The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	1590年代後半のシェイクスピア作品における悲嘆の所作について
Author(s)	中村, 未樹
Citation	大阪大学英米研究. 2012, 36, p. 95-115
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/99358
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

1590年代後半のシェイクスピア作品における悲嘆の所作について*

中村　未樹

序

エリザベス朝の演劇においては、登場人物が悲嘆する際に舞台に座り込む、髪をかき乱す、あるいは胸を叩くという所作を行うことがある。これらの三つの所作は登場人物の感情を伝える手段として古くから用いられていた。本論では、まず、通時的観点からこの舞台慣習について概観し、さらに、シェイクスピアの1590年代後半の作品においてこれらの所作がどのように活用されているかについて検討していく。

1595年に出版された*An Apology for Poetry*の中で、Sir Philip Sidneyは悲劇の効果として'stirring the affects of admiration and commiseration' (98)、つまり「感嘆と憐憫の感情をかき立てる」ということを挙げている。[1] 登場人物の不幸に同情し、憐れむということが反応の一つとして想定されているのである。エリザベス朝の劇作家たちにとっても、悲嘆の場面を

1 SidneyはAristotleの*Poetics*における悲劇の効果の定義、'effecting through pity and fear the purification of such emotions' (Aristotle 10) を議論の土台にしている。Manchester University Press版の注釈によれば、'admiration'は'[A] kind of emotional shock, the amazement felt by the audience when confronted with an exceptionally heroic order of behaviour'を指す(notes 189)。また、'commiseration'の意味は'The action of commiserating; the expression of feelings of pity or sorrow for the affliction or distress of another; pity, compassion' (*OED* 'commiseration' a.)で、初出は1585年である。

作る場合、このことが課題の一つになっていたと思われる。例えば、シェイクスピアの *Titus Andronicus* の最後の場面における Marcus の台詞には 'commiseration' という語が実際に使われている。

My heart is not compact of flint nor steel,
Nor can I utter all our bitter grief,
But floods of tears will drown my oratory,
And break my utt'rance, even in the time
When it should move ye to attend me most,
And force you to *commiseration.* (5.3.88-93; 強調筆者)[2]

Marcus の当初の目的は、自分の 'oratory' によって集まった人々の心を動かして憐みの感情を抱かせることである。メタシアター的観点から言えば、シェイクスピアもこのような目的意識を持ってこの最後の場面を書いていたのかもしれない。Jonathan Bate は *Titus Andronicus* が 1593 年末頃に執筆されたと推定している (78)。この作品では、他の場面において 'passionate' という語も使われており (3.2.6)、悲しみを表現して他者に伝えるということが一つのトピックになっている。[3] この点を踏まえた場合、この頃シェイクスピアが考えていたのは、悲嘆の感情をいかに観客に伝達しその共感を得るかということではなかったかと思われる。

その際、シェイクスピアは先述した従来の形式的所作を使いながら、台詞において登場人物の内面を補足的に説明することで、その悲嘆を観客が納得しうるものにしようとしたと考えられる。この点に関して、Janette Dillon の議論を参考にしたい。Dillon は、16 世紀末のイングランドの演劇において形式的・慣習的・過剰な演技とリアリズム及び内面性への志向が共存していたと指摘している。('Increased realism and interiority developed alongside a continuation of various kinds of formal, patterned and excessive

2 本稿におけるシェイクスピア作品の引用に際しては Riverside 版を使用する。

3 'passionate' のここでの意味は 'to express or perform with passion' (*OED* v. 2) で初出は 1567 年。

performance' (98).)[4] このような共存状態を背景として設定した上で、本論では、1590年代後半においてシェイクスピアが古い演技の型を再利用しながら、登場人物の内面性を台詞で説明し演技と相互参照させることで、悲嘆の場面のリアルさを構築し観客の 'commiseration' を引き起こそうとしたということを明らかにしていきたい。

I

悲嘆を表す三つの所作は、古代ギリシャの時代から舞台上で使用されていた。例えば、紀元前450年に初演されたエウリピデスの『トロイアの女』では、ヘカベは舞台にひれ伏して悲惨な運命を嘆いている (640)。また、ローマ悲劇の場合、例えばセネカの『トロイアの女たち』の第1幕では、ヘクバと合唱隊の台詞に、「胸を掌で打て」(105)、「髪を解きなさい」(106) といった指示がうかがえる。

以降の時代においても、これらの三つの所作は舞台における常套的な動作として度々現れている。中世のイングランドについて確認すれば、例えば、1146～1174年頃に制作された *The Play of Adam* においては、アダムとイブが嘆き悲しむ場面において次のト書きが添えられている。

> *When Adam and Eve return to their field and see the thorns and thistles that have sprung up, they will fall prostrate to the ground, struck with violent grief; and then, as they sit up they will strike their breasts and their thighs, showing the grief they have suffered.* (101,103)[5]

