮肉や風刺で笑いを誘ったりする。道化はルネサンスの階層構造において主人や上位の者に反論したり、多少乱暴な振る舞いをしたりすることを慣習的に容認され、この慣習は演劇で広くつかわれた。イノバーバスもその例外でなく、アントニーに無礼な態度をとり、辛辣な言葉でからかう。

1 幕 2 場のアントニーとイノバーバスがクレオパトラについて語る場面で、彼女の激しい気性によって苦境に追い込まれるアントニーをイノバーバスは反論と皮肉で弄ぶ。アントニーはローマから届けられた手紙を読み、政治的混乱の早急の收拾のためにエジプトを去ることを決意する。しかし、彼を引き留めようとするクレオパトラの行動を思うと、気分は重い。

ANTONY. She is cunning past man's thought.

ENOBARBUS. Alack, sir, no—her passions are made of
nothing but the finest part of pure love. We cannot call
her winds and waters sighs and tears: they are greater
storms and tempests than almanacs can report. This
cannot be cunning in her; if it be, she makes a shower
of rain as well as Jove. (1.2. 144-150)

イノバーバスの解釈によると、クレオパトラの奸策は純愛の産物であるが、彼女の情熱は雷神ジュピターのように嵐の雨を降らせる。イノバーバスの表現の顕著な特徴として誇張法を指摘する批評家がいるように、彼はクレオパトラが取り乱す様子を誇張して語る。² また、アントニーが自嘲気味にクレオパトラと出会わなければ良かったと言うと、クレオパトラという自然の傑作を見なければ損だと言り返す。反論のなかでイノバーバスはアントニーにとってエジプトは旅先であり、いずれローマに戻ることは了解されていたと暗示する。彼はクレオパトラを称賛するように見せかけながら、最後に彼女を旅のみやげ話にたとえる。

ANTONY. Would I had never seen her!

ENOBARBUS. O sir, you had then left unseen a wonderful
piece of work, which not to have been blest withal,
would have discredited your travel. (1.2. 151-154)

クレオパトラとの恋愛関係で彼女に支配権が握られていることがイノバーバ

ば、3幕7場でアクティウムの海戦に参戦すると主張するクレオパトラと、彼女に反対するイノバーバスの口論において、彼の文体には短い疑問文と重複の多用があらわれる— ‘But why, why, why?’ (3.7. 2)、 ‘Well; is it, is it?’ (3.7. 4)。また、イノバーバスがアントニーを見限りローマ側に付いたあとで、自分の裏切りを後悔し、死を決意して最期を迎える場面ではアントニーに対する呼びかけをくり返す— ‘O Antony’ (4.6. 30)、(4.10. 18)、(4.10. 23)。これは瀕死のアントニーが霊廟に担ぎ込まれたときにクレオパトラが発する ‘O Antony, / Antony, Antony!’ (4.16. 12-13) と重なる。『アントニーとクレオパトラ』はシェイクスピアの他劇と同様に5幕で構成されるが、合計で40という場面の数は異例に多いと言える。とくに第3幕と第4幕は短い場面が連続し、ローマとエジプトが交互にあらわれる複雑な設定にある。イノバーバスの文体の変化は、異例な本劇の構造に合わせたものとして見ることができる。3幕7場以降でイノバーバスの文体がクレオパトラと類似するのはアントニーとシーザーの決別を印象付けるため、そしてアントニーのいる舞台がエジプトであることを分かり易くするためだと言える。

『アントニーとクレオパトラ』では言葉と情報を伝達する使者がローマとエジプトの間を仲介し、2つの対立的世界をつなぐ役割を果たす。³ 2幕5場ではクレオパトラが、3幕13場ではアントニーが使者を打擲する。クレオパトラは悪い知らせを伝えた使者に激昂して手をあげ、アントニーはクレオパトラに接近するシーザーの使者に不当にむち打ちを与える。ふたりの激情が使者に災難をもたらす点では同じだが、クレオパトラの行為はあまりにも女王らしくない愚行であり、笑いを誘うが、アントニーの行為は指揮官にふさわしくない判断力の喪失を露呈し、彼の失墜を示唆する。その結果としてアントニーはイノバーバスを失う。

2幕5場におけるクレオパトラと使者の言葉の掛け合いでは、使者が使おうとする逆接の接続詞に対するクレオパトラの過剰な拒絶反応がこの場面を喜劇的にする。使者からアントニーとシーザーの和解を聞いたクレオパトラは安堵するが、つづけて使者が ‘But yet, madam—’ (2.5. 50) と言いかけると、不吉な報告を予測し、発言を制止する。アントニーの無事の朗報がもたらす喜びが逆接の ‘But yet’ によって反転することを恐れるのである。

I do not like 'But yet', it does allay
The good precedence—fie upon 'But yet'!
'But yet' is as a jailer to bring forth
Some monstrous malefactor. (2.5. 51-54)

クレオパトラは 'But yet' を 'a jailer' と擬人化し、不吉と悪を表すものとして忌避する。使者は機嫌を損ねることを恐れながら、それでも事実の伝達の職務を果たそうと、アントニーとシーザーの姉オクタヴィアの結婚について報告する。クレオパトラが危惧した通り、それは非常に悪い展開である。アントニーの政略結婚は、エジプトへの再訪がなくなることを意味する。クレオパトラは使者に報告を否定するよう命じるが、使者は報告を覆すことはなく、最終的に彼女は逆上する。

一方で、ローマ人が否定の言葉をつかう場合は、ほとんどアントニーが話題の中心として言及される。『アントニーとクレオパトラ』が 'Nay' という否定の言葉で始まり、冒頭の 1 幕 1 場ではエジプトで享樂にふけるアントニーの墮落した姿が表象されることに注目すべきである。その場面のコーラスのあとにクレオパトラとアントニーが登場し、ローマ人の語ったことが事実として再現される。

Nay, but this dotage of our General's
O'erflows the measure: those his goodly eyes,
That o'er the files and musters of the war
Have glowed like plated Mars, now bend, now turn
The office and devotion of their view
Upon a tawny front; his captain's heart,
Which in the scuffles of great fights hath burst
The buckles on his breast, reneges all temper,
And is become the bellows and the fan
To cool a gypsy's lust. (1.1. 1-10)

アントニーの武人としてのすばらしさがクレオパトラによって打ち消され、戦場の猛者とは対照的な恋に溺れる愚かな男に変えられたことにローマ人は憤る。しばしば、アントニーは軍神マルスと関連づけられるが、ローマ人が見たいと望むのは勇ましく戦うマルスの姿である。しかし、クレオパトラと一緒にいるアントニーは、ヴィーナスの愛人でもあるマルスの別の一面を連想させる。アントニーの武人としての威厳が失われることを嘆くのはイノバーバスも同様である。

アクティウムの海上でシーザーとの決戦の最中にアントニーは最大の過ちを犯す。彼は交戦中にもかかわらずクレオパトラの船が逃走するのを追いかけて、兵士を残して前線を離脱する。その状況をコーラスするイノバーバスの語りでは強い否定がくり返され、彼はその光景を見ることすら拒絶する。

Naught, naught, all naught! I can behold no longer.
Th'*Antoniad*, the Egyptian admiral,
With all their sixty, fly and turn the rudder—
To see't mine eyes are blasted. (3.10. 1-4)

アントニーは軍神マルスのような活躍を期待されるが、戦場を離れ、彼の名声を汚し、軍人としてのアイデンティティを失う。敗戦の責任を負うのは、クレオパトラかアントニーか、そう彼女自身がイノバーバスに尋ねると、イノバーバスは次のように返答する。

Antony only, that would make his will
Lord of his reason. What though you fled
From that great face of war, whose several ranges
Frighted each other? Why should he follow?
The itch of his captainship— at such a point,
When half to half the world opposed— he being
The mooted question? 'Twas a shame no less

Than was his loss to course your flying flags,
And leave his navy gazing. (3.13. 4-12)

イノバーバスは、指揮官としての任務を放棄したアントニーがすべての責任を負うと言い、同時に反対を押し切って戦場にあらわれ、結果的にアントニーを敗戦に導いた彼女の責任も示唆する。このあとの場面でクレオパトラはシーザーの使者を迎え、自分の手に口づけすることを許すが、その行為をアントニーに目撃される。この出来事は、失墜するアントニーの威厳の喪失と英雄としてのアイデンティティの崩壊を明示する。彼は ‘I am / Anthony yet’ (3.13. 92-93) と言い、自らの権威を誇示するように使者に不当な罰を与える。イノバーバスはそれを自暴自棄の表れとしてとらえ、ローマ人が重んじる勇気と理性を失った彼を見放す。

4. ローマの価値観への回帰とイノバーバスの死

3幕13場ではイノバーバスの傍白が増え、アントニーの暴挙に対する彼の冷静な分析を観客に伝える。最初の傍白でイノバーバスは、シーザーと一騎打ちを通して直ちに決着をつけようとするアントニーの考えを客観的に分析し、彼の正常な判断力の欠如を指摘する。

...That he should dream,
Knowing all measures, the full Caesar will
Answer his emptiness! Caesar, thou hast subdued
His judgement too. (3.13. 34-37)

イノバーバスの傍白はコーラスとして、優勢な立場にいるシーザーが危険を冒してアントニーとの一騎打ちに応じる理由はないことを説明する。しかし、現実が見えなくなっているアントニーを目の当たりにしたイノバーバスは、彼の運勢を共有する自分の将来を案じ、葛藤し始める— ‘Mine honesty and I begin

to square:’ (3.13. 41)。理性的判断を重んじるローマの価値観をアントニーが失ったと判断したため、イノバーバスはアントニーを離れようと決意する。この場面の最後はイノバーバスの次の独白によって締めくくられる— ‘When valour preys on reason, / It eats the sword it fights with. I will seek / Some way to leave him’ (3.13. 199-201)。

一方アントニーは、軍人としての名誉を失ったことから最後の地上戦の前で失意を見せる。彼の窮境を表す象徴的場面が 4 幕 5 場にあり、アントニーは家臣のエロスに対して ‘Eros, thou yet behold’st me?’ (*Ant.* 4.5. 1)と問いかけ、今の自分を雲にたとえて次のように語る。

Sometime we see a cloud that’s dragonish,
A vapour sometime like a bear or lion,
A towered citadel, a pendant rock,
A forked mountain, or blue promontory
With trees upon’t that nod unto the world
And mock our eyes with air. Thou hast seen these signs—
They are black vesper’s pageants. (4.15. 3-8)

アントニーは竜や熊や獅子に変化する雲に自分を重ね合わせる。クレオパトラとともにシーザーに敗れたアントニーはローマに戻れない。そればかりか、クレオパトラは密かにシーザーと交渉し、やがて自分を見捨てるだろうと思ひ込む。それまでローマとエジプトの間で揺れ動いていたアントニーは、このとき雲のように分散し、消失するかもしれないと危惧する— ‘now thy captain is / Even such a body: here I am Antony, / Yet cannot hold this visible shape’ (*Ant.* 4.15. 12-14)。17 世紀に雲が反射光学の装置と同じように作用すると考えられたことを思い起こすと、マニエリスムの実験としてシェイクスピア劇を分析する本論にとって興味深い事実が見えてくる。バルトルシャイティスが指摘するように、雲のように変化する人間の姿にマニエリストたちは関心を向けたのである。⁸

アクティウムの海戦以降のイノバーバスの行為は、アントニーとは対照的に、

理性的な判断に基づくものであり、ローマの価値観に回帰するように思われるが、⁹ シェイクスピアはそのままでは劇を終わらせず、イノバーバスのアントニーに対する信頼の回復を描き、再びイノバーバスの価値観の転換を起こす。イノバーバスがアントニーの陣営に置き残した所持品が將軍の命令でシーザーの陣営に届けられたことを知ると(4.5. 12-17)、彼は3幕13場の自暴自棄の行動と対照的に、アントニーの高潔さをあらためて認識する。同時に彼は自責と自己嫌悪に陥る。

I am alone the villain of the earth,
And feel I am so most. O Antony,
Thou mine of bounty, how wouldst thou have paid
My better service, when my turpitude
Thou dost so crown with gold! This blows my heart –
If swift thought break it not, a swifter mean
Shall outstrike thought; but thought will do't, I feel.
I fight against thee? No, I will go seek
Some ditch wherein to die – the foul'st best fits
My latter part of life. (4.6. 29-38)

イノバーバスの死について、スタンリー・ハッセイ (Stanley Hussey) は、
'he dies, in a ditch, 'a master-leaver and a fugitive', in a Roman manner
but in a most un-Roman style' と評する。¹⁰ 溝のなかで死ぬという行為は、
英雄的行為を重んじるローマの価値観にはそぐわない。イノバーバスの死に様
は、アントニーを思う彼の葛藤が最後に判断基準の転換を引き起こしたことを
示す。

ENOBARBUS. ...O Antony,
Nobler than my revolt is infamous,
Forgive me in thine own particular,
But let the world rank me in register

A master-leaver, and a fugitive.

O Antony! O Antony! (4.10. 18-23)

最後の言葉のなかでイノバーバスはアントニーの高潔さを証明するために自己否定をくり返す。彼の死はアントニーの名誉の回復を目的とする。剣を使わずにイノバーバスは予告の通りに後悔の念で心臓を止める— ‘If swift thought break it not, a swifter mean / Shall outstrike thought; but thought will do’t, I feel’ (4.6. 34-35)。一度はローマに回帰したイノバーバスだが、最後に彼はふたたびローマの価値観を否定する。

まとめると、シェイクスピアは『アントニーとクレオパトラ』の対立的世界を構築するために3つの表現方法を用いた。個性をもつ人物の造形、対照的な言葉の用法、そしてローマの価値観に対する抵抗である。アントニーとクレオパトラについて、それらの要素を論じた先行研究は多数あるが、イノバーバスに対する詳細な考察は管見ではあまり見当たらない。本章で論じてきたように、シェイクスピアの独創から造形されたイノバーバスは、ふたりの主人公に劣らない個性と見せ場が与えられている。また、マニエリスム的人物を体現するアントニーは、ローマの価値観に基づく理想的英雄像から乖離することでマニエリスム的性質を付与される。ルネサンスとマニエリスムの対立構造を再現するローマとエジプトの対立的世界の間で相反する二面的人物像を形成するアントニーは、次章で論じるタイモンと通じるものがある。

第3章

『アテネのタイモン』のアナモルフォーズと共作の悲劇

1. アナモルフォーズとパースペクティヴ

アナモルフォーズとは、正面から歪んで見える絵の一部が、別の視点に対して明確な影像を結ぶという特殊な視覚効果をねらった技法であり、マニエリスムの様式においてよく採用された。アナモルフォーズはもともと遠近法を改良する実験から生まれた。ユルギス・バルトルシャイティス(Jurgis Baltrusaitis)によると、二次元世界における現実空間の再現を意図する遠近法には根本的矛盾が含まれ、アナモルフォーズはその歪みを通して遠近法の矛盾を顕在化するものだったという。

世界を二次元の表面上に深いか浅いかで表現するその合理的な形式の中にさえ、仮象の虚偽と果敢なさについての思弁が含まれる。光学的な矯正や引き伸ばしによってさまざまな形象を出現させたり消滅させたりするアナモルフォーズ的な仕掛けはすべて、そうした形像の〈虚〉を証す幾何学的な証拠である。¹

つまり、ルネサンスの様式がめざす合理的図像の偽りを暴露したのがアナモルフォーズであり、その技法の発展の支えに科学的探究心があった。本章では、『アテネのタイモン』の主人公タイモン(Timon)の人物像に、シェイクスピアが複数の視点を介して構築されるアナモルフォーズの技法を用いたことを論証する。

シェイクスピア劇のアナモルフォーズについて、蒲池美鶴の『シェイクスピアのアナモルフォーズ』が詳細に論じている。この画期的研究で蒲池は、シェイクスピア及びジャコビアン²の劇作家たちが多様なアナモルフォーズを劇作品にとり込み、巧みに使い分けたと指摘する。当時、アナモルフォーズ(anamorphosis)という用語は定着しておらず、パースペクティヴ

