

恋愛悲劇における すれ違い の許容度*

加藤 行夫

恋する男女の誤解や勘違いは、最終的な出会いと和解に至るシェイクスピア喜劇の常套的な中間段階だが、ともに愛に殉ずるかに見える悲劇の結末も、実はいかに すれ違い に満ちていることか。ロミオが毒を仰いで死んだとき、ジュリエットはまだ生きていた。オセロが愛に絶望して殺害したのは、愛に誠実なデズデモーナだった。リアは（男女とはいえ父と娘の関係だが）すでに息せぬコーディアアの、その息を感じて息絶えた。こういった判断の誤りは、喜劇であれば、さらに数場面を重ねて解決されるべきものだが、ふたりの死をもって終わる物語は、かくして深刻な「間違いの悲劇」のまま閉じられる。それにしても、死して一体化するはずの男と女の、その最期に、なぜあえて すれ違い なのか。それによって何が達成されるのか、されるとしても悲劇の成立に すれ違い はどこまで許容できるのか。

ロミオのような死に方を愚かと思うか、勇敢と思うか、といった設問がケンブリッジ・スクール・シェイクスピア版で提起されている。すでに半世紀も前、詩人のオーデンは、この劇で登場人物が犯した合計 10 件の選択ミスについて述べ、その 8 番目にロミオの「愚かな」自殺を挙げている。ちなみに、9 番目は、ロレンス神父がジュリエットを墓場に置き去りにしたこと、10 番目が、ジュリエットの自殺で、オーデンはこれらを一覧表に示して、彼らにとるべきだった正しい選択という欄まで設け、当然ロミオはもっと冷静に、そして、最後のジュリエットについては「死なずにロミオとの思い出に生きるべき」と指示されている。しかし、もしオーデンの期待通りに人物が行動したら、さぞかしつまらない劇になっていた（あるいは「劇」にもならない）であろうと思わせるところにこの問題の難しさがある。

死んでしまった（と思った）女の後を追って男は死に、その直後に女が目を開き、というあからさまな すれ違い は、シェイクスピアの意識的な選択によるものだ。『ロミオとジュリエット』の材源をこの すれ違い という問題に絞って見直すと、興味深いことに気づかされる。次ページの図は、「J. J. マンローやジェフリー・ブローなどに基づいて材源の系譜を視覚化したものだが、マンローの解説によれば、『ロミオとジュリエット』はふたつの古い物語素から成っていて、それが Potions Romance つまり薬を使って困難を逃れる話と、Separation Romance、愛しあふふたりが別れなければならない話で、それぞれ起源は古代ローマにある。オウィディウスの『変身物語』などだが、ただ、これらはあまりに遠すぎて、影響関係を立証する根拠がないとして、マンローをはじめシェイクスピア学者の多くは直接の材源とはみなしていない。通常の説に従えば、『ロミオとジュリエット』の確かな材源のうち、最も古いのは、イタリアのルイーダ・ダ・ポルトによる『ジュリエッタ』ということになる。注目すべきは、この話の結末の部分

She awakes and they speak to each other before Romeo dies. The Friar arrives and tries to persuade Julietta to go to a convent, but, resolved on death, she drew in her

breath and held it long, and then, uttering a great cry, fell dead on the corpse of Romeo.

となっていて(英訳はブローによる)、ロミオは毒を飲むが、まだ全身に回りきらないうちにジュリエッタの目が覚める。ふたりはしばしことばを交わし、やがてロミオの死とほぼときを同じくしてジュリエッタもみずから息を止めて死ぬ。つまり、少なくとも死の瞬間に限って言えば、ここには、シェイクスピアにあった すれ違い がない。

ダ・ポルタの前にも、マーズッチョによる『50の物語』があって、そこではロミオにあたるマリオットという男が墓に入ったときにはジュリエットにあたるジャノツアが別の場所に移されており、マリオットは捕らえられて首をはねられるという、状況は異なるが、やはり すれ違い の憂き目に会う。ただし、ダ・ポルタの話との影響関係はわかっていない。