引用の2行目以降に窺えるように、アダムとイブの二人は地面にひれ伏して、

4　エリザベス朝演劇における演技は formal なものだったのか、あるいは natural なものだったのかという論争が1930年代頃から行われている。formal 派については、例えば Bradbrook を参照。また、John Russell Brown は formal から natural な演技への移行を指摘している (477)。S. L. Bethell 及び R. A. Foakes は形式的な演技と自然な演技が共存していたと主張している (Bethell 204, Foakes 71)。Dillon はこの折衷派の路線を引き継いでいる。

5　原文はラテン語であるが、ここでは英語訳を引用した。

その後、胸と腿を叩くことで悲嘆の感情を表したことが分かる。

また、1471 ～ 1479 年頃に制作された道徳劇の *Mankind* において、Newguise たちの誘惑に乗って堕落した主人公の Mankind は舞台に倒れて嘆く。

NEWGUISE. Alas, my weasand! Ye were somewhat too near! *Exiant* [*all except* MERCY *and* MANKIND. MANKIND *throws himself on the ground*]

MERCY. *Arise*, my precious redempt son! Ye be to me ful dear. [*Aside*] He is so timorous, meseemeth his vital spirit doth expire.

(809-12; 強調筆者)

'Arise' という Mercy の呼びかけは、Mankind の舞台での状態を示唆している。この後、Mercy は Mankind の 'complaint' (815)、つまり悲嘆を戒めている。

以上に挙げた所作は、時代の経過の中で舞台上の約束事として定着していったと考えられる。Andrew Gurr の言葉を借りるならば、それらの外見的所作は 'theatrical shorthand' (103)、つまり演劇における略式の伝達記号として登場人物の内面的感情を意味することになっていくのである。商業演劇が始まる以前、観客の演劇理解能力、Keir Elam の用語を使うならば 'theatrical competence' (87) がまだ十分に発達していなかった頃においては、このような分かりやすさは重要であったに違いない。

エリザベス朝においても、先述した舞台所作は度々用いられている。まず、1587 年頃に制作された Thomas Kyd の *The Spanish Tragedy* について見ていきた。1 幕 3 場においてポルトガル太守は息子の Balthazar が死んだと思い悲嘆する。

Then <u>rest</u> we here awhile in our <u>unrest</u>,
And feed our sorrows with some inward sighs,
For deepest cares break never into tears.
But wherefore sit I in a regal throne?

This better fits a wretch's endless moan.　*Falls to the ground.*
Yet this is higher than my fortunes reach,
And therefore better than my state deserves.
Ay, ay, this earth, image of melancholy,
Seeks him whom fates adjudge to misery.
Here let me lie, now am I at the lowest.
Qui jacet in terra non habet unde cadat.
In me consumpsit vires fortuna nocendo,
Nil superest ut jam possit obesse magis. (1.3.5-17; 下線部筆者)

この台詞は、'rest'、'unrest' という対照法の修辞で始まっており、それまでのエリザベス朝演劇の初期の passion scene における修辞的表現を多用した set speech を彷彿させる。[6] また、引用の下から 2 行目にある *'fortuna'* は、Wolfgang Clemen が言うところの "'topoi' of lament" の一つの「運命と神々への呼びかけ」に該当するものであり、set speech でよく言及される (226-27)。しかし、この台詞の大きな特色は、舞台の実際の状況と密接に関連していることである。まず、'this' や 'here' などの 'deictic' (Elam 72)、つまり指示的な語によって観客の関心は眼前の舞台に引き付けられる。また、引用の上から 10 行目においては、台詞の内容に適した所作（舞台に横たわる）が行われると考えられる。Clemen が評価しているように、この悲嘆の場は台詞の内容と所作が連動することによって、それまでの修辞的文句を主体とした朗誦的な set speech よりも具体的になり、観客にとっては状況が分かりやすくなっている (269)。また、椅子から降りて舞台に座り込み、さらには横たわるという物理的移動は、運命の降下という象徴的意義も視覚的に示すことになる。

次に、1592 年に制作された George Peele の *David and Bethsabe* におい

6　例えば、*Gorboduc* の 4 幕 1 場における王妃 Videna の嘆きや、*Cambyses* における父親を処刑される Otian の台詞 (449-54)、また息子を殺された Praxastes の妻の悲嘆の場面 (579-99) を参照。

ては、息子 Absalon の死を嘆く David が皆に座って嘆くよう指示した上で地面に座り、他の登場人物もそれに従う。

Weep with me, then, ye sons of Israel;
Lie down with David, and with David mourn
Before the Holy One that sees our hearts;
[*Lies down, and all the rest after him.*]
Season this heavy soil with showers of tears,
And fill the face of every flower with dew. (994-98)