(perspective) がこの技法を表す語だった。² パースペクティヴは今日も「遠近法」や「観点」などの多様な意味をもつが、シェイクスピアの時代には、その多義性はもっと複雑だった。蒲池によれば、シェイクスピア劇に 5 回あらわれるパースペクティヴの用例は「アナモルフォーズの絵画」もしくは「覗き眼鏡」を指す。³ 新しい視覚理論の導入と一緒に、パースペクティヴが文学の領域にとり込まれたのは 16 世紀の終わりであった。ルーシー・ジェントは、この多義的で扱いにくい用語が実用されるようになったのは、イングランド人の視覚的経験が増したことでアナモルフォーズを含む視覚理論に対する理解が進んだからだと言う。⁴ アナモルフォーズの仕掛けが知覚を混乱させるだけでなく、驚異を与えることを知った作家は、自らの作品にアナモルフォーズの技法をとり込み、視覚的芸術と同様の効果を追求した。

シェイクスピア劇のアナモルフォーズは一般的なものよりもより複雑で、多面的である。第 2 章でとり上げたように、『アントニーとクレオパトラ』にクレオパトラの言葉の描写で形成されるアナモルフォーズがある。合理的価値観を重んじるローマとマニエリスムの側面をもつエジプトの対照的世界において、アントニーは相反する 2 つの人物像に分裂する。同様に、『アテネのタイモン』の世界は追従と強欲が支配するアテネと野生生物が生きる森が対照的に配置され、文明社会で苦難を経験したタイモンは原始的な森の世界へ逃れる。本章の目的は、対照する 2 つの世界で形成されるタイモンの二面的人物像をとらえるには、アナモルフォーズの技法が有効だと論証することである。さらに舞台上の演出にあらわれるものとして、シェイクスピアは、タイモンの繁栄と没落を視覚的に区別して表現することで観客に 2 つの異なる視点を提示する。それらの視点は劇のアクションと連動し、アナモルフォーズのような映像を観客に提供する。

『アテネのタイモン』がシェイクスピアと後輩作家のトーマス・ミドルトン (Thomas Middleton, 1570?-1627) の共作である事実にも注目する価値はある。ファースト・フォリオ版のなかで『アテネのタイモン』は悲劇に分類された。しかし、アリストテレス (Aristotle, 384-322BC) が『詩学』で悲劇の重要な条件として定義した統一的構成を本劇はもたない。これまでの批評は、悲劇の標準的形式を逸脱する要素をすべて共作者に起因するものとして批判的にとらえ

てきたが、最近のシェイクスピア研究で隆盛する共作の再評価の潮流を踏まえて『アテネのタイモン』における統一的構成の必要性を再検討する。最終的に、共同制作で創作された本劇は悲劇に代わる新しいジャンルとして、シェイクスピアが晩年劇の形式を模索した劇として位置づける。

2. タイモンの2つの姿

『アントニーとクレオパトラ』のアントニーは優れた武人であり、英雄だが、クレオパトラとの恋愛に溺れ、三頭政治の一角を担いながらも職務を怠り、同胞の不信と非難を招く。美德と同じように欠点を強調される点で、タイモンはアントニーに似ている。タイモンはアテネの屈指の有力者であり、莫大な財産を所有していたが、浪費の果てに身代をつぶし、転落する。彼は軽薄な追従者を信頼できる友人と見なし、他人を過信して失敗する。また、彼を称賛する人々の目的は、彼の財力の恩恵にあずかることだった事実が彼には見えない。シェイクスピアの悲劇的人物たちは、このような明確な明暗対比の描写を与えられ、しばしば舞台でその二面性をはっきりとあらわす。

アテネの社会に広がる追従と強欲の世界のなかでタイモンの運命は変転する。借金の肩代わり、金銭を介した争いの調停、宴会の開催、贈り物による友人の歓待をタイモンは善行として行う。しかし、アテネの人々にとってそれは愚かで無知の行為であり、彼に忘恩で報いる。彼が急激に悪化した債務状況に直面するとき、それまで厚遇してきた友人たちの援助を期待する。タイモンの楽観主義に対して、彼の執事のフレーヴィアス (Flavius) は厳しい現実を直視し、悲観的結末を予想する。タイモンが金の工面のために友人に使者を送り出すと、執事は ‘That thought is bounty’s foe: / Being free itself, it thinks all others so’ (2.2. 226-227) とつぶやき、タイモンの期待が裏切られると予見し、他人が自分と同じように行動するはずだと考えるタイモンの浅はかさを嘆く。

タイモンに対する人物評価は、彼を犠牲者として見るか、他人に対する過信と盲目のために自ら破滅に陥る愚か者として見るか、その視点によって分かれる。ジェイムズ・バルマン (James Bulman) は、まさにそのような対照的な

評価を喚起する人物像が、シェイクスピアの意図した人物描写のあり方だったと指摘する。⁵ 劇のなかで、タイモンの高潔と寛大を称賛しながら、同時にそれらは彼の短所であり没落の原因であるように描いている。たとえば、フレーヴィアスはタイモンの二面性を次のように表現する。

...Strange, unusual blood

When man's worst sin is he does too much good!

Who then dares to be half so kind again?

For bounty, that makes gods, does still mar men.

My dearest lord, blessed to be most accursed,

Rich only to be wretched, thy great fortunes

Are made thy chief afflictions. (4.2. 38-44)

フレーヴィアスはタイモンに同情的である。フレーヴィアスによれば、タイモンの罪は善良であることであり、彼の豊かな財力が支える寛大さが身の破滅を招いたという。また、恵まれた境遇から苦境へ転落するところにタイモンの悲劇はあり、フレーヴィアスはタイモンの過失を責めるのではなく、むしろ彼の悲運に哀れみを向けるよう促す。

フレーヴィアスと対照的に、アペマンタス (Apemantus) はタイモンを辛辣に批判する。アペマンタスの役割は、倫理的に墮落したアテネの社会と人間の生き方を客観的視点で表現し、批判することである。社会の現実を正視できないタイモンを風刺することも彼の重要な役割であり、タイモンが豪華な宴会を開いて人々を過剰に歓待する場面で、その愚行を指摘する。

...It grieves me to see

so many dip their meat in one's blood; and all the

madness is, he cheers them up, too. (1.2. 40-43)

客人が宴会の料理を平らげる様子は、タイモンの血肉をすすする行為として表現される。追従者の残忍な本性、そしてその犠牲になるタイモンの悲劇的運命を

この隠喩は暗示する。アペマンタスは、愚かにも自ら犠牲の道を突き進むタイモンの姿を嘲笑しながら、観客に1つの教訓を与える。彼は食前に捧げる祈りで、‘Grant I many never prove so fond, / To trust man on his oath or bond’ (1.2. 64-65) という対句を発し、明らかにタイモンの失敗から、他人を過信してはいけないという教訓を引き出している。

『アテネのタイモン』では、愚かさは盲目と結びついている。劇のなかに仮面劇やパジャントを挿入し、スペクタクルの要素が強調されるのは、シェイクスピアの晩年劇にあらわれる特徴の1つである。タイモンの宴会で貴婦人たちが仮面劇を披露する場面がある。前口上役が登場し、まずは人間の五官を満足させるためにあるタイモンの宴会を称え、次に視覚を楽しませるショーを捧げると告げる。この前口上役はキューピッドに扮した出で立ちをしている。

CUPID. Hail to thee, worthy Timon, and to all that of his
Bounties taste! The five best senses acknowledge thee
their patron, and come freely to gratulate thy plenteous
bosom.
There taste, touch, all, pleased from thy table rise.
They only now come but to feast thine eye. (1.2. 118-123)

フレデリック・キーファー (Frederick Kiefer) は同時代の絵画や舞台で五官を象った表象が用いられたことを指摘し、タイモンの仮面劇の演出でもそのような道具がつかわれたかもしれないと言う。⁶ さらにキーファーは、キューピッドが五官に言及するという斬新な演出に注目し、キューピッドが偽りの愛情を象徴的に意味することから、この演出はタイモンと友人たちの偽りの友情を暗示すると言う。⁷ タイモンの人物像とキューピッドをより関連づけて考察すると、しばしばキューピッドが眼を覆われた姿で表象されることから、盲目という象徴的意味を付け加えることができる。アペマンタスの風刺にあるように、タイモンの愚かさは他人に対する盲目的信頼に起因する。

これまでに見てきたように、観客はフレーヴィアスとアペマンタスの対照的視点と言葉の描写からタイモンの長所と短所を知る。タイモンの人物像の二面

性は視覚に訴える演出によって対比を強める。『アテネのタイモン』において、劇の展開が大きく転換する場面に差し掛かるとき、観客は立派な身なりをしたタイモンが裸同然になる瞬間を目撃する。衣服の役割は身分や財力を示すだけでなく、タイモンの没落を効果的に演出する。

[He tears off his clothes]

...Nothing I'll bear from thee

But nakedness, thou detestable town;

Take thou that too, with multiplying bans.

Timon will to the woods, where he shall find

Th'unkindest beast more kinder than mankind.

The gods confound — hear me you good gods all —

Th'Athenians, both within and out that wall;

And grant, as Timon grows, his hate may grow

To the whole race of mankind, high and low.

Amen. (4.1. 32-41)

タイモンは、文明社会のアテネと野生の世界の森を比較し、人間の方が冷酷だと断言する。文明社会の象徴である衣服を脱ぎ捨てることで、タイモンはアテネと決別し、すべての人間関係を放棄する。そうすることで、劇のアクションと連動してタイモンの変化が際立つ。繁栄を極めたときのタイモンは、苦境で打ちひしがれる彼とまったく異なる人物として描写される。

3. タイモンによる視覚的仕掛け

近年のシェイクスピア研究における共作に対する批評的関心の高まりを背景に、『アテネのタイモン』の創作におけるシェイクスピアとミドルトンの大まかな役割分担が明らかになりつつある。⁸ 約三分の一がミドルトンによると言われ、劇の冒頭と結末でタイモンと関連の深い場面は主にシェイクスピアの創作

という見方が定説になっている。⁹

『アテネのタイモン』の冒頭と結末の両方で、詩人と画家が芸術の創作でつかう視覚的仕掛けについて論じる。ルネサンス時代の芸術家は貴族や権力者に作品を献呈することで庇護を得た。彼らとタイモンの関係は、ルネサンス時代の典型的な芸術家とパトロンとの関係を反映する。没落以前のタイモンはパトロンであり、とくに絵画に対して当時のイングランドの基準で絵画を評価する。境遇の変化にともなってタイモンは極度の人間嫌いに陥り、金銭目的で訪ねてきた詩人と画家をアテネの社会にはこびる悪徳の具現と見なし、最後に彼らに石を投げる。

劇の冒頭で、お互いに対抗する詩人と画家がそれぞれ自分の扱うジャンルの優越を主張し、論争する。¹⁰ 詩人はタイモンの繁栄を言葉で表現し、画家はそれを絵画の構図で表し、視覚的描写に勝るものはないと主張する。両者の論争は激しくなり、画家が献呈品として持参したタイモンの肖像画を詩人は言葉に変換して表現する。詩人は画家の技術を褒めると見せかけているが、実際は言葉による自分の表現の方がより優れていることをほのめかす。

PAINTER. (*Showing the picture*) 'Tis a good piece.

POET. So 'tis. This comes off well and excellent.

PAINTER. Indifferent.

POET. Admirable! How this grace
Speaks his own standing! What a mental power
This eye shoots forth! How big imagination
Moves in this lip! To th' dumbness of the gesture
One might interpret.

PAINTER. It is a pretty mocking of the life;

Here is a touch; is't good?

POET. I will say of it

It tutors nature. Artificial strife

Lives in these touches livelier than life.

(4.1. 28-38; 強調は筆者による)

詩人は順番に描かれたタイモンの瞳、唇、身ぶりを大げさに称賛する。しかし裏を返せば、特徴を見出せない平凡な絵という意味にも取れる。鈍感な画家は作品に施した会心の技巧（‘a touch’）について詩人の意見を求める。詩人はそれが、この肖像画を逸品に格上げする技巧だとおだてる。しかし、生身の人間よりも生命力があるように見えるというのは、絵画の写実性を超えて矛盾となる。詩人の誇張的表現は、自然を通して写実性の画法を習得すべしと説くルネサンスの一般的な教えを逆転させる。皮肉なことに、タイモンは絵画の価値を写実性に求める。ジェントが指摘するように、当時のイングランド人がよくつかった‘how lifelike’という言葉から、いかに写実性を重視したのかが分かる。

11 絵画に対するタイモンの評価の基準が当時の価値観に則たものであることは、彼の次の台詞を見れば分かりやすい。

Painting is welcome.

The painting is almost the natural man;
For since dishonour traffics with man's nature,
He is but outside; these pencilled figures are
Even such as they give out. I like your work,
And you shall find I like it. Wait attendance
Till you hear further from me. (1.1. 160-166)

画家が自慢した技巧をタイモンが理解しないのは笑いを誘う。さらに、写実性を語ることで人間の不誠実さを非難していながら、自分のまわりにたむろする追従者の本性を見抜けないタイモンの観察力のなさが露呈する。

タイモンが追従者の本性とアテネの歪んだ倫理がもたらす危害に気付くのは、窮地に陥ったあとである。借金の返済のための援助を拒絶されることで、タイモンはアテネの社会の冷酷さを知る。この厳しい現実の認知はタイモンの世界観を変え、‘All's obliquy; / There's nothing level in our cursed natures / But direct villainy (4.3. 18-20) と彼は言う。タイモンにとって、歪みをもつ世界は悪徳のはびこるアテネ、悪だけが生き延びる社会を指す。そのため、タイモ

ンはアテネからやって来る人間を悉く拒絶し、悪態をつく。タイモンの暗い世界観は、最後にふたたび登場する詩人と画家を通して表現される。

シェイクスピアは劇の終盤でタイモンの世界観をアクションに移す。詩人と画家がふたたび登場し、彼らは破産したはずのタイモンが金を所持しているという噂を聞き、改めてタイモンに取り入ろうとする。ふたりの浅ましい本心を見抜いているタイモンは、アナモルフォーズを思わせる独得な方法で彼らの悪意を暴く。

You that way and you this, but two in company;

Each man apart, all single and alone,

Yet an arch-villain keeps him company.

(*To one of them*) If where thou art two villains shall not be,

Come not near him. (*To the other*) If thou wouldst not reside

But where one villain is, then him abandon.

