

悲劇とは何か—シェイクスピアと アーサー・ブルック*

田 中 一 隆

< I >

『ロミオとジュリエット』（創作年代は 1596 年頃）を創作するにあたってシェイクスピアは、登場人物の設定や物語の筋、時には言語表現の細部に至るまで、基本的にはアーサー・ブルック（Arthur Brooke）の『ロミアスとジュリエットの悲劇物語』（*The Tragicall Historye of Romeus and Juliet*, 1562 年出版）を参照したとされている。この物語の原型はルネサンスのイタリアにあり、1531 年頃にダ・ポルトウ（Luigi da Porto）、さらには 1554 年にイタリアの修道士マッテオ・バンデッロ（Matteo Bandello）によって類似の物語が書かれている。バンデッロの物語はダ・ポルトウの物語よりも好評を博し、1559 年に、ピエール・ボエステュオ（Pierre Boaistuau）によってフランス語に翻訳され、フランスで出版される。ブルックの『ロミアスとジュリエット』は基本的にはこのボエステュオのフランス語版に基づき、さらにチョーサーの『トロイロスとクリセイデ』を参照しながら、彼の詩を書いている。したがって、いわゆる間テキスト性の観点から見ると、シェイクスピアの『ロミオとジュリエット』は、先行テキストとの関係においてはかなり複雑な位置を占めている。

シェイクスピアが劇構成の基本的な部分でブルックに依存していることは明らかだが、相違点もまた存在する。たとえば、マーキューショウとジュリエットの乳母の人物造形の拡大、ジュリエットの年齢（シェイクスピアは 13 歳、ブルックは 16 歳）¹、9 か月にもわたる物語を圧縮して提示していること、ティボルト殺害の経緯、ロミオによるパリスの殺害などだ。しかし、本論で注目したいのは、シェイクスピアとブルック両者の、素材の物語に対するものの見方、アプローチの仕方の違い、という点である。ブルックの詩には「読者へ」（“To the Reader”）と題された序文が付されているが、この序文には、ブルックがこの詩を書くことによって読者に訴えたかったその意図がはっきりと示されている。少し長くなるが引用しよう。

And as eche flower yeldeth honny to the bee: so every exauple ministreth good

lessons, to the well disposed mynde. The glorious triumphe of the continent man upon the lustes of wanton fleshe, encourageth men to honest restraynt of wyld affections, the shamefull and wretched endes of such, as have yelded their libertie thrall to fowle desires, teache men to witholde them selves from the hedlong fall of loose dishonestie. So, to lyke effect, by sundry meanes, the good mans exaample byddeth men to be good, and the evill mans mischefe, warneth men not to be evyll. To this good ende, serve all ill endes, of yll begynnynge. And to this ende (good Reader) is this tragicall matter written, to describe unto thee a couple of unfortunat lovers, thralling themselves to dishonest desire, neglecting the authoritie and advise of parents and frendes, conferring their principall counsels with dronken gossypes, and superstitious friers (the naturally fitte instrumentes of unchastitie) attemptyng all adventures of peryll, for thattaynyng of their wished lust, usyng auriculer confession (the key of whoredome, and treason) for furtheraunce of theyr purpose, abusing the honorable name of lawefull mariage, the cloke the shame of stolne contractes, finallye, by all meanes of dishonest lyfe, hastyng to most unhappy deathe.²

ブルックは二人の恋人たちの情熱の悲劇を肯定的に描き出そうとしているのではない。悪い事例は反面教師としての役割を果たすこともあるが、ロミアスとジュリエットの実例はまさに非難されるべき悪しき前例として提示されているのである。彼らの愛情は、「淫らな肉欲」(“the lustes of wanton fleshe”)、「荒々しい感情」(“wyld affections”)であり、「よこしまな情欲のとりこになる」(“thralling themselves to dishonest desire”)ことである。彼らは親の助言を無視し、権威に逆らい、淫売と反逆行為に荷担、当然の罰として不幸な死に様をさらしたのだ、と一刀両断に裁断するブルックの見方を知ると、われわれは違和感を覚えるのではないだろうか。というのも、ブルックを素材にして書かれたシェイクスピアの作品を読んでも、あるいは観ても、このようなアプローチの仕方シェイクスピアの劇が書かれている、とは誰も思わないからだ。シェイクスピアの『ロミオとジュリエット』は美しい愛の悲劇、そこに描かれているのは悲恋物語、などなどの漠たる印象を、われわれは持っているのではないだろうか。