ここでは複数の登場人物による悲嘆が舞台で行われる。

1590 年代前半に書かれた作品において、シェイクスピアも以上のような悲嘆の所作をとり入れている。例として、1592 ～ 1593 年に制作された *Richard III* における悲嘆の場面について確認する。まず、2 幕 2 場においては、Duchess of York が胸を叩いて嘆き (3)、その後、悲嘆した王妃 Elizabeth が髪を乱して登場する (34-37)。次に、4 幕 4 場は、*David and Bethsabe* の場合と同じく、複数の人物による嘆きの場となる。[7] Duchess of York と Elizabeth、そして Margaret がそれぞれ順番に舞台に座っていき、座りこむ女性たちの stage picture が作られる。この場面でも、台詞の内容に対応する形で座り込むという所作が行われる。[8]

DUCHESS. Dead life, blind sight, poor mortal-living ghost,
Woe's scene, world's shame, *grave*'s due by life usurp'd,
Brief abstract and record of tedious days,
Rest thy unrest on England's lawful earth, [*Sitting down.*]
Unlawfully made drunk with innocent blood!
QUEEN ELIZABETH. Ah, that thou wouldst as soon afford *a grave*
As thou canst yield a melancholy seat!

7 *Richard III* における女性の悲嘆の分析については、Goodland, 第 5 章を参照。

8 James R. Siemon は Margaret は立っているかもしれないと指摘している。Arden 第三版、4.4.37 の note を参照。

Then would I hide my bones, not rest them here.

Ah, who hath any cause to mourn but we? [*sitting down by her.*]

QUEEN MARGARET. [*Coming forward.*] If ancient sorrow be most reverent,

Give mine the benefit of seniority,

And let my griefs frown on the upper hand.

If sorrow can admit society, [*Sitting down with them.*]

Tell over your woes again by viewing mine. (26-39; 強調筆者)

引用の上から 2 行目及び 6 行目にある 'grave' は "'topoi' of lament" の一つである「死の希求」と関わるものであり (Clemen 238-40)、＜墓―地面、死＞という連想が出来上がっている。なお、引用の上から 4 行目の 'Rest thy unrest' という言葉には *The Spanish Tragedy* の影響が認められる。[9]

最後の例として、1620 年にドイツで出版された *Englische Comedien und Tragedien* に収録された *Titus Andronicus* のドイツ語版も紹介しておきたい。このテキストを、1590 年代にイングランドの劇団がドイツに巡業した際に使用した短縮版 *Titus Andronicus* の翻訳とする観方があるが (Bate 45)、もしそのように考えた場合、当時のイングランドの劇団による上演の様子を伝える資料として扱える。注目したいのは、第 5 幕におけるト書き（英語訳）である。'*Now* Titus Andronicus *falls upon his knees and begins to chant a dirge, all the others sitting down by the heads.* Titus *takes up his hand, holds it up and looks to heaven, sobs and repeats the oath softly; he beats his breast and at the conclusion of the oath sets the hand aside.*' (*Titus* V. 66-70; 下線部筆者) 下線部に示されているように、Titus が嘆く際に胸を叩いたことが分かる。

9　Arden 第三版、4.4.29 の note を参照。

II

16世紀の末頃までには、これまで確認してきたような悲嘆の所作は、観客にとってはお馴染みの光景になっていたに違いない。例えば、1599年に制作されたJohn Marstonの*Antonio and Mellida*においては、舞台に座り込むという動作がパロディ的に使用されている。まず、2幕1場において、恋人のMellidaが他の男性と踊ろうとするのを目撃したAntonioは悲嘆の場面を始めていく（Antonioはここでは女性に変装している）。

> ANTONIO. *Ohimè infelice misero, o lamenevol fato.* [*falls on the ground.*]
>
> ALBERTO. What means the lady fall upon the ground?
>
> ROSSALINE. Belike the falling-sickness. (234-36)

イタリア語の台詞（英訳では'Alas, unhappy wretch that I am, O lamentable fate'）を述べてAntonioは舞台に倒れる。そして、「癲癇ではないか」というRossalineの的外れの台詞によって、この所作、そして悲嘆の場面が笑いの対象となっている。さらに、3幕1場ではAntonioの父親のAndrugioが悲嘆の所作を説明しながら大げさに実演してみせている(40-48)。このようなパロディ化は、本作品が少年劇団によって演じられたという事実と密接に関連するであろう。だが、ここで強調したいのは、上記の所作とその意味するところを観客が理解しているということがパロディの前提となっているということである。G. K. Hunterの次の見解は正当であろう。'Marston was certainly exploiting the "passionate" style as an already established mode' (xvii). 商業演劇が始まってから数十年経過した当時、1590年代後半において、観客のtheatrical competenceは以前より向上していたはずであり、彼らの多くは劇場における約束事項を熟知していたにちがいない。そのような状況において、悲嘆の際に座り込むなどの舞台上の展開は、Victor Shklovskyの言葉を使うならば、'habitualization' (12)、つまり「習慣化」されたものだったのである。

また、詩人・作曲家であるThomas Campionは、1601年に出版された

A Booke of Air の読者への序文において次のように述べている。

> [*L*]*ike the old exploided action in Comedies, when if they did pronounce* Memeni, *they would point to the hinder part of their heads, if* Video, *put their finger in their eye. But such childish obseruing of words is altogether ridiculous. . . .*