Hence; pack! [*throwing stones*] There's gold. You came

for gold, ye slaves! (*To one of them*) You have work for

me; there's payment. Hence! (*To the other*) You are an

alchemist; make gold of that. Out, rascal dogs! (5.1. 641-650)

タイモンは詩人と画家に立ち位置を指示する。舞台の片方の隅に詩人を立たせ、そこから直線を伸ばし、少し距離を置いた処に画家を連れていく。異なる2つの立ち位置から、タイモンはふたりにお互いの姿を眺めさせる。この特徴的な動きは、2つの視点を介して構築されるアナモルフォーズの絵画を思い起こさせる。このアクションは、タイモンによって提示される舞台図像（ステージ・タブロー）であり、彼が嫌悪する人間の悪を暴き出すための行為でもある。

4. 悲劇に逆らう

『アテネのタイモン』を悲劇として見ようとすれば、その結末は極めて異例であると言える。マクドナルド・ジャクソン (MacDonald P. Jackson) は、アペ

マンタスによる詩人と画家の到来の予告からタイモンの死の報告までのアクションの展開について、山賊たちとの対話や執事との再会の場面が連続することで構造的な問題が起きていると指摘する。また、舞台上で主人公の死の瞬間が表現されず、使者によってそれが伝達されるという結末は、シェイクスピアの他の悲劇にはない。タイモンの最後の様子を知る手がかりはなく、墓碑銘の 1 行 ‘Here lie I, Timon, who alive all living men did hate’ (5.4. 72) から、人間に対する憎しみを抱えて死んだことが推測される。ジャクソンは、この主人公不在の「しまりのない結末」¹² はシェイクスピアの創作でないと考え、共作者のミドルトンに不完全な終幕の責任を負わせる。共作者を邪魔者に見なすことは、シェイクスピアの劇を正典としてとらえる伝統的な批評ではよく見られる。

共作を批判的にとらえる伝統は、歴史的にシェイクスピアの権威の形成と深くかかわった。¹³ その歴史は、印刷されたテキストを通して詩人シェイクスピア像を形成したロマン主義批評の影響を強く受けた。ロマン主義の詩人たちは、シェイクスピアを神聖視し、シェイクスピアの韻律を乱す不協和音の元凶として共作者を敵視した。長い間、テキストに認められる不一致や矛盾は瑕疵とされた。シェイクスピアの共作劇が相対的に評価されなかったことは不思議でない。非難はシェイクスピアよりもむしろ共作者に向けられ、統一的ヴィジョンを結ばない構成や一貫性を欠いたプロットが未熟な共作者の介入によって説明されたり、稚拙な表現や不完全な韻律がシェイクスピアと異なる作者のものだと論じられたりした。しかし、共作を再評価する近年の批評の傾向によって、共作とシェイクスピアの権威に対する理論的視点に変化が起きている。ギャリー・テイラー (Gary Taylor) は共作者がもたらす付加価値に焦点を当て、多様な観客のニーズに応えられる画期的な手段であると考え、¹⁴ 共作者はシェイクスピアと異なる価値を生産し、多元的視点を提供し、劇全体に相乗効果を与え、という理由で共同制作を肯定的に評価する流れが生まれている。

『アテネのタイモン』の構造的欠陥として最も問題視されるのが統一的ヴィジョンの欠如である。悲劇は統一的ヴィジョンのもとで構成されるべきと定められたのは古代の哲学者アリストテレスである。『詩学』においてアリストテレスは、悲劇を「一定の長さで完結している崇高な行為の再現」と定義した。¹⁵ 「崇高な行為の再現」とは、悲劇を構成する最も重要な要素であり、劇中に起

きる出来事によって形成されるプロット（筋）のことである。さらに、アリストテレスはプロットにも統一性が必要だとし、「悲劇の筋も、それがいやしくも行為の再現である以上、再現せられる対象の行為は、一つのものとしてまとまった統一性を備えた全体でなければならない」¹⁶と述べ、悲劇における統一性の重要性を決定づけた。アリストテレスの規定は古典文学の理論的基盤となり、文学批評の評価基準として機能した。たとえば、ロマン派の詩人コールリッジ（Samuel Taylor Coleridge, 1772-1834）がシェイクスピアの共作を批判的にとらえる一因として‘the ‘organic’ unity of Shakespeare’を見出せないことを挙げた。コールリッジの観点は今でも批評家に対して影響力がある。しかし、テイラーが指摘するように、シェイクスピアが統一的ヴィジョンを重視したかどうかは疑問すべき問題である。¹⁷

『アテネのタイモン』は、主人公の死についての曖昧な報告、統一的ヴィジョンを結ばない構成、一貫性を欠いたプロットなど通常の悲劇にない特徴的な諸相をもつ。オックスフォード版の編者ジョン・ジョーウェット（John Jowett）は、本劇を実験的な作品としてとらえる。¹⁸ ジョーウェットは幕割りについても言及し、伝統的な5幕編成でなく、アテネと森という2つの対立的世界に分割して演出するのが妥当だと主張する。¹⁹ これまでの幕割りでは、タイモンが体現する二元的世界観の表現が難しく、とくにタイモンがアテネを捨て、森に住むところからの展開では場面の分割が劇の流れを停滞させるという難点があった。ジョーウェットが示唆するように、『アテネのタイモン』の世界は2つの異なる視点でとらえることが有効である。悲劇の枠組みから自発的に逸脱した『アテネのタイモン』は、シェイクスピアが晩年劇という新しいジャンルを模索する過程において、アナモルフォーズの技法は共同制作という創作のあり方とともに、演劇の新しい表現の可能性を追求する原動力となった。

第4章

『テンペスト』にみるプロスペローの視覚の支配とアナモルフォーズ

1. プロスペローのスペクタクルと視覚の支配

『テンペスト』の主人公プロスペロー (Prospero) がしばしば演出家と称されるのは、彼が常に登場人物と観客の視覚を掌握することに成功しているからである。本劇は海上で起きたあらしがナポリ王一行を乗せた船を難破させる場面からはじまる。本劇の構造的特徴の1つに視覚的演出が先行するという点がある。あらしの場面のあとの1幕2場で、ミランダ (Miranda) がプロスペローに対して ‘If by your art, my dearest father, you have / Put the wild waters in this roar, allay them’ (1.2. 1-2) と言うことで、あらしがプロスペローの魔術によるものだと示唆される。スペクタクルのあとに種明かしがあり、プロスペローがあらしを起こした目的を説明するまで、観客は劇中の登場人物と同じ立場でスペクタクルを鑑賞する。プロスペローはスペクタクルを見る者の視覚と認識を掌握することで登場人物と観客を彼の支配下に置く。

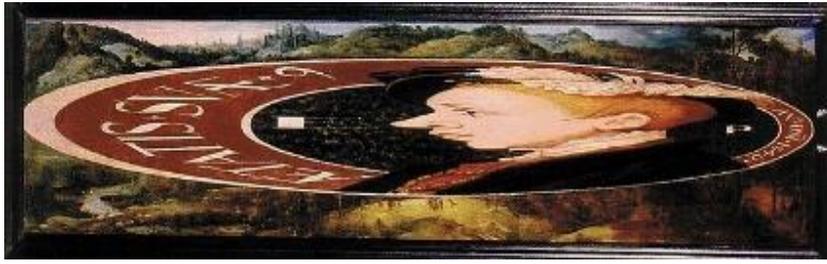
これまでの『テンペスト』の批評において、超自然的現象と空想のイメージをスペクタクルに具現するプロスペローの魔法は、自らの創造力を作品に投影する芸術家の才能と同等であると見なされてきた。¹ 4幕1場でファーディナンドとミランダの婚約を記念して仮面劇が贈られる場面で、プロスペローは彼の空想を妖精に演じさせることでスペクタクルが出来上がると説明する— ‘Spirits, which by mine art / I have from their confines called to enact / My present fancies’ (4.1. 120-122)。この台詞は、スペクタクルを発案するプロスペローが演出家であることを表す。キャロル・バージャー (Karol Berger) はプロスペローを ‘the supreme Artist’ と称し、劇中の主要なアクションがプロスペローのスペクタクルと必ずかかわることから、彼の芸術性を高く評価するべきだと主張する。² 一方で、仮面劇として表現されるスペクタクルは本劇の政治的主題とつながりがある。スティーヴン・オーゲルはプロスペローの想像力を政治学の領域にもち込む。³ オーゲルが ‘Imagination here is real

power' と言うように、プロスペローが権力を示すことで彼の思惑通りに物語が展開する。

エリザベス朝で成熟した台詞の表現を中心とする演劇の様式は、ジェームズ朝において、音楽と踊りが盛り込まれた宮廷仮面劇の隆盛に伴い、視覚的效果を追求する様式に変容した。⁴ これまでの先行研究によって、宮廷仮面劇が当時の君主の政治的政策の一環として利用されたことが明らかにされている。宮廷仮面劇はジェームズ 1 世 (James I, 1566-1625) が国内外に向けて彼の権威を誇示するための政治的手段であり、イングランドの宮廷の祝祭的典礼の中心的な行事でもあった。⁵ 宮廷仮面劇と『テンペスト』のスペクタクルの共通点は、鑑賞する者の視点を不動の 1 点に固定することである。

中心となる視点を定めて視覚的效果を発揮する技法は、アルベルティが説く遠近法を想起させる。しかし、写実性を追求するために編み出された遠近法は現実の人間の視覚を再現するものではない。そのことを証明するためにパノフスキーは、<象徴形式>と名付けた遠近法を用いてアルベルティの遠近法の不合理を指摘した。アルベルティの遠近法で言われる「視覚のピラミッド」がもたらす合理的な空間は、人間が不動の 1 つの眼で対象を見ることを前提とする。しかし、人間の 2 つの眼球は絶えず動いているため、平面のキャンパスのような均等な空間の代わりとなることは不可能である。⁶ アルベルティの遠近法は、見るという主観的な行為を半ば強制的に客観化し、合理的に数量化したものであるとパノフスキーは結論づけた。⁷

マニエリスムの様式において、アルベルティの遠近法を応用し、固定された 1 つの視点を表象に用いるのがアナモルフォーズである。アナモルフォーズのねらいは見る者の視覚と知覚に混乱を引き起こすことである。有名なエドワード 6 世のアナモルフォーズの肖像画 (図 2) を見れば分かるように、正面からは歪んだ奇怪な絵にしか見えないが、作者の定めるある 1 つの視点から眺めると、均整のとれた人物像が見えるようになる。



A



B

ウィリアム・スクロツ (1537-1553)

図2 <エドワード6世の肖像> (1546年) ロンドン、
ナショナル・ポートレート・ギャラリー
(Aが正面から見た絵柄、Bが右側のある視点から見たときの絵柄)

シェイクスピアがストレンジ卿一座に所属していたとき、一座が芝居を上演していた宮殿にこの肖像画は1591年から1592年にかけて飾られていた。実際にシェイクスピアがこのアナモルフォーズの絵を目にした可能性があると言われている。⁸

本章では、ミラノに帰還する計画を立てたプロスペローが、ミランダとファーディナンドの結婚によって、ミラノとナポリの両国に新しい政治体制を構築することを考察する。劇中でプロスペローは登場人物の視覚を掌握することで支配者となる。プロスペローが魔術から創り出されるスペクタクルでアロンゾー (Alonso) の認識を混乱させ、復讐を行うと、つぎにミランダとファーディナンドを利用してアナモルフォーズの手法でアロンゾーに未来の展望を植え付けることを論証する。また、プロスペローの政治的手段である魔術には善と悪の両義的側面が併存する。過去に魔術はプロスペローの政治的失脚を引き起こすが、劇の舞台である島では彼に完全無敵の統治力を与える。最終的に、魔術の学問的側面を強調するプロスペローの姿勢と暴力に対する彼の対応にあらわれる矛盾を明らかにし、本劇で示される未来の展望に内包する不安について議論をまとめる。

2. 仕組まれた一目惚れ

プロスペローがミランダとファーディナンドに対する主導権を掌握する過程は、彼らの視覚を管理することにおいて顕著である。プロスペローは、ふたりの出会いの場面を演出し、視覚の誘導と恋の展開を完全に管理する。プロスペローはエアリアルにファーディナンドを独りにさせるよう命じ、ミランダと出会う場面に備えさせる。エアリアルの音楽に導かれてミランダのもとに近づくファーディナンドの姿を目に留めるよう、プロスペローは娘に合図する。

PROSPERO. (*to Miranda*)

The fringed curtains of thine eye advance,

And say what thou seest yond. (1.2. 408-409)

ミランダのまぶたはカーテンに喩えられ、その奥にある彼女の瞳は窓となる。プロスペローは慎重にこの場面を演出し、彼の合図でミランダは生まれて初めて父とキャリバン (Caliban) 以外の男性を認識する。ファーディナンドの姿を見てミランダが ‘I might call him / A thing divine, for nothing natural / I ever saw so noble’ (1.2. 417-419) と感想を言うように、彼女はりっぱに見える男性の外見に惹かれ、ひと目で好意を抱く。ファーディナンドも同様に、初めて出会う島の間人であるミランダを ‘the goddess’ (1.2. 422)、‘O you wonder!’ (1.2. 427) と称賛し、彼女の美しさに感激して恋に落ちる。この出会いの仕掛人であるプロスペローはふたりの様子を見て ‘At the first sight / They have changed eyes’ (1.2. 440-441) と傍白のなかで語り、お互いを見つめ合うミランダとファーディナンドの視線から恋の進展を確信する。

1幕2場で描写される若い男女の一目惚れの場面から、マニエリスムの恋愛詩にあらわれる奇想的なモチーフを見出すことができる。その詩的表象とは、恋人の男女がお互いを見つめ合い、ふたりの瞳のなかに愛しい相手の姿が鏡像として映し出される状況を言い表したものである。瞳に映る小さな人の姿は、ふたりの間に生まれる子供を暗示する。英国のルネサンス期において、瞳とそのなかに映る人影をモチーフに、多くの恋愛詩を遺した有名な詩人がジョン・ダン (John Donne, 1572-1631) である。川崎寿彦はダンの手法に用いられた

モチーフを〈眼の赤ん坊〉と名付け、その表象の背景に視覚に対する当時の特殊な認識が関連していると指摘する。⁹ たとえば中世のスコラ哲学において、物体から放出される物質が空気を通して眼球に触れることで視覚が生じるといふ説があり、人間の視覚は知覚のなかで触覚に近いものとして認知された。また、プラトン哲学では何かを見るという行為そのものが、触れることと密接に関連づけられていた。その視覚論では、人間の眼球から放射される光線があり、対象物にその光線が接触することで見えるという現象が起こると考えられていた。¹⁰ 視覚に対するこれらの認識を踏まえると、男女がお互いを見つめ合い、視線を交わすことは、我々がもつ現在の認識と比べて、肉体的な接触をより強烈に示唆していたと解釈できる。

肉体的な接触を連想させるものをもう1つ挙げるとすれば、それは錬金術の知識から得られるイメージである。当時の錬金術師は科学的実験のような秘術をくり返し、男性的原理を表す硫黄と女性的原理を表す水銀を結合させ、賢者の石を抽出することをめざした。¹¹ その作業は「哲学的結婚」と呼ばれ、男性性を象徴する太陽と女性性を表す月が性交渉を行うエンブレムとして表象された(図3)。



図3 〈哲学的結婚〉 *De alchimia opuscula complura veterum philosophorum* (1550) 22v

錬金術師と魔術師の立場は似ていて、両者の性質は同質であると見なされた。プロスペローの場合でも、彼を錬金術の知識に精通する人物としてとらえることが可能である。ミランダとファーディナンドの恋愛を成就させるために采配

を振るう彼が危惧するのは、恋に熱中する若い男女が尚早に婚前交渉をもつことである。マニエリスムのモチーフと錬金術のイメージから派生する肉体的な接触の示唆はプロスペローに警戒の意識を高めさせる。

ミランダとファーディナンドの出会いを誘導したプロスペローはふたりの恋仲の進展に介入していく。彼が若いふたりの行動に制限をかけるのは、試練を与えることでふたりの関係を強化する意図があるだけでなく、婚礼を整え正式な夫婦として認められるまでは純潔を守ることを重要視することも関係している。プロスペローはあえてファーディナンドを敵と見なし、彼を囚人として扱う。3幕1場において、ミランダは密会をするために、丸太運びを課せられたファーディナンドのもとへ駆けつける。この面会のなかでふたりは互いへの愛情を告白し、結婚の誓いを立てる。すべてを見守るプロスペローは首尾よくふたりの関係が進んだことに満足し、ふたりの婚約を認める。この段階でようやくファーディナンドに対する態度をプロスペローは軟化させるが、同時に彼の懸念を率直に伝える。正式な婚礼が済むまでふたりが清らかな関係を保つようにプロスペローはファーディナンドを諭す。プロスペローはその言葉のなかではっきりと婚前交渉について言及し、これを厳しく禁じる。

If thou dost break her virgin-knot before
All sanctimonious ceremonies may
With full and holy rite be ministered,
No sweet aspersion shall the heavens let fall
To make this contract grow; but barren hate,
Sour-eyed disdain, and discord shall bestrew
That you shall hate it both. Therefore take heed,
As Hymen's lamps shall light you. (4.1. 15-23)

このように、プロスペローはファーディナンドに婚前交渉をすれば、それが災いとなってこの結婚を台無しにすると警告する。プロスペローの台詞は厳しい忠告を超え、脅し近い言葉が並ぶ。純潔の誓いを破れば、結婚の祝福と恵に代わって憎悪や軽蔑、さらに不和がふたりの間に生じ、破綻した結婚生活をもた

らすことが予言される。このような説教をファーディナンドに行うプロスペローの姿からは、娘のミランダを思う父親の側面が垣間見える。これまで見てきたように、ファーディナンドとミランダの出会いから婚約に至るまでの一連のアクションにプロスペローの監視と干渉が及ぶ。婚約が成立したあとでは、プロスペローの関心は肉体的接触の禁止に移り、彼による管理と支配はつづく。

