

悲劇主体の変容と『ロミオとジュリエット』*

大 和 高 行

0. はじめに

悲劇主体はいかなるレトリックを通じて形成されてゆくのでしょうか。また、悲劇性とはいかなるものなのでしょうか。以下、王侯貴族の栄華と没落を好んで描く中世の前近代的な悲劇主体から、様々な個の欲望が制度の下で抑圧を受け、葛藤する姿を示す近代的主体へと変遷しているただ中の悲劇として *Romeo and Juliet* (1595?) を位置づけ、主人公ロミオとジュリエットの主体表象の特質について考えてみたいと思います。

1. 基本方針

Willard Farnham (1956) は伝統的な主体解釈により、エリザベス朝期の悲劇が中世からの影響のもとに発展してゆく様子について記した大著を残しています。他方、Jonathan Dollimore (1989) はそうした伝統的な主体解釈に異議を唱え、道徳的見地からは時に悪として排除されてしまう個人の欲望に悲劇の原動力を見る解釈を示しました。私は Farnham に代表される手堅い実証主義的研究に敬意を払いつつも、Dollimore 流のラディカルな読みによって可能となる複数の読みの重要性も認識しており、『ロミオとジュリエット』の主体成型を悲劇主体の変遷の歴史の中に置いて見た場合、これら両方面から見てどのようなことが言えるのか考えたいと思っています。

また、本発表では、後に、どのようなものを基準として偉大な悲劇が決まるのかという点にまで議論を発展させることになるでしょう。

2. 『ロミオとジュリエット』—主体変遷期の悲劇—

エリザベス朝期においては、悲劇や歴史劇が、人間の社会的位置の上昇およ

び下降、地位の確立と失墜に焦点を当てました。それゆえ、浮き沈みの多い王侯貴族ものが多く描かれたのですが、スチュアート朝期になると、悲劇のヴァリエーションが増え、復讐悲劇や家庭悲劇や悲喜劇や市民悲劇が各劇作家や劇団の得意とする上演の仕方を通して様々に描かれるようになりました。すると、より身近なものに関心が移り、地位などへの野心を満たす欲だけでなく、それ以外の個の欲望と情念の相克に焦点が当たるようになります。即ち、ここに、個内部の悲劇から、個の欲望が外的な抑圧要因と摩擦を引き起こすことによって訪れる悲劇への明確な移行が見られる訳です。『ロミオとジュリエット』は、まさにこの変遷期に書かれた劇としての特徴を有しています。その特徴の幾つかを、以下に示したいと思います。

2-1. 近代的主体の価値観や欲望を浮き彫りにする枠組み—明確な数値化と主体規定—

芝居に先立ち、序詞役が上演時間は「2時間」だと言明します。この時間的制約の中で、直接の材源となった Arthur Brooke の長詩（1562）では9ヶ月間の出来事が、『ロミオとジュリエット』においては4、5日の出来事として演じられることとなります。このことによって、悲劇主体は緊張感のあるスピーディな劇運びの中、瞬時の輝きを放ちつつ、個性的に描かれることとなります。演劇的に見てもう一つ重要な数字と言えば、大幅に引き下げられたジュリエットの年齢です。太田一昭氏（2002）が明らかにしているように、2週間ほどで14歳になろうかという少女としてジュリエットの主体が設定されたことは、思い切った改変であり、当時において社会的なインパクトを持ち得たと思われます。『ロミオとジュリエット』はこのように主体を規定する数値がはっきりと記録されているテキストであり、登場人物に対照的な位置取りをさせるという技によって近代的主体の価値観や欲望を浮き彫りにする点に特徴があります。その一例を示しましょう。

CAPULET . . . I have seen the day

That I have worn a visor and could tell

A whispering tale in a fair lady's ear,

.

Nay sit, nay sit, good cousin Capulet,

For you and I are past our dancing days.

How long is't now since last yourself and I

Were in a mask?