Campion は、歌の言葉と音楽を合わせるということはしないという自らの主張について、喜劇における台詞と所作の関係を譬えにして説明している。つまり、'Memeni' (to remember) と言いながら後頭部を指さしたり、'Video' (to see) と言いながら目を指さすといった様に台詞に所作を合わせることは馬鹿げていると彼は述べている。ここでは、極端な例を引き合いに出してはいるが、従来の台詞と所作の対応関係が幼稚で低レベルなものとして指摘されている。Marston によるパロディ化が示唆しているのは、従来の悲嘆の所作は 1590 年代後半においては習慣化されており、観客の detachment を引き起こす可能性があったのではないかということである。また、Campion の意見によって、台詞と所作の関係が少なくとも一部では問題視されていたことも分かる。

ここで、観客反応という点に関して、Christopher B. Balme の以下の議論が参考になる。

> Questions of spectator response can be broadly subdivided into cognitive and affective fields. The mental activity required to follow and respond to a theatre performance is a cognitive one. The emotional effects theatre can have on spectators (being proverbially moved to tears) belong to the affective realm. In actuality, the two are inextricably intertwined, but for heuristic reasons it is useful to deal with the two types of responses separately because they highlight two different fields of enquiry. (36)

Balme は、観客反応を 'cognitive' と 'affective' という二つの領域に区別している。前者は、劇の理解に関する側面、後者は、情緒的効果の側面（先に引

用した Sidney の 'affects' に相当する）である。Balme が指摘するように、この二つは実際の劇場経験においては密接に絡み合っているであろうが、この区別を便宜的に使用した場合、次のように言うことができる。つまり、エリザベス朝の末期においては、従来の悲嘆を示す所作は cognitive の次元においてはうまく機能しており観客の理解を得ているが、affective の次元においては、登場人物の悲嘆に対する彼らの共感を十分には誘うことが出来なかったのではないのだろうか。

1590 年代後半においてシェイクスピアが直面していたのはこの問題であったと思われる。つまり、先に *Titus Andronicus* に関しても述べたように、いかに観客の情緒的参加を促し、彼らを 'commiseration' へと導くかということである。David Bevington は、1599 年に至るまでの間、シェイクスピアは喜劇、歴史劇においても 'tragic and near-tragic possibilities' を探求していたと指摘している (55-56)。例えば、1595 年に制作された *A Midsummer Night's Dream* の劇中劇において、シェイクスピアは Bottom に passion を行わせている。彼が演じる Pyramus の台詞は、頭韻などの修辞的技法（'For by thy gracious, golden, glittering gleams' (5.1.258)）や死の希求（'O Fates, come, come / Cut thread and thrum' (269-70)）など、それまでの passion の場面を想起させる要素を持っている。Thisbe のマントを発見して悲嘆する彼の姿は、いったんは Theseus と Hyppolyta の心をつかみかけるが（272-74)、最後の自殺の過剰な演技によって舞台上の観客たちを illusion から引き離してしまう。ここでシェイクスピアは Marston の場合と同様にパロディによる喜劇性で観客の関心を引き付けようとしているが、彼の視線の先には、おそらく、悲劇において観客の心を動かすという課題が存在していたと思われる。

III

1590 年代後半の作品において、シェイクスピアは所作が内面の感情に由来するものであることを強調している。この内面の感情と外的な所作の間の

因果関係は、古くから弁論術において言われてきたことである。つまり、聴衆の心を動かすにはまず弁論家自身が伝えたい感情を感じる必要があり、その感情が所作として表面化して聴衆に伝えられるという経路が想定されていた。このような議論は、ローマの Cicero や Quintilian などによって行われ、ルネサンスの時代に再び参照されることになった。[10] ここで紹介したいのは、Thomas Wright による、1597 年には執筆されていたと推定されている *The Passion of the Mind in General* である。Wright は、外見上の所作は内面の 'passion' の表れであるとまず指摘する。'[E]xternal actions, as voice and gestures, were signs of internal passions' (211). さらに、議論は次のように続く。

> For action is either a certain visible eloquence, or an eloquence of the body, or a comely grace in delivering conceits, or *an external image of an internal mind, or a shadow of affections* . . . the affection poureth forth itself by all means possible to discover unto the present beholders and auditors how the actor is affected and what affection such a case and cause requireth in them. By mouth he telleth his mind, in countenance he speaketh with a silent voice to the eyes; with all the universal life and body he seemeth to say "*Thus we move because by the passion thus we are moved, and as it hath wrought in us so it ought to work in you.*" (213-14; 強調筆者)

最初の強調部分において、'action' を内面の反映したもの、'image' あるいは 'shadow' であるする考えが示されている。そして、最後の引用文には、弁論家の内面から身体へ、そして観衆へと至る伝達の経路がうかがえる。つまり、passion によって心を動かされた結果、弁論家の身体が動き、それを見た観衆にも心の動きが生じるのである。