このようなシェイクスピアとブルックの素材に対する物の見方の違いを説明し、シェイクスピアに対するわれわれの印象を合理化するために決まって持ち出されるのが、ブルックが否定的意図を持って描いた物語をシェイクスピアは

肯定的に描き出したのだ、という説明だ。これまでの批評は、シェイクスピアがブルックに負っているのは物語の基本的な筋と登場人物のおおまかな造形だけであって、その他はシェイクスピアが独自に創り上げたのだ、と説明してきたのではないだろうか。たとえば、シェイクスピアの材源（ソース）を徹底的に調べ上げたジェフリー・ブローは、「シェイクスピアは恋人たちに対して共感的な態度（“sympathetic approach”）を取っている。『このような激しい喜びはかならずや激烈なる破滅をむかえるものだ』というロレンス神父の台詞をこの劇の道徳的な規範と見なすような批評家は盲目に等しい」（Bullough, 277）と主張しているが、われわれも基本的に彼の意見に賛成するのではないだろうか。³ 岩崎宗治氏も次のように指摘している。

ロミオは成長した。すなわち、ロザラインに対する「人工的な」（1幕1場140行）愛、いわば「宮廷風恋愛ゲーム」を脱し、ジュリエットに対する自然な欲望を抱くようになった。彼の変化はそれだけではない。封建的家父長家族モンタギュー家の一員から、近代的な個人としてのロマンティックな若者へと彼は「生まれ変わった」といってもいい。そういう「個人」としてのロミオは、もはやモンタギュー家の一員ではない。彼はすでに「父と名前を棄て」た男である。ロミオとジュリエットはいま、モンタギューでもキャピュレットでもなく、封建的な家族関係の規範から、そして家父長制社会の技巧的／修辭的な愛の<ことば>から解放されている。ロミオのなかでいま生まれかけているのは近代的な個人主義とロマンティックな愛の形である。（岩崎、23-24）

しかし、シェイクスピアとブルックの素材に対するアプローチの仕方の違いは、このような説明で果たして解決するものなのだろうか。たとえば、先ほど引用した「このような激しい喜びはかならずや激烈なる破滅をむかえるものだ」という台詞は、先ほども指摘したように、ロレンス神父のものだが、この台詞を、シェイクスピア、あるいは当時の観客の価値判断の基準を代弁しているコーラス的な台詞として解釈することができるのではないだろうか。

Friar Laurence. These violent delights have violent ends,
And in their triumph die, like fire and powder,
Which as they kiss consume. The sweetest honey
Is loathing in his own deliciousness,

And in the taste confounds the appetite.
Therefore love moderately: long love doth so;
Too swift arrives as tardy as too slow. (2.6.9-15)

このロレンス神父の台詞を書くに当たってシェイクスピアが参照したであろうブルックの対応箇所を並記してみると、シェイクスピアがブルックの意図をくみ取ってこのロレンスの台詞を書いていることがはっきりとわかる。

Advise is banishd quite from those that followe love,
Except advise to what they like theyr bending mynde do move.
As well the father might have counseld him to stay
That from a mountaine top thrown downe, is falling halfe the way,
As warne his frend to stop, amynd his race begonne,
Whom Cupid with his smarting whip enforceth fourth to ronne. (ll. 601-606)

「愛を追う者 (those that follow love) の耳には、自分の心 (mind) が傾いている方向に導いてくれる忠告以外の忠告は聞き入れられないものだ。愛の神 (Cupid) がその手痛いむちを使って疾走させている彼の友人にレースの途中で走るのを止めさせることは、山の頂上から放り出されて途中まで転がっている息子に対して、父親が止まれと忠告するのと同じように難しい」とブルックは述べている。シェイクスピアのロレンス神父も、愛の神キューピッドに支配されることがいかに危険な事態を招くかを、ここでははっきりと示しているのである。事実、ブルックにおいては、ロレンス神父は、はじめは二人の結婚を思い止まらせようとさえしているのである。ブルックの疾走、あるいは転落のイメージは、シェイクスピアでは、火薬の爆発や甘い蜜の食べ過ぎのイメージに転化されているが、その趣旨は全く変わっていない。われわれはシェイクスピアとブルックが「愛の神」の否定的な側面を正しく捉えていることの共通項を安易に無視して、シェイクスピアはロミオとジュリエットの愛 (love) を共感的に描いたのだ、と思いこんでしまっているのではないだろうか。