3. 欺かれる認識とアナモルフォーズ

『テンペスト』の世界ではプロスペローの魔術から生成されるスペクタクルが視覚の支配と結合する。プロスペローの目的は奪われた権力をとり戻すことであり、同時に彼は公爵の地位を篡奪した弟アントーニオ (Antonio) と、クーデターに協力したナポリ王アロンゾー (Alonso) に対して復讐を行う。非現実的なスペクタクルがアロンゾーたちを翻弄し、プロスペローは彼らの視覚と認知の能力を掌握することで支配する。3幕3場でハーピーに変身したエアリエルは「運命の女神の使者」(ministers of Fate(3.3. 61)) を名乗り、神の代弁者としてアロンゾーたちに神罰を下す役目を果たす。

But remember —

For that's my business to you — that you three
From Milan did supplant good Prospero,
Exposed unto the sea, which hath requite it —
Him, and his innocent child; for which foul deed,
The powers delaying, not forgetting, have
Incensed the seas and shores, yea all the creatures
Against your peace. Thee of thy son, Alonso,
They have bereft; and do pronounce by me
Ling'ring perdition, worse than any death
Can be at once, shall step by step attend
You and your ways; (3.3. 68-79)

ハーピーの言葉はすべてプロスペローのメッセージである。プロスペローは 12 年前のクーデターに関連した者たちに対し、公爵の地位の篡奪とプロスペロー親子を追放したことを断罪する。ハーピーは、プロスペロー親子の無念を晴らすために、ナポリ王国の正当な王位継承者であるファーディナンドが冒頭のあらしによって奪われたことを告げる。プロスペローがファーディナンドをアロンゾーたちから隔離した理由は、ミランダと引き合わせるためと、ファーディナンドが溺死したという虚構をアロンゾーに事実として信じ込ませるためである。プロスペローのねらいは、アロンゾーに過去の罪を思い起こさせ、私的な復讐を神の天罰であると錯覚させることである。ファーディナンドの死という視点を通して見ることで、冒頭のあらしとハーピーの場面が連動し、非現実的なスペクタクルが現実として提示される。アロンゾーはプロスペローの術中にはまり、息子を失くした原因は自分が過去に犯した罪に起因するという認識をもつに至る。このように、アロンゾーや他の登場人物を自分の意のままに操るプロスペローの術策は、常にスペクタクルと並存して用いられる。

今西雅章は『オセロー』論のなかで、イアーゴ (Iago) の他者操作の詐術をアナモルフォーズの技法とむすびつけて論じた。今西は、劇中で登場人物を悲劇的展開に導くイアーゴを画家に見立て、彼の偽証のレトリックを「アナモルフォーズの覗き穴」と称した。イアーゴのアナモルフォーズとは—「自分の作った覗き穴から覗かせ、正面から見れば歪んだ像でしかないものを、まるで真実のように錯覚させるのである。彼こそ巧緻なアナモルフォーズの画家である」という。¹² イアーゴのアナモルフォーズがあらわれるのは 4 幕 1 場の劇中劇の場面である。イアーゴはキャシオ (Cassio) を操り、彼とビアンカ (Bianca) の関係を語らせるが、その現場を密かに見つめるオセロー (Othello) にはキャシオの言及する人がデズデモーナ (Desdemona) であると思込ませる。デズデモーナの不貞を示す場面を目撃することでオセローは事実を完全に誤認する。このように、『オセロー』においてイアーゴが成功させる詐術はアナモルフォーズの技法を借りて言い表すことができる。ひとりの悪党の人為的な操作による不正な視覚の情報が、オセローの判断を蝕み、誤認に導くことで悲劇がもたらされる。

さらに『オセロー』では、魔術が人間の判断能力を歪ませ、弊害を及ぼすこ

とが劇の冒頭で言及される。デズデモーナの父ブラバンショール(Brabantio)は、娘とオセローの恋愛は自然に成就したものではなく、オセローがつかう怪しげな魔術によって強制的に成し遂げられたものであると主張する。

BRABANTIO. She is abused, stol'n from me, and corrupted

By spells and medicines bought of mountebanks;

For nature so preposterously to err,

Being not deficient, blind, or lame of sense,

Sans witchcraft could not. (*Othello*. 1.3. 60-64)¹³

ブラバンショールの訴えによると、オセローは魔術('spells and medicines')でデズデモーナの視覚と感覚を欺き、彼女から正常な判断力を奪ったとされ、その不正をブラバンショールは激しく糾弾する。『オセロー』と『テンペスト』に共通する魔術の作用とは、錯覚や誤認を作為的に創り出し、人間の感覚を歪ませることである。『テンペスト』では、感覚を歪められた人間が認識に混乱をきたす様子が描かれる。J・B・バンバロー(J. B. Bamborough)はシェイクスピア劇にあらわれる5つの感覚には明確な順序づけがあることを指摘する。

Touch was the lowest and most bestial of the senses; it has very often a pejorative sense in Shakespeare. After Touch, the order was Taste, Smell, Hearing and finally Sight. Sight, the most dignified of the senses, was the most powerful to stir the passions. ... the sense of sight was not purely passive, but depended on some kind of ray which issued from eye, and either impinged on the object and returned to its source, or else acted as a kind of feeler. ¹⁴

五官のなかで触覚が最下位に位置し、下から順番に味覚、嗅覚、聴覚がそれぞれの重要度を表す。最も重要なのが、情熱を掻き立てる力をもつとされる視覚である。しかし、視覚には外部の影響に左右されやすい受動的な性質が認められるため、最も不確かなものである。

Pray you look in.

My dukedom since you have given me again,

I will requite you with as good a thing, (5.1. 167-169)

プロスペローが定める視点の先には、ファーディナンドとミランダがチェスで遊ぶ姿がある。アロンゾーの認識にあるファーディナンドの死は撤回され、彼が叶わぬ夢だと言っていたナポリとミラノの婚姻による結びつきが現実となる。

ファーディナンドとミランダの結婚はプロスペローの視覚の誘導と制御がもたらしたものであり、彼の計画の一部でもある。また、念願のミラノ公爵の復権にも成功する。スペクタクルを操り、島に視覚の管理を行き渡らせることでプロスペローは、他者の行動を監視し、自らの計画を遂行する。視覚の支配を通して、プロスペローが主体性を堅持する構造は劇中を通して貫かれる。

4. プロスペローの矛盾と結末に残る不安

賢人、もしくは暴君、という極端な見方が成されるプロスペローの人物像は、シェイクスピアの曖昧なテキストと変容する文学批評から構築された。¹⁵ 新歴史主義批評の観点から見れば、多くの批評家は西洋諸国がかかげた植民地主義の政策と『テンペスト』で描き出される支配体制に共通点を見出し、プロスペローを暴虐な支配者、キャリバンを不当に抑圧される被害者としてとらえるようになった。劇中でプロスペローは登場人物を支配するために視覚を管理し、スペクタクルを鑑賞するための視点を強制するが、プロスペローの人物表象は固定された1つの視点だけで議論することはできない。島を統治するために用いるプロスペローの魔術は矛盾を抱える。歴史的に見ると、17世紀の魔術は白魔術と黒魔術に区別され、2つの対照的な思想体系のうえに成り立っていた。

ルネサンスの時代では、魔術とかかわりのある学問は錬金術やオカルト哲学、悪魔学、さらには科学も含まれ、プロスペローの魔術は学問の諸相を示すものである。石原孝哉は当時の複雑な知的学問の様相を「たんに近代科学ばかりで

なく、古代異教主義や人文主義などが複雑にからみ合いながら変化するモザイク画」であると指摘する。¹⁶ 学問のなかでも、ネオプラトニズムと悪魔学の魔術に対する見解の二極化はとくに顕著である。ネオプラトニズムでは、白魔術は善行を積むために行われる良い魔術だと見なした。白魔術をつかう者は学識のある賢者に限られ、啓示を受けた者が神聖な至高の領域に昇るために秘術の習得に励むと考えられた。他方で、あらゆる魔術を悪と見なす悪魔学は、魔術を実行することは神に対する冒瀆であると説いた。

魔術に内在する二元論はプロスペローに仕える妖精エアリアルエアリアルの存在を考察するとき、矛盾する観点をもたらす。エアリアルエアリアルの役割は、他の妖精たちの立ち回りを総括し、監督としてスペクタクルの実演を取り仕切ることと、自ら様々な姿に変身し、出演者として演技を披露することである。このような重要な仕事を任されるのは、彼が最も有能な妖精としてプロスペローに仕えるからである。エアリアルエアリアルをネオプラトニズムの観点で評すると、彼は神と賢者の間を媒介する聖なる精霊と見なされるが、悪魔学では悪魔に属する邪悪な存在として扱われる。

当時、イングランドの君主であったジェームズ1世は悪魔学に高い関心を寄せ、自ら悪魔学の著書 *Daemonologie* を執筆した。その著書のなかで、ジェームズ1世は魔術を執り行う者はみな魔女であると断定し、悪魔の手下である魔女は人間を墮落させ、キリスト教に対する信仰を喪失させることを目論むと記述した。¹⁷ 最終的に、魔術をつかう者は人間社会の敵であり、徹底的に排除しなければならないと結論づけられた。ジェームズ1世は悪魔学を政治的戦略に利用し、魔術を操る魔女を社会全体の敵として表象することで、国家を統治する自身の正当性を主張した。社会の秩序を転覆させる悪の象徴として魔女が利用されたことをスチュアート・クラーク (Stuart Clark) は指摘する。¹⁸ 魔術を政治的手段に用いた君主としてジェームズ1世とプロスペローを同一視する批評がある。プロスペローは自身の魔術を学問として表象するが、ミラノ公爵の時代に彼を虜にしたオカルト哲学は、プロスペローを閉鎖的な環境に追いやり、結果として政治的失脚を招く。

「近代学問の父」の呼び名をもつフランシス・ベーコン (Francis Bacon, 1561-1626) は社会の進歩のために役立てられる学問の重要性を説き、公共のための

学問は開かれたものであるべきだと主張した。¹⁹ これに対して、プロスペローが体現する古典的な魔術師のイメージは、知識を独占し、錬金術を秘術として崇め、情報を秘匿する科学者や魔法使いに由来する。劇の冒頭の場面で、ミランダにミラノ公爵時代の出来事を語って聞かせるとき、プロスペローは自分の素養について ‘being so reputed / In dignity, and for the liberal arts / Without a parallel’ (1.2. 72-74) と表現し、公爵の身分にふさわしい教養に抜きん出ていたことを誇り、自分の学問が競争者を有する開放的で健全なものであったと主張する。しかし、同じ台詞のなかで学問を ‘secret studies’ (1.2. 77) として言い表すことから、プロスペローの学問に対する認識には矛盾がある。

I thus neglecting worldly ends, all dedicated
To closeness and the bettering of my mind
With that which, but by being so retired,
O'er-prized all popular rate, in my false brother
Awaked an evil nature, and my trust,
Like a good parent, did beget of him
A falsehood in its contrary as great
As my trust was, which had, indeed, no limit,
A confidence sans bound. (1.2. 89-97)

プロスペローが君主としての務めを疎かにし、魔術の研究に没頭するために世間と距離を置く隠遁生活を送る一方で、政治の任務を任された弟アントーニオの野心は実行に移される。彼はナポリ王アロンゾーと密かに政治的取引を行い、兄に対してクーデターを起こす。謀反に協力する見返りとして、プロスペローを追放したあとのミラノ公国はナポリ王に貢ぎ物を納める属国となる。プロスペローはアントーニオの手引きにより、武力行使によってクーデターが起こされ、ミラノ公国が制圧される経緯を次のように語る。

A treacherous army levied, one midnight
Fated to th'purpose did Antonio open

The gates of Milan, and i'th' dead of darkness
The ministers for th' purpose hurried thence
Me, and thy crying self. (1.2. 128-132)

『テンペスト』でくり返される権力の篡奪と反逆の場面には、必ず暴力的な手段が伴う。篡奪者のアントーニオと反逆者のキャリバンは常に武力の行使によって目的を達成しようとたくらむ。たとえば、2幕1場においてアントーニオはセバスチャンを唆し、アロンゾーを暗殺しようと計画する。彼は眠るアロンゾーを狙い、剣を振り下ろして殺害しようと試みる。一方で、キャリバンが考案するプロスペローの暗殺計画では、昼寝中を狙ってプロスペローの頭をかち割る段取りがつけられる。両者ともに暴力に訴える傾向は同じである。これに対して、魔術で島を統治するプロスペローは、暴力的な手段を講じることを禁じる。初対面でファーディナンドが剣を抜き、反抗的な態度を示すとプロスペローは魔術で彼の体から力を奪い強制的に服従させる— ‘Come on, obey. / Thy nerves are in their infancy again / And have no vigour in them’ (1.2. 482-484)。また、ハーピーに扮するエアリエルに対して、アロンゾーたちが剣を抜き、対戦する姿勢を見せると、エアリアルはその抵抗を愚かな行為だとあざ笑う— ‘Your swords are now too massy for your strengths, / And will not be uplifted’ (3.3. 67-68)。このように、プロスペローの魔術はアントーニオとキャリバンの暴力に勝る。かつてミラノで成功した武力行使は、プロスペローが支配する島では無効となる。プロスペローが暴力的な手段を講じる唯一の相手はキャリバンである。キャリバンの反抗的態度に対してプロスペローは容赦なく体罰で応じる— ‘I’ll rack thee with old cramps, / Fill all thy bones with aches, make thee roar, / That beasts shall tremble at thy din’ (1.2. 368-370)。身体的苦痛を怖れてキャリバンは彼に服従する。

キャリバンはプロスペローの力の征服に抵抗するが、視覚の支配から抜け出すことはできない。それを象徴的に表す場面が最終幕の大団円にある。ミラノ公爵の地位をとり戻し、権威を回復させたプロスペローの姿にキャリバンはひれ伏し、従来の主従関係にふたりの関係はふたたび戻る。さらに、同じ場面にいるアロンゾーたちを見てキャリバンは、りっぱな服装を着た人間たちの姿に

感動して次のように述べる。

O Setebos, these be brave spirits indeed!