ここで重要であるのは、弁論術における以上のような考えが、ローマの時

10　Cicero 332-41、Quintilian 430-33 を参照。

代から、役者の演技との関連性において語られていたことである。[11] Cicero は、役者の感情のこもった演技を例に挙げて、弁論家も同様に自分自身で感情を感じる必要があると述べている (336-37)。Wright は、外的所作における弁論家と役者の類似性を指摘している（'And in the substance of external action for most part orators and stage-players agree.' (215))。演劇関係者たちもこの類似性を意識していた。例えば、劇作家 John Webster は *An Excellent Actor* というエッセイの中で弁論家と役者の関連性を述べている（'Whatsoeuer is commendable in the graue Orator, is most exquisitly perfect in him [an excellent actor]; for by a full and significant action of body, he charmes our attention.' (Chambers 257-58))。また、王政復古の時代になるが、Richard Flecknoe は 'A Short Discourse of the English Stage' において、Richard Burbage が弁論家の技術を備えていたことを記している。('He had all the parts of an excellent Orator, (animating his words with speaking, and Speech with Action) his Auditors being never more delighted then he spake, nor more sorry then when he held his peace.') いずれにせよ、弁論術における理論と舞台上の演技が改めて関連付けられるようになったのがこの頃なのであり、この伝統的でありかつ同時代的な傾向と連動する形で、シェイクスピアは古い演技の型を用いながら内面という方向から人物造形を行ったのである。

付け加えておけば、Thomas Wright は亡命カトリックであり、大陸から帰国後、エセックスのサークルに入ったことが確認されている (Newbold 3-6)。Wright とシェイクスピアの間の影響関係については明らかにできないが、この二人の共通項を仮に考えた場合、それは Cicero の弁論術の著作などを教材としていた当時のグラマー・スクールの教育であるかもしれない。[12] このように考えた場合、先に引用した *Titus Andronicus* における Marcus の台詞にあった 'oratory' という言葉を、シェイクスピアは十分にそ

11　弁論術と役者の演技の関係性については、Joseph, 第1章、及び Roach を参照。
12　当時の教育に関しては、Astington 41-47、Vickers 256-65 を参照。

の意義を理解して使っていたと思われる。

1590 年代後半において、シェイクスピアは悲嘆の場において、所作とともに登場人物の内面を言葉でも説明し、観客にその心境を感じさせようとしている。その際の観劇経験がはたしてどのようなものになるか検討する上で、Samuel Johnson の意見を参照したい。

> [I]t will be asked, how the drama moves, if it is not credited. It is credited with all the credit due to a drama. It is credited, whenever it moves, as a just picture of a real original; as representing to the auditor what he would himself feel, if he were to do or suffer what is there feigned to be suffered or to be done. The reflection that strikes the heart is not, that the evils before us are real evils, but that they are evils to which we ourselves may be exposed. If there be any fallacy, it is not that we fancy the players, but that we fancy ourselves unhappy for a moment; but we rather lament the possibility than suppose the presence of misery, as a mother weeps over her babe, when she remembers that death may take it from her. The delight of tragedy proceeds from our consciousness of fiction; if we thought murders and treasons real, they would please no more. Imitations produce pain or pleasure, not because they are mistaken for realities, but because they bring realities to mind. (120)

登場人物の不幸を観て、観客は自分が同種の経験をした場合を想像してその感情を感じ、結果として一種の疑似体験をすることになる。その際、演じられた虚構上の悲嘆は、観客にはリアリティをもって感じられることになる。おそらくこのような形において、シェイクスピアは観客の affects を動かし、彼らと劇世界との情緒的次元における関わりを再構築しようとしたと考えられる。

IV

ここからは、*Romeo and Juliet*、*King Richard II*、*King John* を例として採り上げ、1590 年代後半においてシェイクスピアが作った悲嘆の場面を分析していく。[13] *Romeo and Juliet* では、Romeo が Friar Lawrence の部屋の床に倒れ込んで次のように訴える。

ROMEO. Thou canst not speak of that thou dost not feel.
Wert thou as young as I, Juliet thy love,
An hour but married, Tybalt murdered,
Doting like me, and like me banished,
Then mightst thou speak, then mightst thou tear thy hair,
And fall upon the ground, as I do now,
Taking the measure of an unmade grave. *Enter Nurse* [*within*] *and knock.*
FRIAR. Arise, one knocks. (3.3.64-71)

死の希求のトポスである 'grave' への言及がここにも窺える。そして、彼が感じている悲しみのために Romeo は髪をかき乱して地面に倒れている、という様に内面から所作への因果関係が説明されている。結果的に、舞台上の所作と Romeo の悲嘆はより納得しうるものとなっている。さらに、引用の最初の行の言葉は、Johnson の見解にあったように、Romeo の心境を仮に感じてみる ('feel') よう観客を誘導するものとして考えられる。