古来より西欧では、愛はパッション (*passio*) の典型的な症例として見なされてきた。つまり、愛に突き動かされた状態は、人間の理性を混乱させ、外的な世界の混乱に人間の内面が深く影響を受けている受動の状態なのだ。*passio* というラテン語は英語の *passion* に引き継がれ、「情熱」、「受苦」、「受動」などの否定的な負の意味を保持し続ける。理性の安らぎを攪乱させる愛 (love)

の危険な側面を強調するために、愛はしばしばクビド、キューピッド (Cupid) に比喩的に転化されて表象され、愛の神キューピッドが引き起こす悪しき混乱状態は、たとえば、「アフェクション」(affection)、「デザイアー」(desire)、「フォンド」(fond)、あるいは「ドウティング」(doting)などの英語で表され、loveという言葉には、ストア派的伝統を持ち出すまでもなく、古来よりかかる否定的なニュアンスが深く沈殿している。⁴このようなloveの概念に、今日に続く(結婚と深く結びついた)近代的でロマンティックな愛の概念の層がいつ、どのように現れるのかは難しい問題である。愛の神によって引き起こされるloveの負の側面を素材にして書かれているのが『夏の夜の夢』だ。愛は本来喜劇にふさわしい主題である、とよく言われるが、それはまさに愛は人間の愚かしさを露わにするからなのだ。シェイクスピアが『ロミオとジュリエット』の中でも愛をパトスとして捉えていたことは、次のコーラスの台詞が鮮やかに示している。

Chorus. Now old desire doth in his death-bed lie,
And young affection gapes to be his heir;
That fair for which love groan'd for and would die,
With tender Juliet [match'd] is now not fair.
Now Romeo is belov'd and loves again,
Alike bewitched by the charm of looks;
But to his foe suppos'd he must complain,
And she steal love's sweet bait from fearful hooks.
Being held a foe, he may not have access
To breathe such vows as lovers use to swear,
And she as much in love, her means much less
To meet her new-beloved any where.
But passion lends them power, time means, to meet,
Temp'ring extremeties with extreme sweet. (Act 2)

このコーラスの第二の台詞は、ロミオとジュリエットの“love”を純愛と解釈する映画等のアダプテーション作品では省略されることが多い台詞である。ロミオのロザラインに対する愛は「古い欲望」(“old desire”)と呼ばれる。その古い欲望の代わりに「若い愛情」(“young affection”)が後継者として現れ、ロザラインに対するロミオの「欲望」はジュリエットによって受け止められるこ

とになった、とコーラスは述べる。さらに、彼らの愛の起源が、「見た目の魅力」(“charm of looks”)の「魔法にかけられた」(“bewitched”)と形容されることが注目される。ロミオとジュリエットの恋は相手の心や人格への感心によってではなく、お互いの外見(容姿)への魅力によって生み出されるのである。“bewitched”の概念は恋の神キューピッドの魔力について言及しているのであろう。ロミオの愛はロザラインとジュリエットに対して同質のものであることが推測されるが、ロザラインはロミオの「欲望」を拒絶したのに対し、ジュリエットがロミオの欲望を素直に受け入れたに過ぎないのである。二人の恋人たちはキューピッドの「恐ろしいかぎ針」(“fearful hooks”)に釣り上げられた魚に喩えられ、彼らは「愛の甘い餌」(“love’s sweet bait”)—これは肉体関係を暗示しているのかも知れない—になかなか近づくことはできない。コーラスの台詞ではロミオとジュリエットの愛が人間の理性を攪乱させるパトスとして表象されていることは明らかである。