ダ・ポルタのあとにはクリティアという女性詩人が「ジュリアとロミオ」という詩を書いて、そこではジュリアがまだ目覚めないうちにロミオは死ぬ。そして、ダ・ポルタの話の焼き直しがマッテオ・バンデロによる散文物語『ロミオとジュリエッタ』で、ここでは、ロミオが蛇の毒液を飲み、でも、毒がまだ身体に回りきらないうちにジュリエッタの目が覚める。彼は彼女が生きていたことを知って喜び、以後ふたりは30分ものあいだ(と時間まで指定されていて)悲喜こもごもの愁嘆場を演じ、やがて先に逝くロミオに続いてジュリエッタも自然に息絶える、となっている。

ここまではイタリアだが、バンデロをフランス語に訳したのがピエール・ボエスチュオで、翻訳に際して翻案も加え、ジュリエットはロミオの死後も眠り続けているという すれ違い が設定される。確かな材源のうち、ここで初めて すれ違い が起こる。この改変にクリティアの詩が影響を及ぼしたという説もあるが証拠はない。

さて、ボエスチュオから2つの英語版が訳され、ひとつはウィリアム・ペインターの散文物語集『悦楽の館』に収められたもので、以下、仮死状態のジュリエットに倒れ込んでロミオが死ぬ場面

Then seized uppon wyth desperate sorrow, he fell downe uppon the body of Julietta
with sutch vehemence, as the heart faint and attenuated with too graet torments, not able to beare so hard a vyolence, was abandoned of all his sense and naturall powers, in sutch sorte as the siege of hys soule fayled him at that instant, and his members stretched forthe, remayned stiffe and colde.

ペインターがシェイクスピアに対して直接の影響を与えたかどうかは不明だが、もうひとつの英訳版がアーサー・ブルックの韻文『ロウミアスとジュリエット』、これがチョーサーの『トロイルスとクリセイデ』からの影響にも助けられて、現在ではシェイクスピアの唯一確かな材源とみなされている次第である。ブルックの話でも、ふたりは最後に出会わず、ロウミアスはジュリエットの仮死を死と信じたまま死んでしまう

Then pressed with extreme greefe, he [Romeus] threw with so great force,
His overpressed parts upon his ladies wayled corps,

That now his weakened hart, weakened with torments past,
Unable to abide this pang, the sharpest and the last,
Remained quite deprived, of sense and kindly strength,
And so the long imprisond soule hath freedome wonne at length. (2681-6)

[JULIET:] For straight my parting sprite, out of this carcas fled,
At ease shall finde my Romeus sprite, among so many ded.
That so our parted sprites, from light that we [Romeus and Juliet] see here,
In place of endlesse light and blisse, may ever live yfere. (2777-88)

しかし、複雑に絡み合ったこの図から察せられるように、シェイクスピアの『ロミオとジュリエット』に至る材源の系譜は解明されていない部分の方が多く、バンデロによって代表される展開、つまりふたりは死ぬ前にことばを交わすという物語が創作段階のシェイクスピアに情報として存在しなかったはずはなく、その意味で、シェイクスピアがともかくもバンデロのような終わり方をとらなかったという事実は見逃せない。

ちなみに、系統図の右下、17世紀後半にトマス・オトウェイが書いた『ケイウス・マリウス』は、シェイクスピアの『ロミオとジュリエット』の翻案劇だが、その最後、ケイウス・ジュニア（ロミオ）とラヴィニア（ジュリエット）とが、死ぬ前にことばを交わしている

LAVINIA, in the Tomb:

Where am I? bless me, Heav'n!

'Tis very cold; and yet here's something warm....

MARIUS JUNIOR:

She lives, and we shall both be made immortall.

Speak, my Lavinia, speak some heav'nly news,

And tell me how the Gods design to treat us.

ほぼ同じ時期に、ネイアム・テイトが『リア王』をコーディリアの死なない話に書き直したことを考え合わせると、無惨な結末を嫌うこの時代の嗜好がうかがい知れると言ってよいかもしいない。この傾向は18世紀、ギャリックの時代になっても変わらず、直前のシバーの翻案と同じく、ロミオとジュリエットは手に手を取って死んでゆき

ROMEO:

No more---here's to my love---eyes, look your last;

[Drinking the poison.]