一方で、悲嘆する Romeo を見て、Juliet の乳母は double entendre の台詞を述べる ('Stand up, stand up, stand, and you be a man. / For Juliet's sake, for her sake, rise and stand. Why should you fall into so deep an O?' (88-90))。この言葉によって、Romeo の横たわる所作が性的次元において戯画化されている。また、Friar Lawrence も Romeo の passion と自殺の試みを批判する (83, 109-14)。このように周囲の人物の視点を挿入することによっ

13 以下に扱う *Romeo and Juliet*、*King Richard II*、*King John* の制作年代については、Janette Dillon による年表 (218) に従って、1595 年、1595 年、1596 年とする。

て、シェイクスピアは観客に Romeo との同一化のみならずその相対化の機会をも提供していると考えられる。

次に、*King Richard II* においてはアイルランドから帰国した国王 Richard が座り込むという所作を行っている。

Let's talk of graves, of worms, and epitaphs,
Make dust our paper, and with rainy eyes
Write sorrow on the bosom of the earth.
Let's choose executors and talk of wills;
And yet not so, for what can we bequeath
Save our deposed bodies to the ground?
Our lands, our lives, and all are Bullingbrook's,
And nothing can we call our own but death,
And that small model of the barren earth
Which serves as paste and cover to our bones.
For God's sake let us sit upon the ground
And tell sad stories of the death of kings. (3.2.145-56)

この台詞も常套的な 'graves' への言及から始まっているが、その後、'the earth'、'the ground' 、'the barren earth' という言葉の連鎖によって地面や塚を観客に想像させ、最後に舞台（地面）に座り込むという所作に至っており、この所作への、そして後に続く、死を想う台詞への導入はかなり綿密に行われている。また、先程の *Romeo and Juliet* の場合と同様に、シェイクスピアは Carlisle の戒めの言葉（ 'My lord, wise men ne'er sit and wail their woes, / But presently prevent the ways to wail.' (3.2.178-79)）を追加することで、王の悲嘆への相対化の視点を提供している。このような工夫は、「習慣化」されていた悲嘆の所作に対して detached の状況になるかもしれない観客をさらに刺激するための劇作術の一つであったと思われる。

4 幕 1 場の退位の場における Richard の台詞では、内面から外見へという因果関係が説明されている。

'Tis very true, my grief lies all within,
And these external [manners] of laments
Are merely shadows to the unseen grief
That swells with silence in the tortur'd soul.
There lies the substance. (295-99)

ここでは、'substance'、'shadow' という対立する語句を使用しながら、Richard の悲嘆の所作が心の内にある悲しみの反映であることが語られている。この王の言葉は、先に引用した Wright の内面と外見の照応をめぐる議論と多分に重なり合う。

最後の例として、*King John* における悲嘆の所作を見ておきたい。まず、3 幕 1 場において、悲しむ Constance が地面に座り込むという慣習的な光景が作られる。

I will instruct my sorrows to be proud,
For grief is proud and makes his owners stoop.
To me and to the state of my great grief
Let kings assemble; for my grief 's so great
That no supporter but the huge firm earth
Can hold it up. [*Throws herself on the ground.*] Here I and sorrows sit;
Here is my throne, bids kings come bow to it. (68-74)

悲しみがあまりに大きいため大地しかその重みを支えられないという点から、所作の理由付けが行われている。[14]

また、3 幕 4 場では、息子 Arthur が捕らわれたことを悲しむ Constance の 'a passion' (39) の場面が行われる。 まず注目すべきは、彼女の乱れた髪について繰り返し言及がなされることである (45, 61, 68)。次に、'liberty' という観点から捕囚の Arthur と Constance の乱れた髪型が対比されることで、後者に象徴的意味が付与されていく (69-75)。こうして前もって観客の

14 'grief' の語源はラテン語の 'gravis' であり、「重い」という意味がある。(下宮忠雄 , 金子貞雄 , 家村睦夫編『スタンダード英語語源辞典』、'grief')

注意をConstanceの髪に向けさせた上で、シェイクスピアは、Pandulph及びフランス国王との対話の中でConstanceに次のように語らせる。'Had you such a loss as I, / I could give better comfort than you do. / I will not keep this form upon my head [*Tearing her hair.*] / When there is such disorder in my wit' (99-102). その髪を乱した様相が、彼女が実際に経験している心の中の動揺、乱れに因るものであることをConstanceは語っている。内面と外見の因果関係が強調されていることがわかる。この場面では、さらに、Constanceの悲嘆を非理性的なものとして批判するPandulphの言葉を途中で差し挟むことによって（43, 90)、Constanceの悲嘆の相対化が行われている。[15]

結

シェイクスピアは人物の内面性を補足的に説明することで悲嘆の場面のaffectiveな力を補強しようとしたと考えられる。そして観客は、共感という形で情緒的に劇世界に参加していくよう促されることになる。さらに、悲嘆する登場人物に対する相対化の視点の導入によって、観客に更なる刺激を与えることが可能になっている。このように、シェイクスピアは古い舞台慣習に独自の工夫を加えることで、その再活性化を図ったのである。[16]