あるいは、次のジュリエットの台詞はどうであろうか。

Juliet. Thou knowest the mask of night is on my face,
Else would a maiden blush bepaint my cheek
For that which thou hast heard me speak to-night.
Fain would I dwell on form, fain, fain deny
What I have spoke, but farewell compliment!
Dost thou love me? I know thou wilt say, “Ay,”
And I will take thy word; yet, if thou swear’st,
Thou mayest prove false: at lovers’ perjuries
They say Jove laughs. O gentle Romeo,
If thou dost love, pronounce it faithfully;
Or if thou thinkest I am too quickly won,
I’ll frown and be perverse, and say thee nay,
So thou wilt woo, but else not for the world.
In truth, fair Montague, I am too fond,
And therefore thou mayest think my behavior light,
But trust me, gentleman, I’ll prove more true
Than those that have [more] coying to be strange.
I should have been more strange, I must confess,
But that thou overheardst, ere I was aware,

My true-love passion; therefore pardon me,
And not impute this yielding to light love,
Which the dark night hath so discovered. (2.2.85-106)

この場面は、ジュリエットがロミオに対する自分の恋心を吐露する場面だが、彼女は自分がロミオに「くびったけ」(“too fond”)であることを認め、自分の愛が「パッション」(“passion”)であることをはっきりと認めている。たしかにこのパッションは“true-love”であると言っているが、「本当の愛」という言葉で飾られていても、この“love”は西欧が古来愛の神キューピッドに表象化させてきた情熱、すなわち受動的パッショナーであることには変わりがなく、当時の観客はジュリエットの大胆な愛の表白をきわめて危険なものとして受け取ったに違いない。ジュリエットは自分の恋を「軽い愛」(“light love”)だとは思わないで、と言うが、このように言えば言うほど、観客はそれを逆の意味に受け取り、シェイクスピアはむしろそのような観客の反応を狙っているように思われる。

< II >

このように考えると、われわれが無意識的に作品解釈に持ち込んでいる前提が、そもそもシェイクスピアやブルックの前提とは異なっている、ということを確認することから、二つのロミオとジュリエットの物語の悲劇性についての議論を始める必要があるのではないだろうか。ブルックの意図が、いわゆる見せしめの“Tragicall Historye”の例を提示することにあるとすれば、シェイクスピアの物語は、かならずしもブルックと同じではないように思われるのである。ブルックの“Tragicall Historye”の“history”は純粋な「物語」(初期近代においては history も story も基本的に同じ意味で、story が「物語」、history が「(事実に基づいた)歴史」という近代的な区別はまだない)であるよりもむしろ、“history”の概念の中で暗示された現実的な「見せしめ」「教訓」として読者に伝わることを意図している、と思われるが、シェイクスピアの場合はもう少し虚構の「物語性」が強く意識されているように思われる。このことは、シェイクスピアがこの劇にコーラス(chorus)という手法を持ち込んでいることから明らかだ。シェイクスピアにおけるコーラスは古代ギリシア劇におけるコロスとは異なり、複数の合唱隊としてではなく、一人の語り手として登場し、観客に向かって直接口上を述べる序詞役であり、『ロミオとジュリエット』の場

合も同様である。シェイクスピア劇に於けるコーラス役の立場と作者の立場を同一のものとして解釈することはできないが、何らかの意味で、作者が直接観客に向かって語りかける際の仕掛けとして用いられる場合が多いこともまた事実である。この作品のコーラス役の台詞の特徴はそれがソネット形式という高度に様式化された文体によって書かれているということである。ブルックの物語詩も全行が対句（couplet）で書かれているが、シェイクスピアはそれを上回る様式性への志向をこの作品のいたるところで示しており、その最も大きな様式性がこの作品に2回登場するコーラスの台詞に表れている。

最初のコーラスはこの作品の冒頭に登場し次のような台詞を述べる。

Chorus. Two households, both alike in dignity,
In fair Verona, where we lay our scene,
From ancient grudge break to new mutiny,
Where civil blood makes civil hands unclean.
From forth the fatal loins of these two foes
A pair of star-cross'd lovers take their life;
Whose misadventur'd piteous overthrows
Doth with their death bury their parents' strife.
The fearful passage of their death-mark'd love,
And the continuance of their parents' rage,
Which, but their children's end, nought could remove,
Is now the two hours' traffic of our stage;
The which if you with patient ears attend,
What here shall miss, our toil shall strive to mend. (The Prologue)