Arms, take your last embrace; and Lips, do you

The doors of breath seal with a righteous kiss---

Soft---soft---she breathes, and stirs! [Juliet wakes.]

JULIET:

Where am I? defend me, powers!

ROMEO:

She speaks, she lives; and we shall still be bless'd!

My kind propitious stars o'erpay me now

For all my sorrows past---rise, rise my Juliet,

And from this cave of death, this house of horror,

Quick let me snatch thee to thy Romeo's arms,

There breathe a vital spirit in thy lips,

And call thee back to life and love! [Takes her hand.

奇しくも、その結末は近年のバズ・ラーマン監督のデカプリオ・ロミオにも共通している。

ここまでふたりの「出会い」の誘惑にさらされながら すれ違い を選んだシェイクスピアというわけだが、しかし、19世紀の文人アディントン・シモンズは、名著『イタリアのルネサンス』でバンデロの散文物語とシェイクスピアの悲劇を比較して、明らかにバンデロの方が優れていると断言し、ロミオとジュリエットとの すれ違い はシェイクスピア劇の悲劇性を大きく損ねてしまったと嘆いている

He [Romeo] dies, and Juliet stabs herself with his sword. Had Shakespeare chosen to develop this catastrophe, instead of making Romeo perish before the waking Juliet, he might have wrought the most pathetically tragic scene in poetry. Reading the climax in Bandello, where it is overpoweringly affecting, we feel what we have lost.

はたしてそうなのか、結局は個人の好みや時代の流行の問題とかたづけられてしまうかもしれない危うい領域ではあるが、シェイクスピア劇とそれを生んだこれら過去の作品群のありように、もう少し立ち入ってみなければならぬ。

先ほどの系統図から保留しておいたオウィディウスのピュラムス伝説に焦点を合わせてみよう。『変身物語』の「ピュラムスとティスベ」のエピソードは、全部でわずか100行余りの韻文だが、男女の別れを語ったロマンスの源流とみなすことができる。両家の壁によってさえぎられたピュラムスとティスベは、密かに逢瀬の誓いを交わし、というあたりはどこにでもありそうな話なのだが、続いて すれ違い にまつわる重要な展開が見られる。約束の場所にまずティスベが来る、と血に飢えた雌ライオンが徘徊していて、逃げるティスベのヴェールを引き裂く、その残されたヴェールを、あとから来たピュラムスが見て、ティスベはライオンにかみ殺されたと思い、絶望して剣を脇腹に突き刺して死んでしまう。この死は、しかしロミオのそれとまったく同じ、早まったもので、そこに現われた無事なティスベが必死にピュラムスの名を呼ぶ、すると、「ピュラムスはティスベの名を聞いて死の眠りで重くなった瞼を上げ、彼女を見てから再び目を閉じた」

[THISBE:] Alas what chauce my Pyramus hath parted thee and mee?

Make aunsweere O my Pyramus: It is thy Thisbe, even shee

Whome thou doste love most heartely that speaketh unto thee.

Give eare and rayse thy heavie heade. He hearing Thisbes name.

Lift up his dying eyes, and havring seene hir closde the same.

(Golding's translation)

ほんの一瞬だがピュラムスはティスベを認識したわけで、先ほどの区分に従えば、はっきりとバンデロ型になっている。そして、ピュラムスの剣で胸を突くティスベ。「焼かれた彼らの骨はひとつの壺に納められた」と物語は終えられている。

シェイクスピアはゴールディングの訳でオウィディウスを読んでいたとされているし、『タイタス・アンドロニカス』での言及、『夏の夜の夢』の劇中劇で演じられるまさに「ピラムスとシスビーの悲劇」等々から、このラテン詩が『ロミオとジュリエット』に直接の影響を与えたとする主張は当然あっていいはずなのだが、なぜか慎重で、トムソンの古典的研究書でも微視的なことばづかいの照応にとどまっている。