1590年代後半において、シェイクスピアは内面と外見の因果関係を強調することによって悲嘆のリアリティを構築しようとした。この後、1600-1601年に初演された*Hamlet*においては、心の内は外見では伝達しきれな

15　Katharine GoodlandはここでPandulphの抽象的なdogmatismとConstanceの具体的な喪失の経験が対置されていると指摘している(130)。

16　1598年に執筆された喜劇、*Much Ado about Nothing*では、登場人物による語りの中で悲嘆の所作が言及されている。 ClaudioはBenedickにBeatriceの状況を次のように捏造して伝える。 'Then down upon her knees she falls, weeps, sobs, *beats her heart, tears her hair*, prays, curses: 'O sweet Benedick! God give me patience!' (2.3.146-49; 強調筆者). ここでは、悲嘆の所作を観客自らに想起させるという形でその意識の活性化が行われている。

い、だが外的様相・行為でしか内面は表現できないという矛盾を通して、この因果関係の問題がさらに複雑化して提示されることになるのである。[17]

最後に付け加えるなら、シェイクスピアが書いた台詞は、演じている役者自身にとってもその役柄の感情を実際に感じるよう促す、実際的かつ教訓的なものであったのではないだろうか。そのように考えた場合、Adrian Noble の言うところの 'from the inside out' (244)、つまり内面から外見へという演技様式の萌芽をここに見出すことができるかもしれない。この点において、Romeo などを演じたと推測される Richard Burbage の演技、そして 'personation' のスタイルと関連付けてさらに考察することが可能であると思われる。[18]

* 本稿は、第 49 回シェイクスピア学会 (2010 年 10 月 16 日、於 福岡女学院大学) における口頭発表、「エリザベス朝末期の舞台における悲嘆の所作について」に加筆修正したものである。なお、本研究は、学術研究助成基金助成金（基盤研究Ｃ）の研究課題、「ルネサンス演劇における演技と観客の情緒的・身体的反応の関連性についての研究」（課題番号 23520301）の成果の一部である。

17 Peter Holland の次の見解を参照。'For him [Hamlet], costume, gesture and speech are merely symbols, empty signifiers. He itemizes and rejects all the facets of the actor's technique to demonstrate grief and claims an internalized true emotion opposed to 'those actions that a man might play'. But we cannot know that 'true grief' except through these external forms, these shows' (52).

18 Burbage の死後に書かれた elegy の一つのバージョンには、'Poor Romeo never more shall tears beget / For Juliet's love and cruel Capulet' という一節がある (Stopes 120)。なお、'personation' に関しては、Clark 18、Dillon 97-98、Gurr 99-100、及び拙論 'Body, Personation and the True Imitation' 31-35 を参照。

引用文献

Aristotle. *Poetics*. Trans. Malcolm Heath. London: Penguin, 1996.

Astington, John H. *Actors and Acting in Shakespeare's Time: The Art of Stage Playing*. Cambridge: Cambridge UP, 2010.

Balme, Christopher B. *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*. Cambridge: Cambridge UP, 2008.

Bate, Jonathan. Introduction. *Titus Andronicus*. Ed. Jonathan Bate. London: Cengage, 1995. 1-121.

Bethell, S. L. 'Shakespeare's Actors.' *The Review of English Studies* 1 (1950): 193-205.

Bevington, David. 'Tragedy in Shakespeare's Career.' *The Cambridge Companion to Shakespearean Tragedy*. Ed. Claire McEachern. Cambridge: Cambridge UP, 2002. 50-68.

Bradbrook, M. C. *Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy*. 1935. 2nd ed. Cambridge: Cambridge UP, 1980.

Brown, John Russell. 'On the Acting of Shakespeare's Plays.' *Quarterly Journal of Speech* 39 (1953): 477-84.

Campion, Thomas. 'To the Reader.' *A Booke of Ayres, Set forth to be Song to the Lute, Orpherian, and Base Viol*. By Thomas Campion and Philip Rosseter. New York: Performers' Facsimiles, 1995. N. pag.

Chambers, E. K. *The Elizabethan Stage*. Vol. 4. Oxford: Clarendon, 1923.

Cicero. *De Oratore Books I-II*. Trans. E. W. Sutton. Cambridge: Harvard UP, 1942.

Clark, Sandra. *Renaissance Drama*. Cambridge: Polity, 2007.

Clemen, Wolfgang. *English Tragedy before Shakespeare: The Development of Dramatic Speech*. Trans. T. S. Dorsch. London: Methuen, 1961.

Dillon, Janette. *The Cambridge Introduction to Early English Theatre*. Cambridge: Cambridge UP, 2006.

Elam, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London: Methuen, 1980.