有名なパッセージだが、不思議なことにこの冒頭のコーラスの台詞の意義を作者の意図と関連づけて解釈しようとする試みはそれほど多くはない。たしかに、ブルックの原作の“To the Readers”の序文とシェイクスピアの冒頭のコーラスを同等の意義を持つものと短絡的に結びつけることは危険だが、少なくともこのコーラスは、これから劇で展開される内容を、その解釈の方向性も含めて観客に直接語りかけていると理解することはそれほど無謀な試みでもないように思われる。とくに有名な“star-cross'd lovers”の表現だが、この表現を解釈することはそれほど易しいことではない。“star-cross'd”を運命と解釈して、運命に阻まれた lovers と解釈するのが最も一般的のようだが、“star”も“cross'd”もそ

れほど自明の概念ではない。ブルックの“To the Readers”の内容は明快で誤解の余地はないが、シェイクスピアの場合はそうではない。“star”が比喩的に「運命」を表す（次の“misadventu'ed”も同様に「運命」を暗示している）としても、この「運命」の内実が、作品全体を通して見ても必ずしも明らかではないのだ。“piteous overthrows”で暗示される「哀れみ」（“pity”）の概念は、アリストテレス以来、悲劇ときわめて密接な関係があるものとしてしばしば論じられてきた概念だが、この“pity”はどこからやって来るものなのか、それほど明快に示されているわけではない。ブルックは受動的パッションがもたらす破壊的な結末を「見世物」、「教訓」として読者に提示しているのだが、このパッションに突き動かされる「恋人たち」（“lovers”）のどこが“piteous”なのであろうか。ここで注目したいのが“Doth with their death bury their parents' strife”と“the continuance of their parents' rage, / Which, but their children's end, nought could remove”の部分だ。ここで言及されていることは、ブルックの見世物的な教訓ではなく、アリストテレスが悲劇の要諦の一つとして挙げた「哀れみ」の源、その根拠と解釈することはできないであろうか。ブルックの意図はこのような淫らな人生を歩むと必ずや「悲劇的な」（“Tragicall”）な結末が待っているから、読者諸君よ、よく注意しなさい、という趣旨だが、シェイクスピアはこの劇の中に何らかの悲劇的な教訓を込めたわけではなく、むしろ観客の共感的な「哀れみ」を喚起しようとしているのではないであろうか。この二人の「運命によって妨げられた恋人たち」の死は、彼らの両親の、これもまた古来西欧において典型的なパッションの一つと見なされた「怒り」（“rage”）を鎮めた、しかも彼らの「死」（“end”）によってしか両家の“rage”は終わらなかった、そのことが観客の哀れみを誘うのだ、と作者シェイクスピアは言いたいのだと思われるのである。この両家の「腹」（“loin”）から二人が生まれてしまったことが「運命的」（“fatal”）だ、と言っているのではないだろうか。生まれる」（“take their life”）の誕生の概念の中には占星術的な含みがあるので、自然と“star-crossed”の表現に移って行ったのかも知れない。いずれにせよ、コーラスの冒頭の台詞は、ブルックの“To the Readers”と図らずも同様の機能を果たしていると見なすことができる。

このことは、劇の最終場面でも確認することができる。最終場面で作者の意図の代弁者の役を果たしているのはコーラス役ではなく、ペローナの大公のエスカラスだ。悲劇の現場に急遽駆けつけた大公は、為政者としての最低限の裁可を下したあと次のように述べる。

Prince. This letter doth make good the friar's words,
Their course of love, the tidings of her death;
And here he writes that he did buy a poison
Of a poor pothecary, and therewithal
Came to this vault, to die and lie with Juliet.
Where be these enemies? Capulet! Montague!
See what a scourge is laid upon your hate,
The heaven finds means to kill your joys with love.
And I for winking at your discords too
Have lost a brace of kinsmen. All are punish'd.

Capulet. O brother Montague, give me thy hand.
This is my daughter's jointure, for no more
Can I demand.

Montague. But I can give thee more,
For I will [raise] her statue in pure gold,
That whiles Verona by that name is known,
There shall no figure at such rate be set
As that of true and faithful Juliet.

Capulet. As rich shall Romeo's by his lady's lie,
Poor sacrifices of our enmity!