むしろこの問題は、フランス文学の領域で進んでいるようで、ディヴェールという学者の研究によれば、作者不詳のフランス語版アダプテーションが 12 世紀に、ピエール・ベルシュールの翻訳が 14 世紀に出ている、これらがダ・ポルトの物語に影響を与えたはずだと論じられている。

もしこのピュラムスとティスベの話をシェイクスピアの材源と見ると、目覚めるピュラムスを知っていたシェイクスピアは、その意味でも すれ違い を意図して選んだことになる。ただ、『夏の夜の夢』でフルートが演ずるシスビーは、いくらピラムスに声をかけても起きず

FLUTE as Thisbe: Asleep, my love?

What, dead, my dove?

O Pyramus, arise.

Speak, speak. Quite dumb?

Dead, dead? A tomb

Must cover thy sweet eyes.

(*A Midsummer Night's Dream*: 5.1.319-24)

劇中劇という設定は割り引いて考えなければならぬにしても、あるいはシェイクスピアは、仮にオウィディウスを読んでいたとしても、この死の瞬間の微妙なかけひきについては読み過ごしていた可能性がある。

ただ、注目すべきは、オウィディウスの原詩における、ピュラムスが死んだあとに延々と続くティスベの語りである。物語全体の 10 分の 1 に相当する長さで、ブルックの韻文詩にもそのまま受け継がれている。

ラテン語の原文を含めて、これらの詩を一読者として虚心坦懐に読んでみると、当初の問題だった すれ違い の感覚が、実は、さして深刻には感じ取れないことに気づく。むしろピュラムスやロミオが死ぬことは、ティスベやジュリエットに嘆きのことばを語らせるための契機に過ぎなかつたのではないかという印象さえ受ける。いわば、後の時代に lament というコンヴェンションに結実するものの先取りと考えてもよく、ここではもはや

ドラマとしての遠近感をそなえた、総体としてのパースペクティブが実感されないのだ。かつてアウエルバッハが論じたように、オデュッセウスの傷痕の発見から時間が一挙に遡行して、もとの語り地の地平を逸脱したもうひとつの物語が現前する、それと同様の受容のメカニズムが期待されているのかもしれない。

ここで前景化されているのが、ティスベの、あるいはジュリエットの嘆き、つまり「女」のことばであることは確認しておく必要がある。ジョージ・ペティの物語でも強調されていたのは、親のいいつけをまもらない不埒な娘という点で、ダ・ポルトのタイトルが「ジュリエッタ」という女性名のみだということ、クリティアという女性作家が、「ジュリアとロミオ」とジュリアを先にしてタイトルにしていることが連関するだろう。シェイクスピアのロミオもジュリエットに比べれば、はじめからかなりの自由が許されていた。劇は「このジュリエットとロメオの哀しい物語」と締めくくられる。

そういったことすべてを前提にふたたびシェイクスピアの原文に戻ると

JULIET Go, get thee hence, for I will not away.

What's here? A cup closed in my true love's hand?

Poison, I see, hath been his timeless end.

O churl! _drunk all, and left no friendly drop

To help me after? I will kiss thy lips.

Haply some poison yet doth hang on them,

To make me die with a restorative.

[She kisses Romeo's lips]

Thy lips are warm.

CHIEF WATCHMAN [within] Lead, boy. Which way?

JULIET Yea, noise? Then I'll be brief.

[She takes Romeo's dagger]

O happy dagger,

This is thy sheath! There rust, and let me die.

She stabs herself, falls [and dies]

(*Romeo and Juliet* : 5.3.160-69)

ジュリエットはほとんど何も語らないで死んでいる、この簡潔さ、対話のなさについては、むしろシェイクスピアの優れたわざとして喜志哲雄が論じたが、もうひとつの考え方として、この場面には、以上述べた過去のジュリエットの語りがすでに読み込まれ済みのサブテキストとして観客に了解されていたのではないかと想像できる。