Flecknoe, Richard. 'A Short Discourse of the English Stage.' *Love's Kingdom: A Pastoral Comedy with a Short Treatise of the English Stage*. NY: Garland, 1973. N. pag.

Foakes, R. A. 'The Player's Passion: Some Notes on Elizabethan Psychology and Acting.' *Essays and Studies* 7 (1954): 62-77.

Goodland, Katharine. *Female Mourning in Medieval and Renaissance English Drama: From the Raising of Lazarus to* King Lear. Hampshire: Ashgate, 2005.

Gurr, Andrew. *The Shakespearean Stage 1574-1642.* 3rd ed. Cambridge: Cambridge UP, 1992.

Holland, Peter. 'Hamlet and the Art of Acting.' *Themes in Drama 6: Drama and the Actor.* Ed. James Redmond. Cambridge: Cambridge UP, 1984. 39-61.

Hunter, G. K. Introduction. *Antonio and Mellida: The First Part.* By John Marston. Ed. G. K. Hunter. Lincoln: U of Nebraska P, 1965. ix-xxi.

Johnson, Samuel. 'Preface to "The Plays of William Shakespeare."' *Eighteenth Century Essays on Shakespeare.* Ed. D. Nichol Smith. 2nd ed. Oxford: Clarendon, 1963. 104-50.

Joseph, B. L. *Elizabethan Acting.* 2nd ed. Oxford: Oxford UP, 1964.

Kyd, Thomas. *The Spanish Tragedy.* Ed. David Bevington. Manchester: Manchester UP, 1996.

Mankind. Everyman and Mankind. Ed. Douglas Bruster and Eric Rasmussen. London: Methuen, 2009. 89-176.

Marston, John. *Antonio and Mellida. The Selected Plays of John Marston.* Ed. Macdonald P. Jackson and Michael Neill. Cambridge: Cambridge UP, 1986. 7-91.

Nakamura, Miki. 'Body, Personation and the True Imitation in *The Spanish Tragedy, A Midsummer Night's Dream and 1 Henry IV.*' 『英米研究』. 大阪大学英米学会 . 第 34 号. 2010. 25-48.

Newbold, William Webster. General Introduction. *The Passions of the Mind in General.* Ed. William Webster Newbold. New York: Garland, 1986. 3-50.

Noble, Adrian. *How to Do Shakespeare.* London: Routledge, 2010.

Norton, Thomas and Thomas Sackville. *Gorboduc. The Minor Elizabethan Drama I: Pre-Shakespearean Tragedies.* Ed. Ashley Thorndike. London: Dent, 1913. 1-53.

Peele, George. *David and Bethsabe. The Minor Elizabethan Drama I: Pre-Shakespearean Tragedies.* Ed. Ashley Thorndike. London: Dent, 1913. 127-82.

The Play of Adam (*Ordo Representacionis Ade*). Trans. Carl J. Odenkirchen. Belgium: Cultura, 1976.

Preston, Thomas. *Cambyses: King of Persia. The Minor Elizabethan Drama I: Pre-Shakespearean Tragedies.* Ed. Ashley Thorndike. London: Dent, 1913. 275-318.

Quintilian. *Institutio Oratoria.* Trans. H. E. Butler. Cambridge: Harvard, 1920-22.

Roach, Joseph R. *The Player's Passion: Studies in the Science of Acting.* An Arbour: U of Michigan P, 1993.

Shakespeare, William. *King Richard III.* Ed. James R. Siemon. London: A & C, 2009.

---. *The Riverside Shakespeare.* Ed. G. Blakemore Evans. 2nd ed. Boston: Houghton, 1997.

Shklovsky, Victor. 'Art as Technique.' *Russian Formalist Criticism: Four Essays.* Trans. Lee T. Lemon and Marion J. Reis. Lincoln: U of Nebraska P, 1965. 3-24.

Sidney, Sir Philip. *An Apology for Poetry* (*or the Defence of Poesy*). Ed. Geoffrey Shepherd. Rev. and Expanded by R. W. Maslen. 3rd ed. Manchester: Manchester UP, 2002.

Stopes, C. C. *Burbage and Shakespeare's Stage.* London: La More, 1913.

Titus Andronicus. Shakespeare in Germany 1590-1700: With Translations of Five Early Plays. By Ernest Brennecke. Chicago: U of Chicago P, 1964. 18-51.

Vickers, Brian. *In Defence of Rhetoric.* Oxford: Clarendon, 1998.

Wright, Thomas. *The Passions of the Mind in General.* Ed. William Webster Newbold. New York: Garland, 1986.

邦語文献

エウリピデス.『トロイアの女』. 松平千秋訳.『ギリシア悲劇 III　エウリピデス（上）』. 筑摩書房、1986. 632-705.

下宮忠雄, 金子貞雄, 家村睦夫編.『スタンダード英語語源辞典』. 大修館書店、1989.

セネカ.『トロイアの女たち』. 高橋宏幸訳.『セネカ悲劇集 1』. 京都大学出版会、1997. 99-184.