Prince. A glooming peace this morning with it brings,
The sun, for sorrow, will not show his head.
Go hence to have more talk of these sad things;
Some shall be pardon'd, and some punished:
For never was a story of more woe
Than this of Juliet and her Romeo. (5.3.286-310)

ベローナ大公が強調するのは、パッシオーに突き動かされて、坂道を転がるごとく、性急な死に至ってしまった二人の恋人たちの愚かさではなく、むしろ彼らの親、即ち「ここにいる仇同士」(“these enemies”)の責任である。エスカラスはそれを「天の神」(“heaven”)が与えた「罰」(“scourge”)であると述べる。「天」は、彼らの「喜びの元」(“joys”)であった娘と息子を「愛で殺す」(“kill with love”)という残酷な手段を採ったのだと、親たちを責める。「愛で殺す」という表現はいかにもシェイクスピアらしい逆説的な表現だが、二人の恋人た

ちの love が典型的なパッションとしての情念であったことを間接的に示唆しているだけではない。彼らの死は両親の「憎み合い」(“enmities”)をあがなう「生贄」(“sacrifice”)としての価値を与えられることによって、一気に否定的な存在から肯定的な存在へといわば昇華されていくのである。この「生贄」という概念の導入とともに、二人の恋人たちの情熱的なパッションは、「哀れみ」(“sorrow”, “sad”)や「嘆き」(“woe”)の肯定的なパッションを喚起する「物語」(“story”)に置き換えられ、ジュリエットは「誠実で忠実」(“true” and “faithful”)な存在として誉め称えられることになるのだ。

しかし、奇妙なことに、見せしめ的な教訓を与えることが趣旨であったブルックの最終場面も、シェイクスピアの意図と奇妙に（使われている言葉も含めて）一致している。ブルックは見せしめとしての教訓を示すといひながら、物語の最後の最後で、恋人たちのパッションに対して肯定的な判定を下してしまっているのである。

The strangeness of the chance, when tryed was the truth
The Montague and Capulet hath moved so to ruth,
That with their emptied teares, theyr cholere and theyr rage,
Was emptied quite, and they whose wrath no wisdom could assuage,
Nor threatning of the prince, ne mynd of murders donne,
At length, (so mighty Jove it would) by pitye they are wonne.
And lest that length of time might from our myndes remove
The memory of so perfect, sound, and so approved love,
The bodies dead removed from valute where they did dye,
In stately tombe, on pillars great, of marble raise they hye. (ll. 3005-3014)

ブルックにおいても、語り手によって最後に強調されるのは、ロミアスとジュリエットの「愛」(“love”)の「完全性、健全性、肯定性」(“perfect, sound, and approved”)だ。なぜ悪しき先例がかくも肯定的に描かれるのか。それはシェイクスピアと同様に、二人のパッションが、両親の悪しきパッションとしての「心の奥底にわだかまる根強い怒り」(“theyr cholere and theyr rage”)の浄化を結果としてもたらすからだ。ここで使われているのはまさにシェイクスピアでも使われている概念、“rage”である。この言語的な一致を単なる偶然と断じることではできない。ブルックは悪しき前例を示すといひながら、結局それとまったく逆の結論づけを行っているわけだが、シェイクスピアは、ブルックの（ある

意味では矛盾した) 結論をそのまま利用していると考えられる。

本論の論点は「悲劇」をめぐる様々な論点だが、ブルックとシェイクスピアによる二つのロミオとジュリエットの物語は、はからずも(あるいはブルックの意図にも関わらず)西欧の伝統に連綿と流れる「哀れみと恐怖」(pity and fear)と悲劇との深い親和性を示している、ということである。ブルックは二人の恋人の物語を、このような人生を生きると破滅的な死を迎える恐怖を与える物語として意図しているが、その恐ろしい物語は、物語の最後で読者に哀れみの情感を喚起する肯定的な物語に反転してしまう。シェイクスピアは、恐怖の物語の側面を和らげて、哀れみの物語として描くことを、あるいはそのように受け取られるように、当時の観客に劇の冒頭であらかじめ示しているのではないであろうか。いずれにせよ、両者に共通する前提は、二人の恋人たちの「愛」(love)は、近代的でロマンティックな概念ではなく、悪しきパッションとして古来西欧が描いてきた情念としての「愛」であるということを強調して本論を閉じたい。