How fine my master is! I am afraid

He will chastise me. (5.1. 260-262)

キャリバンの感嘆を表す言葉はミランダの ‘O brave new world’ (5.1. 183) と同じ響きをもつ。閉鎖的な島のなかで育ち、異性に対する視覚的経験の乏しさを共有する点においてもキャリバンとミランダは同じである。ミランダは家父長制に基づく父による干渉、キャリバンは主従関係による支配を受ける。キャリバンは母の魔女シコラクスが遺した悪魔（神）セテボスに対する崇拝をもちつづけ、力を信仰する傾向は変わらない。プロスペローの魔術が圧倒的な威力を発揮する限り、キャリバンは彼に隷属する。しかし、魔術を放棄したプロスペローは他者を操る力を失う。キャリバンが保持する力に対する信仰を考えると、彼を押さえつける力を失ったプロスペローにとって、ふたりの主従関係に生じる転換は悪い意味をもたらす可能性が示唆される。

キャリバンの他に挙げられるもう 1 つの不安材料はアントーニオである。5 幕 1 場のなかでプロスペローはアントーニオに対して ‘I do forgive / Thy rankest fault—all of them—’ (5.1. 131-132) と語るように、過去の謀反を含めたすべての過ちを許したことになる。しかしながら、プロスペローの台詞に対するアントーニオの返事はなく、テキストから彼の反応を探ることはできない。彼の無言を抵抗と見なすこともできるが、何よりも、これまでのアントーニオの行為を鑑みると彼に反省する気持ちがあるとは期待できない。12 年前のミラノにおいて、そして数時間前に島でもアントーニオは謀反の首謀者であった。明らかに彼は機会さえあれば平然と悪事を働く悪党である。魔術を放棄した無防備なプロスペローにとって、アントーニオは最大の敵となる。キャリバンの場合と同様に、プロスペローの身に起こりうる危機を監視するエアリエルを解放したあとでは、プロスペローに自分の危険を予見する能力はない。ミラノに戻ったあとでどのようにアントーニオと対峙するのか、不明のまま劇の幕は下りる。

シェイクスピアの晩年劇の最終幕では必ず大団円が描き出されるが、『テンペスト』の結末は『シンベリン』や『冬物語』と異なる。他の 2 つの劇では、壊れた夫婦関係が修復され、過去の遺恨が解消されるのに対して、『テンペスト』ではプロスペローの計画に従ってミラノ公国とナポリ王国の平和的な関係が新たに構築される。プロスペローは、両国の未来図をミランダとファーディナンドの結婚を通してアナモルフォーズの技法で提示する。新しい政治体制の骨組みが示される一方で、過去の政治的危機の原因であるアントーニオとキャリバン問題は未解決のまま保留される。プロスペローがアロンゾーだけでなくアントーニオとキャリバンにも許しを与えたことは、劇の結末において不安の要素を残すことになる。

第5章

『冬物語』におけるエンブレムとマニエリスム

1. 錯誤の世界

演劇をイリュージョンの創出としてとらえてみよう。それは錯誤の効果、つまり現実の出来事とその認知の不一致の状態を意図的に起こす。『冬物語』はまさにそのようなテキストであり、言葉の二重の意味と視覚的效果の間にあらわれる認識の歪みがイリュージョンを生成する。その効果は登場人物だけでなく、観客にも及ぶ。本章は、言葉とアクションの錯誤から生じるイリュージョンをめぐる『冬物語』の考察である。

『冬物語』のイリュージョンは、劇の主要な出来事であるレオンティーズ (Leontes) の嫉妬の言動とハーマイオニ (Hermione) の復活に関連する。これら2つの出来事は言葉とアクションの錯誤を伴う。まず、シチリア王レオンティーズの妄想 ‘weak-hinged fancy’ (2.3. 118) が錯誤を生む。彼は突然、貞淑な妻ハーマイオニと彼の竹馬の友であるボヘミア王ポリクシニーズ (Polixenes) の間に、見えない不義の関係があるのではないかと疑いはじめる。彼の嫉妬に明確な根拠は見られない。彼は王の権力を乱用し、その結果、家臣と家族を悲劇的状況に追いやる。ハーマイオニとポリクシニーズの不義はレオンティーズの空想にすぎない。彼は妻の不貞の証拠を見つけようと虚しく試みるが、その姿に事実とその認知の不一致があらわれる。もう1つの錯誤は最終幕の大団円、ハーマイオニの彫像が動き出し、死んだと思われた王妃が復活する瞬間にあらわれる。この場面のイリュージョンは視覚的に表現されている。彫像として立つハーマイオニを見て、観客は本物の石像であると考え。ところが、彼女の死が虚構であったことが明らかになると、観客は事実を錯誤していたと気付く。彫刻の場面で演出されるイリュージョンは、ジョン・グリーンウッド (John Greenwood) が ‘with the other characters, we are misled; and, with Leontes, we are astonished at Hermiones’s eventual return to life’¹ と指摘するように、登場人物だけでなく観客も巻き込むことを示す。

『冬物語』をマニエリスム演劇として見るとき、グスタフ・ルネ・ホッケ（Gustav Rene Hocke）の言う〈衝動的決断〉が劇の主要なアクションとかかわりをもつ。

人びとは〈突如として〉愛したり憎悪したりする。〈突如として〉殺人を犯したり、唐突な、無動機の衝動にしたがって善行を決断する。このようにして典型的マニエリスム的な〈危機〉が起る。その動機は非合理であり、その諸前提は非論理的である。とはいえそれはより深い意味ではいささかも恣意的ではない。…人びとは非—因果的なものを指摘手段の数々によって囲おうとする。いわゆる底なしの深淵になんとかしてある新しい、相応の—場合によってはなお識別可能な—輪郭をめぐるそうと腐心するのである。²

1 幕 2 場でレオンティーズが突然妻の不貞を疑い始め、悲劇的展開を引き起こすことは、マニエリスム的な〈危機〉として解釈できる。本章では、嫉妬に駆られるレオンティーズの非論理的な言動とそれがもたらす悲劇的展開が和解によって解消される場面を図像学を用いて考察し、レオンティーズの豹変を説明する視点を探る。

『冬物語』の図像学の先行研究において、ハーマイオニは「慈愛」と「忍耐」のアイコンを体現し、彼女の復活がエンブレムの「忍耐の勝利」を表すと指摘されている。³ これらのエンブレムは、無実の罪を着せられても夫を恨まず、不当な裁判にかけられ、ふたりの子供を失うという残酷な運命に耐え、最後に家族の再会を果たすハーマイオニの物語を象徴する。本章では、1 幕 2 場と 5 幕 3 場に共通して見出される「妻の忠誠」のエンブレムが本劇の危機と和解のアクションと結びつけられていることを検証する。

2. エンブレムとシェイクスピア劇

エンブレムブックは 1531 年にヨーロッパで初めて出版された。作者アンドレア・アルチャート（Andreas Alciatus, 1492-1549）の目的は、詩の形式の一

種であるエピグラムの図像化であった。それはモットー、図像、詩文という 3 つの表現から成り立ち、古代ギリシアの詩人シモニデス (Simonides, 556?-468 BC) の「絵画は黙せる詩であり、詩は語る絵である」という言葉を表すように、視覚的モチーフと言語の統合が豊かな表象を生成することを示す。エンブレムがイングランドに輸入されると、「絵は意味を伝達する」という認識が広まった (Gent 29)。イングランドの初期の代表的なエンブレムブックは、イングランド人で初めてエンブレムブックを出版したジェフリー・ホイットニー (Geoffrey Whitney) の『エンブレム選集』 (*A Choice of Emblems*, 1586) と、エンブレム作家のヘンリー・ピーチャム (Henry Peacham) の『ブリタニアのミネルヴァ』 (*Minerva Britanna*, 1612) だと言われ、これらはともに図像と詩文の多くをアルチャートからとり込んだ。

エンブレムが伝える寓意的イメージや物語を受容できる観客は、大衆向けのグローブ座よりもブラックフライヤーズ劇場の方が多くいたと考えられる。シェイクスピアが代表的な晩年劇を創作していた時期と重なるようにして、劇場を取り巻く状況も変化した。小規模の室内劇場が活況を呈することで、外的要因による劇作への影響は少なからずあったと言われている。⁴ また、エリザベス朝からジェームズ朝にかけて、多様な視覚芸術を表象の手段にとり込んだ演劇が最盛期に入ると、舞台におけるエンブレムのあり方も変化した。図像がアレゴリカルな意味をもち、象徴的イメージを喚起するエンブレムは、かつて、道徳劇のなかで登場人物を表した。道徳劇はキリスト教の教えを一般の大衆に浸透させ、教化する役割があった。17 世紀になると、王族や貴族がエンブレムのアレゴリカルな人物に扮して神話や聖書の物語を再現するパジャントが隆盛し、権力者の政治的意向を宣伝するスペクタクルにエンブレムは利用された。ジェームズ 1 世が積極的にパジャントを政治に利用した歴史的事実について言及する批評家は多い。シェイクスピアがエンブレムを自らの劇作品にどのようにとり入れたかについて、岩崎宗治は次のように指摘する—「シェイクスピアの劇は道徳劇のような直截なアレゴリーではない。エンブレムそのものでもない。だが、登場人物のリアリティーと溶け合うように、アレゴリカルな意味の層は確実に存在する」。⁵ このように、シェイクスピアはエンブレムのつかい方を独自に変化させた。『冬物語』に登場する有名なエンブレムの人物は「時の老

人」であり、シチリアで展開された悲劇がボヘミアの田園風景のなかで喜劇に変化する 4 幕 1 場で「時の老人」は姿をあらわす。

「時の老人」の原型はギリシア神話にあり、「クロノス」を介してアレゴリカルな人物像が誕生した。古代の概念において、時間は人生の転機を表す「機会」と結びつけられ、イカロスによって表象される場合が多かった。やがて農耕の守護神のシンボルである大きな鎌と砂時計が小道具として加わり、よく知られた「時の老人」のイメージがルネサンスの時代に確立したと言われる。⁶『冬物語』でシェイクスピアは、「時の老人」をコーラス役として用いる。16 年が経過したなかで、レオンティーズは改悛の日々を過ごし、失われた娘のパーディタはボヘミアで美しい女性に成長したことが告げられる。「時の老人」はこのあとの劇の進行には言及せず、傍観者の立場を取る。— ‘I list not prophesy, but let Time’s news / Be know when ’tis brought forth’ (4.1. 26-27)。ブルース・スミス (Bruce R. Smith) が指摘するように、『冬物語』の「時の老人」は物語の仲介者ではなく、観客と同じ立場に立ち、これから起こる出来事を一緒に見ようと促す。⁷つまり、シェイクスピアはエンブレムの代表的な人物である「時の老人」を登場させるが、劇の展開との直接的なかわりを制限することで、アレゴリカルな人物の介入を最小限に抑える。

『冬物語』におけるシェイクスピアの特徴的なエンブレムの用法は、同じアクションをくり返し表現することで本劇の主題の 1 つである結婚をエンブレムとして認識させることである。1 幕 2 場でレオンティーズはハーマイオニに求婚し、苦難の末に彼女の承諾を得たというふたりの結婚の思い出を語る。

Three crabbed months had soured themselves to death
Ere I could make thee open thy white hand
And clap thyself my love; (1.2. 101-103)

注目すべき表現は、純潔を象徴するハーマイオニの白い手が愛の誓いと結婚の承諾を表すイメージとして描かれている点である。妻の手と結婚を結びつけるこの場面は「妻の忠誠」のエンブレムの構図と同じである (図 4 を参照)。



図4 <妻の忠誠> 『エンブレム集』(1531)

「妻の忠誠」のエンブレムはオウィディウスの『変身物語』(Ovid, 43 BC-AD 17?, *Metamorphoses*)にあるアタランテとヒッポメウスの結婚の話に由来する(図5を参照)。この物語は、求婚者の男性が自分の命をかけて試練に打ち勝ち、花嫁を得るといふ求婚の物語によく見られる展開をもつ。俊足のアタランタは求婚者と競走し、彼女に負けた男性は死刑になる。主人公ヒッポメネスは愛の女神ヴィーナスに、アタランタを娶ることに成功できるよう願いを捧げる。秘策として女神は3個の黄金の林檎を彼に授け、競走に勝たせる。ヒッポメネスがどのように3個の林檎をつかい、競争に勝つのか、その場面を『変身物語』から引用する。この物語はヴィーナスが語り手として語る仕様になっている。

ネプトゥーンヌスの血を引く若者は、三つの林檎のうちのひとつを投げました。乙女は、びっくりして、光り輝くその林檎がほしさにコースをそれ、ころがっている黄金の林檎を拾いあげます。ここぞと、ヒッポメネスが追い抜きます。…もう一度、今度は第二の林檎が投げられて、彼女はいったん遅れはしたものの、相手に追いついたかとおもうと、すぐに追い抜きます。…彼女がもとへもどるのにいっそう手間どるやうにと、若い力のありだけで、ななめに、野原の端の方に向けて、黄金の果実を

投げました。乙女は、林檎を取りに行ったものかどうか迷っているように見えました。でも、わたし（ヴィーナス）が、どうしてもそれを拾いあげるように仕向けたのです。…乙女は、若者に追い抜かれたのです。勝ったヒッポメネスは、その褒美として、彼女を花嫁に得たのです。⁸



グイド・レーニ（1575-1642）

図5 <アタランタとヒッポメネス>（1612頃）マドリッド、プラド美術館

たとえば、『ヴェニス商人』(*The Merchant of Venice*, 1596-97) のように、求婚する男性に3つの段階を与えるという設定は、シェイクスピアの劇でよく見られる。『冬物語』でシェイクスピアは、求婚の試練を3ヶ月という時間の単位に置き換え、求婚の返事をまつレオンティーズの苦しみを表した。「妻の忠誠」のエンブレムが示すように、男女が手を取り合い、重ね合わせる仕草は、重要な視覚的モチーフとして劇中に幾度もあらわれる。求婚の思い出を語るレオンティーズが ‘I could make thee open thy white hand’ (1.2. 102) と表現するように、ハーマイオニが手を差し出す姿は、結婚の承諾と永遠の愛の誓いを象徴する。レオンティーズが過去を思い出しているところで、彼はハーマイオニとポリクシニーズが手の平を合わせたり、互いの指が触れ合ったりする様子を目撃する— ‘But to be paddling palms and pinching fingers, / As now they are’ (1.2. 114-115)。他の男性と手を握るハーマイオニの行為に対して、レオンティーズは不愉快に感じたと思われる。さらに、その状況を台詞のなかで ‘Still virginalling / Upon his palm?’ (1.2. 124-125) と露骨に言うのは、レ

この場面のアクションは結婚を描いた絵画を連想させる（図6を参照）。男女が手を取り合う構図は絵画にも用いられた。結婚は『冬物語』の大団円を象徴する見せ場であり、レオンティーズとハーマイオニの夫婦関係の回復だけでなく、新たに結婚するカップルも誕生する。レオンティーズは彼の暴虐の犠牲になったポーライナの夫の代わりにカミローを新しい夫としてふたりの結婚を宣言する。レオンティーズが‘Come, Camillo, / And take her by the hand’ (5.3. 143-144)と呼びかける言葉によって、男女が手を取り合う姿が映像としてくり返し演じられることが分かる。

『冬物語』では、1つのエンブレムが複数の見せ場となる場面にとり込まれ、同じエンブレムが劇の主題を表象する。視覚芸術の一種であるエンブレムがシェイクスピア劇に強く関与するのは、松田美作子が指摘するように「作品に織り込まれたエンブレムが、作者ならびに登場人物たちの視点を規定し、作品を貫く主題と通底する場合」である。¹⁰ さらにシェイクスピアは、エンブレムの寓意的メッセージと劇のアクションと結合させる。レオンティーズが唐突に妻の不義を疑う場面の後景としてあらわれる「妻の忠誠」のエンブレムは、ハーマイオニの行動から夫の疑惑が生じたことを暗示する。他方で、男女が手を取り合う構図が大団円の場面で再現されることで、ハーマイオニとレオンティーズの関係が修復することを視覚的に演出する。同じエンブレムを異なる視点をを用いて劇にとり込むことで、シェイクスピアはマネリスムの複数視点による表象を本劇で実践した。

3. 言葉の二重の意味から生じる錯誤

『冬物語』ではいくつかの主要な言葉が対比的関係に配置されている。具体的には神と人間の言葉の対比であり、次に女性と男性が言葉をめぐり対立する。神の言葉は神託として人間に届けられ、絶対的力をもつ。レオンティーズはデルフォイにあるアポロの神殿に家臣を送り、ハーマイオニの不義密通の真偽を神託に託す。神殿で神託を読み上げる神官の声の荘厳な雰囲気について、家臣のひとは‘burst / And the ear-deaf’ning voice o’th’ oracle, / Kin to Jove’s

thunder, so surprised my sense / That I was nothing' (3.1. 8-11)と表現する。ジュピターの雷に例えられる神官の声は人間を畏怖させる。3幕2場の裁判の場面で、神託がふたたび伝えられ、レオンティーズの主張を全面的に否定すると、レオンティーズは 'This is mere falsehood' (53.2. 139)と言ってその真正を疑う。ところが、直後に王子マミアスの突然死の報告を聞くと彼は思い改め、神託を冒瀆したために天罰を受けたと考える。神の言葉は絶対的真理を表し、登場人物を支配する。

1幕2場でレオンティーズの懇請にもかかわらずポリクシニーズが滞在を引き延ばさないとすると、ハーマイオニは 'Charge him too coldly' (1.2. 30)と夫の言葉に熱意がないことを指摘する。'coldly' は、妻の言動に疑念をもつレオンティーズの 'Too hot, too hot!' (1.2. 108)という言葉と対比を成す。長く滞在するようポリクシニーズを説得してほしいと言われ、彼女は初めて口を開く。ハーマイオニは、'I had thought, sir, to have held my peace until / You had drawn oaths from him not to stay' (1.2. 29-30)と語るように、説得の自信をもつようだが、夫に促されるまで沈黙している。ポリクシニーズに対して、'You'll stay?' (1.2. 44)と簡潔だが強い意思を伝える口調で彼の承諾を迫る。以下、ポリクシニーズの返答とそれに対するハーマイオニの台詞である。

POLIXENES. No, madam.

HERMIONE. Nay, but you will?

POLIXENES. I may not, verily.

HERMIONE. Verily?