すれ違いの問題を考える格好の比較材料は、「心中」のドラマトウルギーであると思われる。かねてよりロミオとジュリエットの死を「後追い心中」として、日本的な同時死のなかに取り込もうとする向きがあった。バンデロの材源やオトウェイの改作には、確かにその種の一体化への願望が体現されていたのかもしれない。しかし、すでに見たように、ロミオが死んで追ったジュリエットは実は生きていたという奇妙な逆転と循環の構図が、いわゆる「心中」との単純な同一視を許さない。日本的な「心中」のかたちは、あくまで

「ともに死ぬ」ことが前提とされ、その原初のものは『古事記』の「軽の太子と衣通しの郎女」の話のなかにあると言われる。ふたりは兄妹にして恋人、その咎ゆえに国を追われた兄のもとに、妹は「待つには待たじ」とみずから赴き、「すなわち共にみづから死せたまひき」とふたりで命を絶つ。

そして、江戸時代、近松門左衛門は『曾根崎心中』(1703)を書いて、以後の心中物大流行の契機を与えたが、その世話浄瑠璃では、ともに死出の旅路に向かう「道行き」の後に、男(徳兵衛)は女(お初)の喉笛を脇差して貫き、「我とても遅れふか、息は一度に引き取らん」と即座に剃刀を自らの喉に突き立て、「二本の連理の木に。体をきっとゆはひつけ」たふたりの「ともに死ぬ」姿が演じられる。その3年後に近松は『心中二枚絵草紙』(1706)という世話悲劇を書き、場所を異にした男と女が、お互いに数珠一万遍を繰り終えて、それを合図に死ぬ約束をする、その最後の場面で、「出でて返らぬ魂の、あこがれ添ふとは知らねども、側に夫のある心」と太夫に語らせて、離れていても「ともに死ぬ」ことが強調されている。

その後も日本の心中文学は、執拗なまでに死の共有を描き、むしろ現世における夫と妻の、親と子のやむにやまれぬ すれ違い をせめて最後だけは修復しようとするかのごとく。近代に入ると自我意識が強固になるためか、とくに小説においては心中が成立しなくなるとはしばしば論じられるが、まさに「心中」(1926)と題する川端康成の奇妙な掌編は、母と娘が死んだとき、離れて住んでいたはずの夫も「枕を並べて死んでいた」と幻想的なまでに至福の死が描かれ、野坂昭如の「垂乳根心中」(1970)に至っては、癌で死んだ母親の腹を裂いて癌組織をむさぼり食う息子が、うっとりとした胎児のイメージを夢想するさまが語られている。成立の可能性を奪われても、それゆえにリアリティを欠いた「夢想」のなかで心中文学は生き続けている。

これら極めて日本的な「心中物」と一見類似している「同時死」はジェイムズ朝、ジョン・フォードの『あわれ彼女は娼婦』の結末です。ジョヴァンニは妹にして恋人のアナベラを妊娠させるわけですが、アナベラの結婚相手のソランゾにことが露見したとき、「名誉を救う」と言ってアナベラを刺し殺し、その心臓を剣に突き刺したまま戦って殺されます。『タイタス・アンドロニカス』の最後でも、タイタスは(父と娘の関係だが)陵辱されたラヴィニアの復讐を遂げ、みずから娘を殺して自害する。しかし、これら凄惨な死が「心中」という感覚からほど遠いのは、女の(死に向かう)意志が男と対等とは言い難く、厳密には「女」の実体さえも不在だからだろう。古事記や近松に登場する女たちは、みずから主体的に男との死を選び取っているのだ。

心中という現象を解明し尽くすには、社会制度(義理)、エロス(人情?)、宗教、経済といった複合的な座標軸が必要だと言ったのは篠田だが、ここで比較の基点として見ているのは(ともに死のうという)「意志」にほかならない。

悲劇の成立には、破滅や死に向かう自覚的な強い意志が必要である。そして、そもそも男と女のあいだに すれ違い が生ずるためには、当然ながら、それぞれが独立した人格と意志を持っていなければならぬ。ということは、逆に言えば、劇作家は舞台上であえて すれ違い を生じさせることによって、男と女のそれぞれの愛をむしろ強く顕在化させていることになるのではないか。それは、意志をもったふたりが一体化することで愛のエントロピーをゼロにする「心中」とは本質的に異なるドラマトウルギーで、たとえ