Notes

※本論は「平成26年度日本比較文学会東北支部大会シンポジウム」(2014年11月1日、弘前大学)において口頭で発表した内容に加筆・修正を施したものである。

¹ この年齢の差の意義については Young を参照。

² Brooke からの引用は Bullough による。

³ 同様の見解は Edward Dowden の次のような指摘にも見られる。“Shakespeare ... cared to show us his hero and his heroine only as lovers, and as exemplary in the perfection of their love; faithful even unto death; choosing with a final election of the heart, love at all costs. ... Shakespeare felt, and we all feel, that if such love as theirs can be taken up into a complete character ... the world will be better for such pure and sacred passion.” (34) また、Dympna Callaghan (59-60), David N. Lanphier (29-36) も参照。

⁴ たとえば、アウエルバッハ (Erich Auerbach) は次のように指摘している。「元来パトスという言葉は、普通の用語では病、苦痛、受苦を意味し、アリストテレスを通して定められた心理学的用語では、受け身の形で受容されるもの、耐え忍ばれるものすべてを意味していた。つまり、感覚の印象、知覚、感受、経験、強弱それぞれの感情である。アリストテレスの場合、受動的な状態を表す以外に、この言葉はさらに倫理の中立性という性格を担っている。いかなる人に対しても、その人のパテー ($\pi\alpha\theta\eta$ [$=\pi\alpha\theta\eta\omicron$ あるいはパトスの複数形]) そのもののために、ほめたり非難したりすることはできないのである。この語のこういった使い方は一受苦全般を意味し

ながらも、寒と暖、苦と楽、愛と憎などにまで使うことができるのだが—夥しく多種多様な層が折り重なっているにもかかわらず、後期ラテン語でこれに照応するパッションという語によってきわめて長いあいだ維持されていった。「病」の意味ではルネサンスまで、「キリストの受難」の意味では今日まで、「感情」ないしは「感受」の意味ではアリストテレス主義の心理学伝統において用いられたのである。(中略) われわれに遡ることのできるこの最古の層の特徴をなすものは、いま述べたとおり、受動性と倫理中立性なのである。(中略) ストア派にとってパッションは不安に、つまりつき動かされ駆り立てられて賢者の安らぎを破壊するあてどない状態を示すものになる。パッションという言葉には、唾棄すべき意味が含まれているのであって、世界の騒動に内面が触れて動かされる状態は、あたくさぎりいっさい避けなくてはならない。(中略) このようにして元來能動 (*actio*) の反対語だった意味が背後に退き、パッションは理性 (*ratio*) の反対語となる。つき動かされるパッションに、理性の不動の安らぎが対立するのである。」(アウエルバッハ, 216-217)

Works Cited

I. Primary Sources

Brooke, Arthur. *The Tragicall Historie of Romeus and Juliet Written First in Italian by Bandell, and Nowe in Englishe by Ar[thur] Br[ooke]*. In *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare Vol. I: Early Comedies, Poems, and Romeo and Juliet*. Ed. Geoffrey Bullough. London and Henley; New York: Routledge and Kegan Paul; Columbia University Press, 1957.

Shakespeare, William. *Romeo and Juliet*. In *Riverside Shakespeare*. Ed. G. Blakemore Evans. Boston and New York: Houghton Mifflin, 1997.

II. Secondary Sources

アウエルバッハ, E. 『世界文学の文献学』. 高木昌史、岡部仁、松田治訳. 東京: みすず書房、1998.

Bullough, Geoffrey. *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare Vol. I: Early Comedies, Poems, and Romeo and Juliet*. London and Henley; New York: Routledge and Kegan Paul; Columbia University Press, 1957.

Callaghan, Dymna. "The Ideology of Romantic Love: The Case of *Romeo and Juliet*." In *The Wayward Sisters: Shakespeare and Feminist Politics*. Ed. Helms, Lorraine and Jyotsna Singh. Oxford: Blackwell, 1994.

Dowden, Edward. "Introduction" to *The Arden Shakespeare: Romeo and Juliet*. London:

Methuen, 1917.

岩崎、宗治. 『Shakespeare の文化史—社会・演劇・イコノロジー』. 名古屋：名古屋
大学出版会、2002.

Lanphier, David N. "How Shakespeare Purified and Idealized the Love Story of *Romeo and Juliet*." In *Publications of the Arkansas Philological Association*, 23 (1997): 29-39.

Young, Bruce W. "Haste, Consent, and Age at Marriage: Some Implications of Social History for *Romeo and Juliet*." *Iowa State Journal of Research*, 62 (1988): 459-474.