You put me off with limber vows; but I,
Though you would seek t'unsphere the stars with oaths,
Should yet say, 'Sir, no going.' Verily,
You shall not go — a lady's 'verily's'
As potent as a lord's. (1.2. 44-50)

ハーマイオニはポリクシニーズの丁重な拒否を気にする様子もなく、説得をつづける。さらに、「まことに」('verily')という宣誓に用いる言葉でポリクシニ

ーズが断ろうとすると、女性の言葉が男性の言葉と同等の力を発揮することを示すために、ハーマイオニは‘verily’を反復し、「絶対に帰らせない」とポリクシニーズに迫る。ハーマイオニに説き伏せられ、シチリアに留まることを承諾したポリクシニーズは、言葉のやりとりで彼女に負けたことになる。レオンティーズはハーマイオニを褒め、これで二度彼女は言葉の才能を発揮したと言う。彼が最初にそれを知ったのは、ハーマイオニがレオンティーズの求愛を承諾する‘I am yours for ever’ (1.2. 104)という言葉聞いたときである。ハーマイオニはそのことを擬人法で‘grace’ (恩恵) と称し、次のように述べる。

’Tis grace indeed.

Why, lo you now, I have spoke to th’ purpose twice.

The one for ever earned a royal husband,

Th’other, for some while a friend. (1.2. 104-107)

冗談のつもりで話すハーマイオニの言葉は二重の意味を含意する。最後にポリクシニーズを‘a friend’として表現するが、蒲池によると、当時この言葉は「恋人」の意味で広くつかわれたという。¹¹ この含意からレオンティーズの疑惑が生じる。

レオンティーズの言葉もまた多義的である。ポリクシニーズを説得したあとの場面から例をとろう。レオンティーズは突然、自ら望んだはずの展開から、根拠のない疑念を抱き始める。

Affection!— thy intention stabs the centre.

Thou dost make possible things not so held,

Communicat’st with dreams— how can this be?

With what’s unreal thou coactive art,

And fellow’st nothing. (1.2. 137-141)

ハーマイオニの‘grace’と対比的に、レオンティーズは‘affection’を擬人化する。熱心な説得を試みたハーマイオニとそれに応えて滞在を延期したポリク

シニーズの關係に、特別の感情がかかわっているのではないか、とレオンテューズは疑う。‘affection’に含意される多層的な意味はレオンテューズの精神の混乱を暗示する。今日では「愛情」を意味するが、ジョン・ピッチャー（John Pitcher）は‘affection’に「制御できない感情」や「強い憎しみ」の意味があることを指摘する。¹² 一般的に、この場面の‘affection’は「愛欲」と訳され、性的なイメージを強調することでハーマイオニとポリクシニーズの不適切な關係とレオンテューズの嫉妬を表象する。他方で、‘affection’は、‘that to the infection of my brains’（1.2. 144）という台詞に表れているように、一度強く信じ込むと、感情を制御できないレオンテューズの妄想を示唆的に表示する。

レオンテューズの言葉の二重の意味があらわれるもう 1 つの場面は、彼が家臣カミロー（Camillo）とポリクシニーズの滞在の延長について会話するときである。

CAMILLO. To satisfy your highness and the entreaties

Of our most gracious mistress.

LEONTES. Satisfy?

Th’entreaties of your mistress? Satisfy?

Let that suffice. (1.2. 229-232)

滞在を延長したポリクシニーズの判断は王と王妃の意向に沿うためだと、カミローは何気なく‘satisfy’という言葉をつかうが、レオンテューズは‘satisfy’がハーマイオニの目的だと見なし、それを不義の根拠としてとらえる。

レオンテューズはカミローにハーマイオニとポリクシニーズの姦通を認めさせようと躍起になるが、カミローは一連の発言がレオンテューズという言葉とは思えないと言う— ‘You never spoke what did become you less / Than this’（1.2. 279-280）。カミローの驚きはレオンテューズの変貌を伝える。最終的にカミローはレオンテューズのことを信じると言い、彼の命令に従ってポリクシニーズの暗殺を引き受ける— ‘I must believe you, sir; / I do’（1.2. 330-331）。しかし、独白のなかで ‘...my ground to do’t / Is the obedience to a master’（1.2. 349-350）と本心の言葉があらわれるように、カミローはレオンテューズの言

葉を信じたのではなく、王の命令に背くことができない自分の立場を憂う。

レオンティーズの主張を事実として受け入れる家臣はひとりもない。アンティゴナス (Antigonus) は ‘You are abused, and by some putter-on’ (2.1. 141) と言ってレオンティーズが陰謀によって騙されているとの見方を示すが、レオンティーズは家臣たちが自分の主張に納得しないことに腹を立て、悪事に対する彼らの嗅覚が利かないと責める。己の視覚と触覚を通してハーマイオニの不貞を認識し、確信があるとレオンティーズは主張する。

You smell this business with a sense as cold
As is a dead man’s nose; but I do see’t and feel’t,
As you feel doing thus [*striking his own breast*], (2.1. 151-153)

レオンティーズの妄想は認識だけでなく、彼の視覚と触覚も歪めている。レオンティーズの認識の錯誤は彼の言葉が家臣たちの訴えとかみ合わない状況によって描写される。彼は事実ではないハーマイオニの不義を目撃したと証言し、自分の空想を他者に強要する。

レオンティーズの事実の誤認は彼の肥大する妄想が創り出したイリュージョンである。明らかに、登場人物と観客に彼と同じイリュージョンを見る者はいない。『冬物語』でイリュージョンを起こすことに成功するのはポーライナである。最終幕において彼女はシェイクスピアの代わりを務め、演出家としてイリュージョンを起こし、登場人物と観客の認識を操作する。

4. 幻覚と真実の混合

シェイクスピアは5幕3場、いわゆる彫刻の場で、目に見える事実と観念の不一致が引き起こす錯誤のイリュージョンを演出する。『冬物語』の最終幕はリアリティを欠くアクションのために批判にさらされてきた。しかし、むしろ非現実的演出をシェイクスピアは意図的にねらったのであり、視覚的情報に依拠する我々の認識を欺くイリュージョンを表現した。

ハーマイオニの彫像が動き出すという衝撃的展開に、観客の注意を集中させるための構造的配慮が 5 幕 2 場にある。『シンベリン』の最終幕の回りくどい展開と比較すると、『冬物語』の最終幕から状況の説明が排除されていることは特徴的である。とりわけ、5 幕 2 場のコーラスが、神託の言葉の一部が実現した経緯を語る。具体的には、アンティゴナスの遺留品によってパーディタの出自が証明され、レオンティーズは自分の過失で一度は失った娘と 16 年ぶりに再会を果たす。さらに、息子たちを追いかけシチリアにやって来たポリクシニーズとも和解する。最後に一同がポーライナの所有するハーマイオニの彫像を見るために、礼拝堂に向かうところまでをコーラスは伝える。

ハーマイオニの彫像の評判は、コーラスのなかで、それがあまりにも本物そっくりに造られた稀有な芸術品であると語られる。前提となるこの情報こそが、写実性とリアリティを混同させるイリュージョンの仕掛けである。登場人物に対して、彫像はハーマイオニの生前の姿を思い起こさせるものであり、観客にとっては、生身の人間に見えるほど写実的に造られた作品という錯覚を起こさせるのである。

*Paulina draws a curtain, and reveals Hermione
standing like a statue*

Behold, and say 'tis well.

I like your silence; it the more shows off
Your wonder. But yet speak – first you, my liege.
Comes it not something near?

LEONTES. Her natural posture.

Chide me, dear stone, that I may say indeed
Thou art Hermione – or rather, thou art she
In thy not chiding; for she was as tender
As infancy and grace. But, Paulina,
Hermione was not so much wrinkled, nothing
So aged as this seems. (5.3. 20-29)

初めのうちはハーマイオニの彫像を称賛するレオンティーズだが、徐々に違和感を覚えるようになり、16年前にはなかった顔のしわについて言及する。見つめれば見つめるほど、彫像が普通ではないように見えてくる。‘Would you not deem it breathed, and that those veins / Did verily bear blood?’ (5.3. 64-65) というように、彫刻が呼吸をしているように見え、さらに、‘The very life seems warm upon her lip’ (5.3. 66) と ‘The fixure of her eye has motion in’t’ (5.3. 67) という台詞からは、唇に温かみのある質感が伴い、偽物のはずの眼が動くように見えるという。ハーマイオニの彫像が石像であるという認識は、登場人物の目に映る様々な特異な要素と一致しない。ポーライナは彫像への接触を禁じ、錯覚の状況が解けないよう気を付ける。そして、‘No longer shall you gaze on’t, lest your fancy / May think anon it moves’ (5.3. 60-61) という合図にレオンティーズが ‘Let be, Let be’ (5.3. 61) というのを受けて、ようやく一番重要なアクションが実行される。

(*To Hermione*) ’Tis time; descend; be stone no more;
 approach;

Strike all the look upon with marvel – come,
I’ll fill your grave up. Stir – nay, come away,
Bequeath to Death your numbness, for from him
Dear life redeems you. (*To Leontes*) You perceive she stirs.

Hermione descends

Start not; her actions shall be holy as
You hear my spell is lawful. Do not shun her
Until you see her die again, for then
You kill her double. (5.3. 99-107)

ハーマイオニの彫像が動き出すことで喚起される驚きは登場人物だけでなく観客にも波及する。登場人物たちは石像が動いたという非現実的出来事に驚く。晩年劇の主題である悲劇からの回復は、グリーンウッドが指摘するように、登場人物を ‘dazed disbelief’ の状態にすることで実現する。¹³ 驚きの感情とイ

リユージョンが引き起こす錯誤を同時に体験する観客は、最後に現実を誤認していたことに気付く。

『テンペスト』と比較すると、ポーライナはプロスペローと同様にイリユージョンを起こし、見る者を驚嘆させ、認識を操作することに成功する。プロスペローが他者の視覚を掌握することで制御する力を得るのに対して、ポーライナはハーマイオニの生存を知る唯一の人物であり、その真実を利用することが彼女の魔術の仕掛けとなる。プロスペローの魔術は劇中の登場人物だけに作用する点で『冬物語』のイリユージョンと異なる。ポーライナの魔術は、劇中の世界で起こるイリユージョンを観客に見せると同時に、実地においてもイリユージョンを現実のものとして表現し、二重のイリユージョンの生成に成功する。

終章

シェイクスピアの晩年劇とマニエリスム

1. 本研究のまとめ

本論文は、17世紀初頭の限られた数年間に創作されたシェイクスピアの晩年劇を分析し、そのマニエリスム表象の有り方を明らかにした。議論を結ぶに当たって、各章でとり上げた劇作品の特筆すべきマニエリスムの特徴を記述する。

シェイクスピアの晩年劇とマニエリスムの関係で重要なことは、彼と同時代の劇作家が新しい視覚の理論を介してだまし絵やアナモルフォーズの技法を劇作に転用し、それによって視覚芸術の様式だったマニエリスムをイングランドの演劇文化にとり込んだことである。彼らはマニエリスムの視覚的效果を理解し、視覚と認識を欺くことに関心を向けた。第1章の『シンベリン』論では、シェイクスピアの中心的主題が偽ることにあったと仮定し、その最終幕でだまし絵の理論を実践したことを論証した。ポスチュマスは視覚と認識の不一致を抱えたまま最終幕に移行し、そこでさらに大きな混乱に直面する。イノジェンは男装することで生き延びたという事実が突然明らかになり、ポスチュマスを困惑させる。観客はその様子を見て、だまし絵の効果を読み取る。つづく第2章の『アントニーとクレオパトラ』論では、ローマとエジプトの対立的世界をルネサンスとマニエリスムの対立的関係に重ねた。マニエリスムを体現するクレオパトラは否定的価値を肯定的価値に転換する資質を与えられている。彼女がマニエリスム的人物として表象するアントニーは理想的英雄像から零落する。アントニーの腹心のイノバーバスもローマの理性的価値観に抵抗しながら死ぬ。

『シンベリン』論と『アントニーとクレオパトラ』論では、言語の多義的意味と特殊な文体の用法がそれぞれの劇で主要なアクションを表象することを論証した。具体的に言うと、イノジェンに対するポスチュマスの認識の変化が言語の多義的なつかい方にあらわれる。彼は‘false’という言葉を用いて、簡単に男性の誘惑に応じる女性のふしだらな本性と浮気行為を表象する。さらに、純潔の象徴であるイノジェンの肌の白さは貞淑な妻を演じる偽装(‘false’)と

して捉えられる。言語の意味の変化と多層化は、ポスチュマスの認識に混乱が生じる過程を表す。『アントニーとクレオパトラ』において、独創的人物を創造するシェイクスピアの才能はイノバーバスにおいて見事に発揮される。イノバーバスの最大の武器は、巧みな反論をくり出す言語遊戯の才能であり、その才能において豊かな個性を発揮し、劇中の存在感を増す。観客はイノバーバスの言葉の変化から、彼の価値観の基準がローマとエジプトのどちらに属するか、押し量ることができる。最終的にローマの合理的な価値観を否定し、不名誉な自決を選択するまでのイノバーバスの葛藤と抵抗は、彼が支配的な文化的体系に対抗するマニエリスム的人物であることを示す。

第3章と第4章は、遠近法から派生し、視覚と認識を操作する特殊な技法としてのアナモルフォーズに焦点を置いた。これら2章で扱う2つの作品には異なるアナモルフォーズの技法がつかわれていることを論じた。まず『アテネのタイモン』では、主人公タイモンが劇中の対照的な視点を通して、二面的に描かれていることを考察した。演出では、タイモンの繁栄と没落が、それぞれ華美な衣装と襤褸をまとう姿として対比的に表現される。タイモンの二面的表象は、複数の視点を用いるアナモルフォーズの技法を想起させる。最終幕においてタイモンは自ら登場人物たちの立ち位置を指示し、アナモルフォーズの舞台図像を創り出す。『アテネのタイモン』で示される複数視点によるアナモルフォーズに対して、『テンペスト』では登場人物と観客の視覚を掌握し支配するプロスペローが、ミラノとナポリの和平の未来図をミランダとファーディナンドの結婚で示唆する。プロスペローが正しいと定める視点を通してふたりの姿を1枚の絵として眺めることで、1つの視点から見えるアナモルフォーズが完成する。

第4章の『テンペスト』論では、ミランダとファーディナンドが恋に落ちる場面の表象に、マニエリスムの恋愛詩に用いられた〈眼の赤ん坊〉のモチーフがつかわれていることを明らかにした。魔術で登場人物の視覚を管理するプロスペローの目的は、弟に篡奪された主権をとり戻し、ミラノ公国に帰還することである。劇の舞台である島において、魔術は彼に絶対的な権力を与える。魔術から創出されるスペクタクルを介して、プロスペローはそれを見る者の視覚と認識を操作し、彼が構築する新しい秩序を認めさせる。魔術の研究に没頭す

るプロスペローの独善的な態度が過去では権力の喪失をもたらしたが、劇の舞台である島では、魔術は彼に絶対的な権力と新しい秩序をもたらす政治的手段として機能する。

最後に、『冬物語』を論じた第5章は図像学に目を向けた。本劇の主要な出来事が「妻の忠誠」のエンブレムを表すことを指摘した。結婚のイメージを喚起するこのエンブレムは、本劇の見せ場である言葉とアクションの錯誤から生じるイリュージョンと結びつく。「妻の忠誠」のエンブレムにある夫婦が手を取り合う構図は、レオンティーズが突然、妻の不貞の証拠を見たという誤認のきっかけとなる。さらに、劇の終盤で彫刻から復活を遂げたハーマイオニとレオンティーズの夫婦の和解が執り行われる場面にも同じエンブレムが暗示される。

2. マニエリスム演劇としての晩年劇

シェイクスピアが晩年劇を創作したころ、同僚の劇作家ジョン・フレッチャー (John Fletcher, 1579-1625) が悲喜劇 ('tragicomedy') と名付けた新しい様式の劇を世に出した。名前が表すように、悲喜劇とは悲劇と喜劇を統合した劇である。初めに悲劇的展開があり、紆余曲折を経て最後に喜劇として完結する。また、悲劇の元凶となる悪事が思いがけない形で暴露されたり、驚くような新事実が発見されたりすることで問題が解決され、劇の最後に大逆転が起こることも悲喜劇の特徴である。¹ この構造的特徴は、『シンベリン』や『冬物語』にも認められる。そのため、フレッチャーとシェイクスピアは、ともに新しい劇の様式を開拓し、実験的に幾つもの劇を創作したと考える批評家がいる。