CAPULET'S COUSIN By'r Lady, thirty years.

CAPULET

What man, 'tis not so much, 'tis not so much,

'Tis since the nuptial of Lucentio,

Come Pentecost as quickly as it will,

Some five-and-twenty years, and then we masked.

CAPULET'S COUSIN

'Tis more, 'tis more, his son is elder, sir.

His son is thirty.

CAPULET Will you tell me that?

His son was but a ward two years ago. (1. 4. 134-36, 143-53, underlines mine)

仮面舞踏会場でのこの回顧談において問題となる若かりし頃という過去への言及は、具体的な数値化を伴います。これは何気ないやり取りのように見えるのですが、旧世代キャピュレットの年齢を規定するばかりか、後の彼の怒りを十分に説明するものとして重要な伏線となります。

CAPULET

Hang thee, young baggage, disobedient wretch!

I tell thee what: get thee to church a Thursday,

Or never after look me in the face.
 Speak not, reply not, do not answer me.
 My fingers itch. Wife, we scarce thought us blessed
That God had lent us but this only child;
But now I see this one is one too much,
And that we have a curse in having her.
 Out on her, hilding! (3. 5. 159-67, underlines mine)

激しい叱責の中には、家系の継承を託すことができる唯一の子供、まだ年端のゆかない少女ジュリエットとパリスとの縁談を急がざるを得ない老齢の家父長キャピュレットの打算と焦りが見られます。他方、キャピュレットの私情は、そのようなことなどお構いなしに純愛を貫こうともがく未熟な夫婦ロミオとジュリエットのひた向きの生き様を際立たせる素地となるのです。

2-2. 非在／不在／現前の欲望の対象—ロミオとジュリエットの身体の接近の意味—

『ロミオとジュリエット』において、ジュリエットを演じる少年俳優の身体と美少年ロミオの身体が舞台上で接近するシーンはその場その場の見せ場を作ります。以下、二人の位置どりと心理状況の変化について考えてみたいと思います。

不幸な結末を迎えるよう運命づけられた劇的な出会いから、降りかかる数々の難題に揺らぎを経験しつつも、ロミオとジュリエットは互いに深く愛し合います。この恋人たちの主体表象には、ギリシャ神話、ローマ悲劇、ポエティウスやボッカチオ、キリスト教などの伝統からの影響が多く見られます。ロミオが自らの悲劇的な最期を予見する“*I fear too early, for my mind misgives . . .*” (1. 4. 104-11) は、ファーナムがその例として挙げている箇所ですし、Ovidからの影響は Jonathan Bate (1993) が詳細に分析しています。

ところで、ジュリエットとの運命的な出会いの場に先んじ、恋の病にかかっ

たロミオの姿がベンヴォーリオとの対話の場面において中世的常套イメージで印象づけられる点はとても重要です。なぜなら、非在の対象への片思いに悩むペトラルカ的な青年像こそが、後のジュリエットとの悲運の恋を劇的に描くためのロミオの主体変化を際立たせる要素となるからです。果たして、いわば異性愛エコノミー内の転換点である第1幕第4場において、ロミオは恋の相手をロザラインからジュリエットへ、あっさりと乗り換えます。この時、ロミオのメランコリックな悩みは吹っ切れ、美的身体という眼前の対象を得て変貌を遂げます。そのような変身は、実は、オヴィディウスの『転身物語』などでもお馴染みなのですが、欲望の対象を替えると同時に自らも変化する姿が舞台上で示され、しかも一目ぼれによって瞬時に相思相愛の仲になる点が新しいのです。以降、若い二人の願望と、観客の予想を裏切る筋の運び方と、人間の力ではどうにもならない非情なる運命によって、『ロミオとジュリエット』の悲劇主体は近代的な個として成型されてゆくこととなります。