てみれば、ふたつの磁石が密着して磁力を消失させるのではなく、近づき、しかし寸前ですれ違う ことによってこそ、相互に引き合う磁力を最も強く実感させるようなものではないか。われわれは、愚かで性急なロミオとジュリエットに、なまじ出会ってことばを交わさなかったがゆえの、達成点を見失ったままの愛の強いベクトルを実感することができるのではないか。

けれども、同じ すれ違い でも、行き交うお互いの距離がやや遠すぎるのではないかと感じられる劇がある。『ロミオとジュリエット』の十数年後に書かれた『アントニーとクレオパトラ』の終幕、いや終幕ではなく、まだ（近代の幕場分割によれば）第4幕で、クレオパトラが死んだとの誤報を受けて、アントニーは「恋人のベッドへ急ぐように」みずからの剣の上に身を投げてしまう。瀕死のアントニーを見下ろすように二階舞台に登場したクレオパトラ

ANTONY I am dying, Egypt, dying. Only

I here importune death awhile until

Of many thousand kisses the poor last

I lay upon thy lips.

CLEOPATRA I dare not, dear.

Dear, my lord, pardon. I dare not,

Lest I be taken. Nor th' imperious show

Of the full-fortuned Caesar ever shall

Be brooch'd with me, if knife, drugs, serpents, have

Edge, sting, or operation. I am safe.

Your wife, Octavia, with her modest eyes

And still conclusion, shall acquire no honour

Demuring upon me. But come, come, Antony._

Help me, my women._We must draw thee up.

Assist, good friends.

ANTONY O quick, or I am gone!

CLEOPATRA

Here's sport indeed. How heavy weighs my lord!

(*Antony and Cleopatra* : 4.16.19-33)

「最後のキスを」と乞うアントニーに、彼女は「できません」と繰り返して動かない（この dear と dare のことばの、文字通りの「遊び」も気になるところだ）。そして、そのアントニーの体を引き上げる時、多分に滑稽な様相を呈し、それに追い打ちをかけるように、「釣りをして遊んでいるみたい」と戯れるクレオパトラのせりふは、悲劇たるべき状況を一挙に遠景化させてしまう（さらに、そのあと悲嘆のあまり倒れるクレオパトラは、「亡くなってしまわれた」と悲しむ侍女たちを後目にまた起きあがり、このあたり、あたかも悲劇のパロディが演じられているかのようだ）。この劇の材源であるプルタークでは、みずから必死にアントニーを引き上げるクレオパトラに、シェイクスピアの悪ふざけはいささ

かも見られない

But Cleopatra stooping down with her head, putting to all her strength to her uttermost power, did lift him up with much ado and never let go her hold...

アントニーを引き上げるこの「魚釣り」の比喩から想起されるイメージは、やはり近松の世話悲劇『心中天網島』(1720)にある。首をつた男(治兵衛)の遺体は「生瓢(なりひさご=ひょうたん)風に揺らるる如くにて」ぶらさがり、片や別の場所で、女(小春)の遺体が「朝出の漁夫が網の目に見つけて」(魚のように)引き上げられ、巷では「死んだヤレ死んだ」とはやし立てられて終わる。廣末が言うように、「風に揺れるなり瓢には、俳諧風の軽み、をかしみ といったものさえあり・・・幕切れの寸前、観客は、情死劇の興奮とは何か異質なところのある、戦慄的な虚しさとむかいあったのではあるまいか」(『心中天の網島』)ということ。また、向井は心中物の終わり方に「回向成仏型」と「世間評判型？」があると。最初期の心中物であった『曾根崎心中』が「未来成仏疑いなき恋の手本となりにけり」と成仏を祈って美しく締めくくられたのに対し、その十数年後、ただはやし立てられて終わる『心中天網島』(この時間差は『ロミオとジュリエット』と『アントニーとクレオパトラ』との差とほぼ同じだ)は、浄瑠璃作家としても最晩年の作となったこの『心中天網島』には、まもなく(1722年)幕府によって心中物の上演が禁止される時代風潮とあいまって、大きな「距離」の感覚、冷めたアイロニーの視点が歴然と存在している。