ところが、悲喜劇には登場人物の死を描かないという規定があるにもかかわらず、シェイクスピアはそれを大胆に逸脱する。劇世界の創造主であるシェイクスピアは、登場人物の命を容赦なく奪う。とくに『冬物語』で描かれているように、神託の通りに無情にも命を奪われる幼気な王子マミアスと熊に食い殺されるアンティゴナスの悲惨な死に様は強烈な印象を残す。結果的に、シェイクスピアの晩年劇の構造は、悲劇と喜劇が混じり合った様式を形成するが、既存の劇の法則を破るという特徴が見られる。言い換えれば、悲劇と喜劇を結

合しながら、あえて統合性の欠けた構図を残したことがシェイクスピアの独創的手法であった。シェイクスピアは晩年劇の作品群において、マニエリスムの様式を発展させ、変奏的に展開した。マリオ・プラーツ (Mario Praz) が「相反するものを融合させる卓越した折衷主義」² をシェイクスピアの本質として指摘するように、異種混淆こそがマニエリスムの顕著な表れである。

序章で言及したように、ルネサンス時代の社会的、文化的領域には一貫して絶対主義的な体制が敷かれていたが、そのような体制に対してシェイクスピアは「アレルギーとも言える拒絶反応を示した」³ とスティーヴン・グリーンブラットは指摘する。絶対主義に対する芸術家シェイクスピアの抵抗は、劇世界を支配する規定を壊し、新しい価値観を創造することで自由を獲得する。シェイクスピアは、5つの劇を通して対抗的な文化的様式であるマニエリスムを劇作にとり込んだのである。

注

*本論における『シンベリン』、『アントニーとクレオパトラ』、『アテネのタイモン』、『テンペスト』、『冬物語』からの引用は、オックスフォード版に拠る。その他のシェイクスピア劇からの引用は注において個別に明記する。

序章：シェイクスピアとマニエリスム

- ¹ 各章で使用する外国の作家名と作品名は初出の箇所を丸カッコ内に原綴りで表記する。
- ² シェイクスピア劇の推定創作年は、各章で本文の引用に用いたオックスフォード版のイントロダクションを参照。なお、シェイクスピアの有名な晩年劇に『ペリクリーズ』(*Pericles*, 1609)があるが、この劇はファースト・フォリオに所収されなかったことを筆頭に、他の晩年劇とは異なる経緯があるため、本論ではとり上げなかった。それでも、『ペリクリーズ』に内包されるマニエリスムの顕現を分析することは今後のマニエリスム研究にとって有効であると考えている。
- ³ McMullan, *Shakespeare and the Idea of Late Writing*, 77.
- ⁴ Greenblatt, *Shakespeare's Freedom*, 1-3. グリーンブラット、『シェイクスピアの自由』、高田訳、11-15。
- ⁵ Greenblatt, *Ibid.* 同書、高田訳、15。
- ⁶ 本論で述べるルネサンスとマニエリスムの対立的関係は『ルネサンス様式の四段階』の第2章「マニエリスム」に依拠する。
- ⁷ Sypher, *Four Stages of Renaissance Style: Transformations in Art and Literature 1400-1700*, 25-2. サイファー、『ルネサンス様式の四段階』、河村訳、36。
- ⁸ Sypher, *Ibid.* 30. 同書、河村訳、40。
- ⁹ Sypher, *Ibid.* 26. 同書、河村訳、36。
- ¹⁰ 高山、『魔の王が見る—バロック的想像力』、260。
- ¹¹ ギルマンによれば、17世紀に入る頃、視覚的芸術に対するイングランド人の意識的な変化が現れる。‘curious perspective’を通してこの時期のイングランドにおけるふたつの意識をつかむことができる。それはヨーロッパ大陸に対する憧憬と自国における啓発の両面である (Gilman, *The Curious Perspective: Literary and Pictorial Wit in the Seventeenth Century*, 52-53)。
- ¹² Gilman, *Ibid.* 50-51.
- ¹³ Gilman, *Ibid.* 68-69, 71.
- ¹⁴ 絵画と「視覚のピラミッド」の関係性についてアルベルティは次のように述べる—「絵画とは、与えられた距離と視点と光に応じて或る面上に線と色とを以

って人為的に表現されたピラミッドの裁断面に外ならない」(アルベルティ『絵画論』、第一巻、三輪訳、20)。

¹⁵ アルベルティ、同書、三輪訳、62。

¹⁶ Thorne, *Vision and Rhetoric in Shakespeare: Looking through Language*, 35.

¹⁷ Maquerlot, *Shakespeare and the Mannerist tradition: A reading of five problem plays*, 182.

¹⁸ Maquerlot, *Ibid.* 170.

¹⁹ Maquerlot, *Ibid.* 181.

²⁰ クーパーの主張については *The English Romance in Time: Transforming motifs from Geoffrey of Monmouth to the death of Shakespeare* のイントロダクション‘replication across cultures: the meme’を参照(Cooper, 3-7)。

第1章：『シンベリン』の多義的言語とその視覚的効果

¹ ヒロインの名前については、オックスフォード・ワールド・クラシックス版を編集したロジャー・ウォーレン (Roger Warren) の提案に従い、‘Innogen’ (イノジェン) を選択した。同様に、‘Iachimo’ を ‘Giacomo’ (ジャコモ) として表記する。『シンベリン』における人名の綴りに関する議論は、ファースト・フォリオ (First Folio, 1623) に由来する ‘Imogen’ (イモジェン) の表記に対するウォーレンの疑問から始まる。主な理由を挙げると、晩年のシェイクスピアの悪筆のせいで原稿の写本を請け負っていた筆写人がミスをしたのではないかという推測がある。次に、伝説のブリテンの初代女王の名前 ‘Innogen’ (イノジェン) であること。しかし、14世紀から15世紀にかけて翻訳され重版になった歴史書ではこの初代女王の名前のつづりが一貫せず、複数のつづりが使われたために、その影響を被った可能性もある。また、一般的に劇の登場人物の名づけには法則があり、ヒロインの名前はそのキャラクターの資質や特徴を兼ねる。イノジェンは男装している時には ‘Fidele’ (フィデーリ) と名乗り、その意味は「忠誠」を表す。従って、「イノセンス」の意味を付帯する名前の方が、イノジェンの境遇と釣り合いが取れる (Warren, Appendix A, 265-268)。

² ジェントの *Picture and Poetry 1560~1620: Relations between Literature and the Visual Arts in the English Renaissance* の Chapter II を参照。

³ 同書の Chapter III を参照。

⁴ Gent, *Ibid.* 44-45.

⁵ Gilman, *The Curious Perspective: Literary and Pictorial Wit in the Seventeenth Century*, 73.

⁶ Granville-Barker, *Prefaces to Shakespeare*, 329.

⁷ Palfrey, *Late Shakespeare: a new world of words*, 93-94.

⁸ Cooper, *The English Romance in Time: Transforming motifs from Geoffrey of Monmouth to the death of Shakespeare*, 292.

⁹ *OED* が定義する ‘false’ とは、まず ‘not according to correct rule or principle; wrong’ であり、さらに ‘mendacious, deceitful, treacherous’ などの意味がある (*OED*, Def. vol. v, A. I. 2., Def. vol. v, II)。『シンベリン』において一般論としてポスチュマスが女性の浮気を語る時は *OED* の 1 つ目の意味で ‘false’ をつかい、イノジェンの不貞を指して非難するときでは 2 つ目の意味である「虚偽、偽り、裏切り」を強調し、彼の女性に対する不信感と怒りを表す。

¹⁰ Greenblatt, *Shakespeare’s Freedom*, 48. グリーンブラット、『シェイクスピアの自由』、高田訳、97-98。

¹¹ Karim-Cooper, *Cosmetics in Shakespearean and Renaissance Drama*, 136-137.

¹² 川崎、『鏡のマニエリスムールネッサンス想像力の側面』、58、60。

¹³ アルベルティ、『絵画論』、「第二巻」、三輪訳、57-58。

¹⁴ 『ハムレット』からの引用はフィリップ・エドワーズ (Philip Edwards) 編集の *The New Cambridge Shakespeare* 版に拠る。

¹⁵ 川崎、前掲書、126-127。

¹⁶ イノジェンの発言のあと、クロートンは ‘His garment?’ (2.3. 134, 136, 147, 153) を退場するまで 4 回もくり返す。

¹⁷ Thompson, ‘Cymbeline’s Other Endings,’ ed. Jean I. Marsden, 204.

¹⁸ Zucker, ‘Late Shakespeare,’ ed. Arthur F. Kinney, 362.

¹⁹ Thompson, *Ibid.* 208.

²⁰ 谷川、『だまし絵 もうひとつの美術史』、17-20。

²¹ 谷川、同書、9。

²² 谷川、同書、32。

²³ 高山、『魔の王が見る—バロック的想像力』、156。

第 2 章 : 『アントニーとクレオパトラ』の対立的世界とイノバーバスの言語遊戯

¹ オックスフォード版の編者ミカエル・ニール (Michael Neill) はシェイクスピアがプルタークから得たものは物語の概要だけではないと指摘する。プルタークの『英雄伝』はローマ時代に編纂された歴史書に負う部分が多いため、クレオパトラの表象には偏向的見方が含まれている。一方で、プルタークの生き活きとした表現形式は歴史の物語を独自の視点で描く前例を示し、シェイクスピアの構想に良い影響を与えた可能性がある (Neill, Introduction, 14)。

- ² Neill, 'Introduction,' 93; Thorne, *Vision and Rhetoric in Shakespeare: Looking through Language*, 188.
- ³ Holbrook, *Shakespeare's Individualism*, 179.
- ⁴ Holbrook, *Ibid.* 176-178.
- ⁵ McDonald, 'Late Shakespeare: style and the sexes,' ed. Catherine M. S. Alexander, 277-278.
- ⁶ Thorne, *Ibid.* 176.
- ⁷ レイ・ヘフナー (Ray Heffner) は知らせを運ぶ使者の多用に焦点をあて、本劇では地中海に散らばった闘争をダイナミックに見せるために使者が有効的に用いられ、本劇で使者の存在は不可欠な仕組みの1つであると論じている (Heffner, 'The messengers in Shakespeare's *Antony and Cleopatra*,' *A Journal of English Literary History* 43 (1970), 155, 162.
- ⁸ バルトルシャイティス、『鏡』、谷川訳、79。
- ⁹ Thorne, *Ibid.* 174.
- ¹⁰ Hussey, *The Literary Language of Shakespeare*, 172.

第3章：『アテネのタイモン』のアナモルフオーズと共作の悲劇

- ¹ バルトルシャイティス、『アナモルフオーズ』、高山訳、166。
- ² 蒲池、『シェイクスピアのアナモルフオーズ』、2。
- ³ 蒲池、同書、13。
- ⁴ Gent, *Picture and Poetry 1560~1620: Relations between Literature and the Visual Arts in the English Renaissance*, 24.
- ⁵ Bulman, 'Shakespeare's use of the "Timon" Comedy,' *Shakespeare Survey* 29 (1976), 105.
- ⁶ Kiefer, *Shakespeare's Visual Theatre: Staging the Personified Characters*, 138.
- ⁷ Kiefer, *Ibid.* 143.
- ⁸ 共作として『アテネのタイモン』がたどる批評史はブライアン・ヴィッカーズ (Brian Vickers) の *Shakespeare, Co-Author* の第4章を参照。エドモンド・チェンバーズ (Edmund K. Chambers, 1866-1954) が『アテネのタイモン』を未完の劇として論じ、その影響は今でも根強い。しかしヴィッカーズはチェンバーズの未完説を疑問視し、批判的にとらえる (Vickers, 269-271)。
- ⁹ Jowett, 'Introduction,' 2.

- ¹⁰ トレーバー・クック (Trevor Cook) は伝記的な見解を良しとしないと前置きしたうえで、詩人と画家の競争をシェイクスピアとミドルトンに重ねて見たときの効果を示唆する。クックはシェイクスピアとミドルトンのライバル関係を想定し、冒頭の場面で詩人が先輩風をふかし、芸術家としての優位を見せつけようとするのは、本劇の構造的な不備に対するシェイクスピアの釈明として解釈できると述べている (Cook, 56)。
- ¹¹ Gent, *Ibid.* 28-29.
- ¹² Jackson, 'Collaboration,' *The Oxford Handbook of Shakespeare*. ed. Arthur F. Kinney, 45.
- ¹³ シェイクスピアの権威については、ヒュー・クレイグ (Hugh Craig) の 'Authorship' を参照。また、『アテネのタイモン』がシェイクスピアの正典として認められた経緯は、*William Shakespeare and Others: Collaborative Plays* に所収されているジョナサン・ベイト (Jonathan Bate) の 'General Introduction' を参照。
- ¹⁴ Taylor, 'Why Did Shakespeare Collaborate?' *Shakespeare Survey* 67 (2014), 13.
- ¹⁵ アリストテレス、『詩学』第 6 章、今道訳、29。
- ¹⁶ アリストテレス、同書、『詩学』第 8 章、今道訳、38。
- ¹⁷ Taylor, *Ibid.* 13-14.
- ¹⁸ Jowett, *Ibid.* 25.
- ¹⁹ Jowett, *Ibid.* 9-10.

第 4 章 : 『テンペスト』にみるプロスペローの視覚の支配とアナモルフォーズ

- ¹ Wright, 'Reality and Illusion as a Philosophical Pattern in *The Tempest*,' *Shakespeare Studies* 14 (1981), 244.
- ² Berger, 'Prospero's Art,' *Shakespeare Studies* 10 (1977), 221.
- ³ オーゲルは「仮面劇は君主の意思を反映する鏡である」と述べ、シェイクスピアのプロスペロー像は宮廷仮面劇から編み出されたと指摘する (Orgel, *The Illusion of Power*, 45-47)。
- ⁴ 演劇の様式の変化が劇作家に与えた影響について、フランセス・イエイツ (Frances Yates) によれば、シェイクスピアにとってこれらの変化は彼の想像力に良い作用を及ぼし、新しいインスピレーションをもたらしたという (Yates, *Theatre of the World*, 171-172)。
- ⁵ 山田、『イギリスの宮廷仮面劇—バロックの黎明』、124。
- ⁶ パノフスキー、『<象徴形式>としての遠近法』、木田監訳、11-13。

- 7 パノフスキー、同書、木田監訳、64。
- 8 バルトルシャイティス、『アナモルフォーズ』、高山訳、33。
- 9 川崎、『鏡のマニエリスムールネッサンス想像力の側面』、117-119。
- 10 川崎、同書、94。
- 11 川崎、同書、123-124。
- 12 今西、『シェイクスピア劇と図像学 舞台構図・場面構成・言語表象の視点から』、97。
- 13 『オセロー』からの引用はノーマン・サンダーズ (Norman Sanders) 編集の *The New Cambridge Shakespeare*(2003)版に拠る。
- 14 Bamborough, *The Little World of Man*, 33.
- 15 オックスフォード版の编者オーゲルは、プロスペローの複合的な人物像はシェイクスピアのテクストの曖昧さから生成されると指摘する (Orgel, Introduction, 11)。
- 16 石原、『シェイクスピアと超自然』、96。
- 17 *Daemonologie* の Second Book, 55 を参照。
- 18 Clark, *Inversion, Misrule and the Meaning of Witchcraft*, 128-129.
- 19 魔術と学問に対するベーコンの姿勢に関しては、パオロ・ロッシ(Paolo Rossi) の *Francis Bacon: From Magic to Science* を参照 (Rossi, 27, 31-32)。

第5章：『冬物語』におけるエンブレムとマニエリスム

- 1 Greenwood, *Shifting Perspectives and the Stylish Style: Mannerism in Shakespeare and His Jacobean Contemporaries*, 51.
- 2 ホッケ、『文学におけるマニエリスム』、種村訳、80。
- 3 岩崎、『シェイクスピアのイコノロジー』、242。
- 4 ブラックフライヤーズ劇場についてはデイヴィッド・リンドリー (David Lindley) の 'Blackfriars, music and masque: theatrical contexts of the last plays,' *The Cambridge Companion to Shakespeare's Last Plays*, ed. Catherine M. S. Alexander, 29-43 を参照。ただしリンドリーは、グローブ座からブラックフライヤーズ劇場への上演の様式が移行したという観点だけで、シェイクスピアの晩年劇の特性を十分に説明することはできないと結論づけている (Lindley, 43)。
- 5 岩崎、同書、239。
- 6 田中、『ルネサンス像の転換』、103-105。

⁷ Smith, 'Pageants into Play: Shakespeare's Three Perspectives on Idea and Image,' *Pageantry in the Shakespearean Theater*, ed. David M. Bergeron, 241.

⁸ オウイディウス、『変身物語』、第十巻、中村訳、650-681。

⁹ 蒲池、『シェイクスピアのアナモルフォーズ』、196。

¹⁰ 松田、『シェイクスピアとエンブレム—人文主義の文化的基層』、100。

¹¹ 蒲池、前掲書、184。

¹² Pitcher, 'Introduction,' 39.

¹³ Greenwood, *Ibid.* 147.

終章：シェイクスピアの晩年劇とマニエリスム

¹ Zucker, 'Late Shakespeare,' *The Oxford Handbook of Shakespeare*, ed. Arthur F. Kinney, 354.

² プラーツ、『官能の庭—マニエリスム・エンブレム・バロック』、伊藤訳、239。

³ Greenblatt, *Shakespeare's Freedom*, 3. グリーンブラット、『シェイクスピアの自由』、高田訳、15。

参考文献

- Ankarloo, Bengt, and Stuart Clark, eds. *Witchcraft and Magic in Europe: The period of the Witch Trials*. Philadelphia: Pennsylvania UP, 2002.
- Bamborough, J. B. *The Little World of Man*. London: Longmans, 1952.
- Bate, Jonathan, and Eric Rasmussen, eds. *William Shakespeare and Others: Collaborative Plays*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. 2013.
- Berger, Karol. 'Prospero's Art.' *Shakespeare Studies* 10 (1977).
- Bergeron, David M., Ed. *Pageantry in the Shakespearean Theater*. Georgia: Georgia UP. 1981.
- Bulman, James C. 'Shakespeare's use of the 'Timon' Comedy.' *Shakespeare Survey* 29 (1976) 103-116.
- Clark, Stuart. 'Inversion, Misrule and the Meaning of Witchcraft.' *The Witchcraft Reader*. 2nd ed. Ed. Darren Oldridge. London: Routledge, 2008. p.120-130.
- Cohen, Adam Max. *Wonder in Shakespeare*. New York: Palgrave Macmillan, 2012.
- Cook, Trevor. 'Collaboration and Proprietary Authorship: Shakespeare *et al.*' *Shakespeare Survey* 67 (2014) 44-59.
- Cooper, Helen. *The English Romance in Time: Transforming motifs from Geoffrey of Monmouth to the death of Shakespeare*. Oxford: Oxford UP, 2004.
- Craig, Hugh. 'Authorship', *The Oxford Handbook of Shakespeare*. Ed. Arthur F. Kinney. Oxford: Oxford UP. 2012. 15-30.
- Curry, Walter Clyde. *Shakespeare's Philosophical Patterns*. Baton Rouge: Louisiana State UP, 1959.
- Daly, Peter M. *Literature in the Light of the Emblem: Structural Parallels between the Emblem and Literature in the Sixteenth and Seventeenth*

- Centuries*. Toronto: Toronto UP. 1979.
- Daly, Peter M., Virginia W. Callahan and Simon Cuttler, eds. *Andreas Alciatus 1: The Latin Emblems Indexes and Lists*. Toronto: Toronto UP, 1985.
- Edmondson, Paul, and Stanley Wells, eds. *Shakespeare Beyond Doubt: Evidence, Argument, Controversy*. Cambridge: Cambridge UP. 2013. 94-96.
- Egan, Gabriel. 'What is not Collaborative about Early Modern Drama I Performance and Print?' *Shakespeare Survey* 67 (2014) 18-28. Print.
- Fisch, Harold. "Antony and Cleopatra": the limits of mythology.' *Shakespeare Survey* 23 (1970). p.59-67.
- Gilman, Ernest B. *The Curious Perspective: Literary and Pictorial Wit in the Seventeenth Century*. New Haven and London: Yale UP, 1978. Print.
- Gent, Lucy. *Picture and Poetry 1560-1620: Relations between Literature and the Visual Arts in the English Renaissance*. Leamington Spa, Warwickshire: James Hall. 1981.
- Granville-Barker, Harley. *Prefaces to Shakespeare*. Second Series. London: Sidgwick & Jackson, 1930.
- Greenblatt, Stephen. *Shakespeare's Freedom*. Chicago and London: Chicago UP, 2010 (高田茂樹訳『シェイクスピアの自由』、みすず書房、2013年)
- Greenwood, John. *Shifting Perspectives and the Stylish Style: Mannerism in Shakespeare and His Jacobean Contemporaries*. Toronto: Toronto UP, 1988.
- Heffner, Ray L., Jr. 'The messengers in Shakespeare's *Antony and Cleopatra*.' *A Journal of English Literary History* 43 (1970). p.154-162.
- Holbrook, Peter. *Shakespeare's Individualism*. Cambridge: Cambridge UP. 2010.
- Hussey, Stanley S. *The Literary Language of Shakespeare*. London: Longman. 1982 (森祐希子訳『シェイクスピアのことば』、紀伊國書店、1988年)

- Jackson, MacDonald P. 'Collaboration', *The Oxford Handbook of Shakespeare*. Ed. Arthur F. Kinney. Oxford: Oxford UP. 2012. 31-52.
- James I. *Daemonologie*. 1597. The English Experience series. Amsterdam: Theatrvm Orbis Terrarvm, 1969.
- Karim-Cooper, Farah. *Cosmetics in Shakespearean and Renaissance Drama*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2006. 15-18, 136-137.
- Kiefer, Frederick. *Shakespeare's Visual Theatre: Staging the Personified Characters*. Cambridge: Cambridge UP, 2003.
- Lindley, David. 'Blackfriars, music and masque: theatrical contexts of the last plays'. *The Cambridge Companion to Shakespeare's Last Plays*. Ed. Catherine M. S. Alexander. Cambridge: Cambridge UP, 2009.
- Lyne, Raphael. *Shakespeare, Rhetoric and Cognition*. Cambridge: Cambridge UP, 2011, 2014.
- Maquerlot, Jean-Pierre. *Shakespeare and the Mannerist tradition: A reading of five problem plays*. Cambridge: Cambridge UP, 1995, 2005.
- McDonald, Russ. 'Late Shakespeare: style and the sexes.' *Shakespeare and language*. Ed. Catherine M. S. Alexander. Cambridge: Cambridge UP. 2004. p.266-289.
- McMullan, Gordon. *Shakespeare and the Idea of Late Writing*. Cambridge: Cambridge UP, 2007.
- Orgel, Stephen. *Imagining Shakespeare: A History of Texts and Visions*. New York: Palgrave Macmillan, 2003.
- . 'Making Greatness Familiar'. *Pageantry in the Shakespearean Theater*. Ed. David M. Bergeron. Georgia: Georgia UP. 1981. 19-25
- . *The Illusion of Power: Political Theater in the English Renaissance*. Berkeley: California UP, 1975.
- Palfrey, Simon. *Late Shakespeare: a new world of words*. Oxford: Oxford UP, 1997.
- Peacham, Henry. *Minerva Britannia*. London. 1612. The English Experience. 407. Amsterdam: Da Capo Press. 1971.

- Pinciss, Gerald M., and Roger Lockyer, eds. *Shakespeare's World: Background Readings in the English Renaissance*. Continuum, New York: Frederick Ungar, 1989.
- Platt, Peter G. *Shakespeare and the culture of paradox*. Burlington: Ashgate, 2009.
- Power, Andrew J., and Rory Loughnane, eds. *Late Shakespeare, 1608-1613*. Cambridge: Cambridge UP, 2013.
- Rossi, Paolo. *Francis Bacon: From Magic to Science*. Trans. Sacha Rabinovitch. Chicago: Chicago UP, 1968 (前田達郎訳『魔術から科学へ』、みすず書房、1999年)
- Schalkwyk, David. *Speech and Performance in Shakespeare's Sonnets and Plays*. Cambridge: Cambridge UP, 2002.
- Shakespeare, William. *Antony and Cleopatra*. The Arden Shakespeare (Third Series). Ed. John Wilders. London: Routledge, 1995.
- . *The Tragedy of Anthony and Cleopatra*. Oxford World's Classics. Ed. Michael Neill. Oxford: Oxford UP, 1994.
- . *Cymbeline*. The Arden Shakespeare (Second Series). Ed. J. M. Nosworthy. London: Bloomsbury, 1955.
- . *Cymbeline*. The Oxford World's Classics. Ed. Roger Warren. Oxford: Oxford UP, 1998, 2008.
- . *Cymbeline*. The New Cambridge Shakespeare. Ed. Martin Butler. Cambridge: Cambridge UP, 2005.
- . *Hamlet*. The New Cambridge Shakespeare. Ed. Philip Edwards. Cambridge: Cambridge UP, 1985, 2003.
- . *The Merchant of Venice*. The New Cambridge Shakespeare. Ed. M. M. Mahood. Cambridge: Cambridge UP, 1987, 2003.
- . *Othello*. The New Cambridge Shakespeare. Ed. Norman Sanders. Cambridge: Cambridge UP, 2003.
- . *The Tempest*. Arden Shakespeare. (Revised Edition) Eds. Virginia Mason Vaughan and Alden T. Vaughan. London: Methuen, 1958.

- . *The Tempest*. Oxford World's Classics. Ed. Stephen Orgel. Oxford: Oxford UP, 1984.
- . *The Tempest*. The New Cambridge Shakespeare. Ed. David Lindley. Cambridge: Cambridge UP, 2002.
- . *Timon of Athens*. The Arden Shakespeare. Eds. Anthony B. Dawson and Gretchen E. Minton. London: Bloomsbury. 2008.
- . *The Life of Timon of Athens*. Oxford World's Classics. Ed. John Jowett. Oxford: Oxford UP. 2004.
- . *Timon of Athens*. The New Cambridge Shakespeare. Ed. Karl Klein. Cambridge: Cambridge UP. 2001.
- . *The Winter's Tale*. The Arden Shakespeare (Third Series). Ed. John Pitcher. London: Bloomsbury. 2010.
- . *The Winter's Tale*. Oxford World's Classics. Ed. Stephen Orgel. Oxford: Oxford UP. 1996, 2008.
- Sharpe, Will. 'Framing Shakespeare's Collaborative Authorship' *Shakespeare Survey* 67 (2014) 29-43.
- Smith, Bruce R. 'Pageants into Play: Shakespeare's Three Perspectives on Idea and Image'. *Pageantry in the Shakespearean Theater*. Ed. David M. Bergeron. Georgia: Georgia UP. 1981. Print. 220-246
- Spalding, Thomas Alfred. *Elizabethan Demonology*. London: Folcroft, 1880.
- Steiner, George. *After Babel: Aspects of Language and Translation* 3rd edn. Oxford: Oxford UP. 1975, 1998 (亀山健吉訳『バベルの後に一言葉と翻訳の諸相』、法政大学出版局、1999年)
- Sypher, Wylie. *Four Stages of Renaissance Style: Transformations in Art and Literature 1400-1700*. Gloucester: Peter Smith. 1955 (河村錠一郎訳『ルネサンス様式の四段階』、河出書房新社、1976年)
- Taylor, Gary. 'Why Did Shakespeare Collaborate?' *Shakespeare Survey* 67 (2014) 1-17.
- Thomas, Keith. *Religion and the Decline of Magic*. New York: Charles Scribner's Sons, 1971.

- Thompson, Ann. 'Cymbeline's Other Endings.' *The Appropriation of Shakespeare: Post-Renaissance reconstructions of the works and the myth*. Ed. Jean I. Marsden. Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf, 1991. Print. 203-220.
- Thorne, Alison. *Vision and Rhetoric in Shakespeare: Looking through Language*. Hampshire: Macmillan. 2000.
- Vickers, Brian. *Shakespeare, Co-Author: A Historical Study of Five Collaborative Plays*. Oxford: Oxford UP. 2002.
- Waddington, Raymond B. 'Antony and Cleopatra: What Venus did with Mars.' *Shakespeare Studies* 2 (1966). p.210-226.
- Whitney, Geoffrey. *A Choice of Emblems and other Devices*. Leiden. 1586.
The English Experience 161. Amsterdam: Da Capo Press. 1969.
- Woodbridge, Linda. *Women and the English Renaissance; Literature and the Nature of Womankind*. Urbana and Chicago: Illinois UP, 1984.
- Wright, Neil H. 'Reality and Illusion as a Philosophical Pattern in *The Tempest*.' *Shakespeare Studies* 14 (1981).
- Yates, Frances A. *The Occult Philosophy in The Elizabethan Age*. London: Routledge, 1979 (内藤健二訳『魔術的ルネサンス—エリザベス朝のオカルト哲学』、晶文社、1984年)
- . *Majesty and Magic in Shakespeare's Last Plays: A New Approach to Cymbeline, Henry VIII, and The Tempest*. Colorado: Shambhala, 1978 (藤田実訳『シェイクスピア最後の夢』、晶文社、1985年)
- . *Theatre of the World*. Chicago: Chicago UP, 1969 (藤田実訳『世界劇場』、晶文社、1978年)
- Zabus, Chantal J. *Tempests after Shakespeare*. New York: Macmillan, 2002.
- Zucker, Adam. 'Late Shakespeare'. *The Oxford Handbook of Shakespeare*. Ed. Arthur F. Kinney. Oxford: Oxford UP. 2012. 353-370.

アリストテレース、ホラーティウス『アリストテレース詩学・ホラーティウス詩論』松本仁助、岡道男訳、岩波書店、1997年。

アンドレア、アルチャーティ『エンブレム集』伊藤博明訳、ありな書房、2000年。

アルベルティ、レオン・バッティスタ『絵画論』（改訂新版）三輪福松訳、中央公論美術出版、2011年。

アレデン・T・ヴォーン、ヴァージニア・メーソン・ヴォーン『キャリバンの文化史』本橋康雄訳、青土社、1999年。

石原孝哉『シェイクスピアと超自然』南雲堂、1991年。

今西雅章『シェイクスピア劇と図像学 舞台構図・場面構成・言語表象の視点から』彩流社、2008年。

岩崎宗治『シェイクスピアのイコノロジー』三省堂、1994年。

オウィディウス『変身物語』（上）中村善也訳、岩波書店、1984年。

川崎寿彦『鏡のマニエリスムールネッサンス想像力の側面』研究社出版、1981年。

蒲池美鶴『シェイクスピアのアナモルフォーズ』研究社、1999。

楠明子『シェイクスピア劇の〈女〉たち—少年俳優とエリザベス朝の大衆文化』みすず書房、2012年。

高山宏『魔の王が見る—バロック的想像力』ありな書房、1994年。

田中英道『ルネサンス像の転換』講談社、1981年。

谷川渥『だまし絵 もうひとつの美術史』河出書房新社、1999年、2015年。

ノースロップ、フライ『シェイクスピア喜劇の世界』石原孝哉、市川仁訳、三修社、2001年。

パノフスキー、E『〈象徴形式〉としての遠近法』木田元、川戸れい子、上村清雄訳、哲学書房、1993年。

バルトルシャイティス、ユルギス『アルモルフォーズ—光学魔術—』高山宏訳、国書刊行会、1992年。

…『鏡—科学的伝説についての試論、啓示・SF・まやかし』谷川渥訳、国書刊行会、1994年。

プラーツ、マリオ『官能の庭—マニエリスム・エンブレム・バロック』若桑み

どり、森田義之、白崎容子、伊藤博明、上村清雄訳、ありな書房、1992年。
ホッケ、グスタフ・ルネ『文学におけるマニエリスムⅡ—言語錬金術ならびに
秘教的組み合わせ術』種村季弘訳、現代思想社、1977年。
松田美作子『シェイクスピアとエンブレム—人文主義の文化的基層』慶応義塾
大学出版社、2012年。
山田昭廣『イギリスの宮廷仮面劇—バロックの黎明』英宝社、2004年。