ちなみに、シェイクスピアの『アントニーとクレオパトラ』と、ジョン・ドライデンによる翻案『すべて恋ゆえに』(All for Love, 1677)と当該の場面を比較すると、クレオパトラの死の誤報に基づいてアントニーが自害するまでは同じだが、ドライデンでは、「私の誠実を証明してから、いっしょに死にます」と言うクレオパトラと、それを「信じよう」と言い、「手に手をとってふたりで下界を歩いて行こう」とキスをしてこときれるアントニーとのあいだに、ほとんど すれ違い はない(ドライデンもオトウェイやテイトと同時代人だ)。しかし、『アントニーとクレオパトラ』では すれ違い が過ぎてアイロニーを生じてしまったとしても、ドライデンの場合、かくもぴったりと一致しすぎてしまうふたりの死から感じられる悲劇性は、皮肉なことにさほど高いものではない。

シェイクスピア悲劇における すれ違い が致命的なまでに深刻となるのは、『トロイラスとクレシダ』(Troilus and Cressida, c.1601-2)の場合だろう。トロイラスは、ダイオミディーズに心を寄せる「クレシダであってクレシダでない」女への想いを断ち切ることができず、しかし、パンダラスから渡されたクレシダの手紙を「心から発するものではない」「単なることば」として破り捨てる。この「天と地ほども広く分裂した」気持ちのまま、彼はダイオミディーズと戦うわけですが、いつまでも勝負がつかず、トロイ軍敗退の兆しのなかで、「復讐の望みに内なる悲しみを隠して」退場したまま劇が終わってしまう。チャーサーの『トロイルスとクリセイダ』(c.1385)では、トロイラスは天国に行き、そこから下界を見下ろして笑うが、シェイクスピアにそういった超越的視点は用意されていない。すべてが相対性のなかで右往左往し、クレシダがその後どうなったかもわからない。恋愛劇として見たときに、この「ずれ」は、『トロイラスとクレシダ』をもはや悲劇の範疇から

も逸脱させるほど大きいと言わざるを得ません。距離が遠すぎると、お互いの意志は見失われ、やがては消失してしまいます。

遠すぎず、近すぎもしない すれ違い から生じる微妙な悲劇性は、男と女の関係にとどまらず、広く登場人物間の認識の問題にも関わりながら、シェイクスピア悲劇を成立させる重要なモーメントを形成していると言えるだろう。

* 本稿は第 38 回シェイクスピア学会（1999.10.23、岩手大学）において口頭発表したものである。

Works Cited

- Auden, W. H. "Commentary on the Poetry and Tragedy of Romeo and Juliet." *Romeo and Juliet*. Ed. Charles Jasper Sisson. Dell Publishing, 1958.
- Auerbach, Erich. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Trans. Willard R. Trask. Princeton: Princeton Univ. Press, 1953.
- Bandello, Matteo. *Certain Tragical Discourses of Bandello*. Trans. Geffraie Fenten. 1567. David Nutt, 1898; New York: AMS Press, 1967.
- Berry, Philippa. *Shakespeare's Feminine Endings: Disfiguring Death in the Tragedies*. London: Routledge, 1999.
- Boitani, Piero. Ed. *The European Tragedy of Troilus*. Oxford: Clarendon Press, 1989.
- Broke, Arthur. *Romeus and Iuliet*. 1562. *The English Experience*, 134. New York: Da Capo Press, 1969.
- Bullough, Geoffrey. Ed. *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, Vols. I, V, VI. London: Routledge and Kegan Paul, 1957, 1966, 1966.
- Charney, Maurice. *All of Shakespeare*. New York: Columbia Univ. Press, 1993.
- 近松門左衛門 『近松世話浄瑠璃集』 守随憲治校訂（帝國文庫）博文館、1928。
----- 『近松浄瑠璃集・上』 重友毅校注（日本古典文學大系）岩波書店、1958。
- Diverres, A. H. "The Pyramus and Thisbe Story and its Contribution to the Romeo and Juliet Legend." *The Classical Tradition in French Literature*. Ed. H. T. Barnwell, et al. London: Grant & Cutler, 1977.
- Dryden, John. *The Dramatic Works*. Ed. Montague Summers. London: The Nonesuch Press, 1932.
- Ford, John. *The Selected Plays of John Ford*. Ed. Colin Gibson. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1986.
- Garrick, David. *The Dramatic Works of David Garrick*. Vol. I. London: R. Bald, T. Blaw, and J. Kert, 1774.
- Gordon, R. K. Ed. *The Story of Troilus*. New York: E. P. Dutton, 1964.
- 廣末 保 『増補 近松序説 近世悲劇の研究』 未來社、1963。
----- 『心中天の網島』 岩波書店、1983。
- Kishi, Tetsuo. "Dialogue in Romeo and Juliet." *Hot Questrists after the English Renaissance: Essays on Shakespeare and His Contemporaries*. Ed. Yasunari Takahashi,

- et al. AMS Press, 1999.
- Marrapodi, Michele, et al. Ed. Shakespeare's Italy: Functions of Italian Location in Renaissance Drama. Revised edition. Manchester: Manchester Univ. Press, 1997.
- Mason, H. A. Shakespeare's Tragedies of Love. London: Chatto & Windus, 1970.
- 向井芳樹 『近松の方法』 桜楓社、1976.
- Munro, J. J. Ed. Brooke's 'Romeus and Juliet' Being the Original of Shakespeare's 'Romeo and Juliet.' London: Chatto and Windus, 1908.
- 村松 剛 『死の日本文学史』 角川書店、1981.
- Neil, Michael. Issues of Death: Mortality and Identity in English Renaissance Tragedy. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- 日本ペンクラブ編 『心中小説名作選』 集英社、1980.
- Otway, Thomas. The Works of Thomas Otway. Vol. I. Ed. J. C. Ghosh. Oxford: Clarendon Press, 1932.
- Painter, William. The Palace of Pleasure. Introduction by Hamish Miles and Illustrations by Douglas Percy Bliss. New York:AMS Press, 1967.
- Pettie, George. Pettie Pallace of Pettie his Pleasure. 1576. Ed. H. Hartmann. Oxford, 1938.
- Rouse, W. H. D. Ed. Shakespeare's Ovid, being Arthur Golding's Translation of The Metamorphoses. London: Centaur Press, 1961.
- Sewell, Robert George. The Theme of Suicide: A Study of Human Values in Japanese and Western Literature. Ph. D. thesis, Univ. of Illinois at Urbana-Champaign. 1976.
- Shakespeare, William. The Norton Shakespeare. Ed. Stepehn Greenblatt, et al. New York: W. W. Norton, 1997.
- . Romeo and Juliet. Ed. Horace Howard Furness. A Variorum Edition. New York: Dover Publications, 1963.
- . Romeo and Juliet. Ed. Rex Gibson. Cambridge School Shakespeare. Cambridge: Cambridge Univ. Press, rev. 1998.
- . Antony and Cleopatra. Ed. Mary Berry and Michael Clamp. Cambridge School Shakespeare. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1994.
- 篠田浩一郎 「心中とは何か 近松心中劇の記号論的考察」 『國文学』 第 30 卷 2 号 學燈社、1985.
- Spencer, T. J. B. Ed. Shakespeare's Plutarch. Penguin Books, 1964.
- Symonds, John Addington. Renaissance in Italy: Italian Literature: Part II. London: John Murray, 1921.
- 武田祐吉訳注 『新訂 古事記』 角川書店、1977.
- 立川昭二 『日本人の死生観』 筑摩書房、1998.
- Thomson, J. A. K. Shakespeare and the Classics. London: George Allen & Unwin, 1952.
- Watson, Robert N. The Rest is Silence: Death as Annihilation in the English Renaissance. Berkeley: Univ. of California Press, 1994.
- Weir, Robert F. Ed. Death in Literature. New York: Columbia Univ. Press, 1980.