では、今度は視点を変え、ジュリエットの主体に焦点を当てて考えてみましょう。第3幕第2場においてジュリエットは危機に直面し、計らずも、不在の恋愛対象であるロミオへの信愛が揺らいでしまいます。それは女性の心の弱さを描くという一種の常套なのかもしれませんが、ロミオの心変わり同様、ジュリエットの後の力強い主体意志を際立たせる要素となるものです。夫婦の身体を離ればなれにさせる追放という法処分が下されたことを知った時のジュリエットの心中ではロミオの姿が以下のように表象されます。

O serpent heart, hid with a flow'ring face!
Did ever dragon keep so fair a cave?
Beautiful tyrant, fiend angelical,
Dove-feathered raven, wolfish-ravering lamb,
Despisèd substance of divinest show,
Just opposite to what thou justly seem'st,
A damnèd saint, an honourable villain.

O nature, what hadst thou to do in hell
 When thou didst bower the spirit of a fiend
 In mortal paradise of such sweet flesh?
 Was ever book containing such vile matter
 So fairly bound? O, that deceit should dwell
 In such a gorgeous palace! (3. 2. 73-85)

このように、ジュリエットの悲劇的自我の苦悩は、愛の対象であるロミオの心と身体を、畳み掛けるような撞着語法を通して捉えます。ジュリエットの愛は精神的に強い不動の愛ではなく、心に疑念や動揺や葛藤を生むのです。

しかしながら、これ以降、ジュリエットがロミオの愛を、また、ロミオがジュリエットの愛を疑うことはありません。若い二人の愛が、死を決意してまでの合一願望により、強固なものとして完成するのは言うまでもありません。終幕におけるジュリエットの身体とロミオの身体の接近という位置取りは、数々の障害や死の不安を超えて相手を信じ、愛を貫き通す近代主体の悲劇性を視覚的に印象づけ、観客の心に哀れみと喜びを呼び起こすのです。

2-3. 女性主体の欲望

ジェンダー、セクシャリティについて考えた場合、ロミオの「女々しい」主体から「男性的な」主体への変貌は、おそらく、*Hamlet* における優柔不断な主人公から決断の主人公への変貌とも関係があるでしょう。このように考えると、シェイクスピアは運命の女神、月の女神の気紛れや、Jeffrey Chaucer の *Troilus and Criseyde* のクリセイデに見られるような、移り気を女性に顕著なものとする中世以来の因習的な考え方に挑んでいるように見えます。従来の定型パターンをずらして新たな文学世界を構築してゆく中には、もちろん、リサイクルやパロディーも認められるのですが、男性の移り気を全面に押し出している『ロミオとジュリエット』という作品では、まさにこの点においてオリジナリティーが発揮されていると考えます。

一方、思春期の少女ジュリエットの欲望¹⁾は、ガートルードやデズデモーナやモルフィー公爵夫人や *'Tis Pity She's a Whore* (written 1630?, printed 1633) のアナベラの欲望へと発展してゆきます。女性主体の表象のヴァリエーションは、主に法学院出の劇作家と少年俳優によって担われてゆくのですが、Dollimore (1989) が積極的に分析したジャコビアンのだろどろとした芝居の中での願望へと継承されてゆきます。例を John Webster (1580?-1625) の *The Duchess of Malfi* (written 1614?, printed 1623) と John Ford (1586-1639) の『あわれ彼女は娼婦』で確認してみましょう。

DUCHESS Shall this move me? If all my royal kindred

Lay in my way unto this marriage,

I'd make them my low footsteps; and even now,

Even in this hate, as men in some great battles,

By apprehending danger, have achieved

Almost impossible actions (I have heard soldiers say so)

So I, through frights, and threatenings, will assay

This dangerous venture. Let old wives report

I winked and chose a husband.

(*The Duchess of Malfi*, 1. 1. 332-40, underlines mine)

ここには、あらゆる手強い障壁を乗り越えてでも自らの欲望を満たしたいと願うモルフィー公爵夫人の強い意志が表れています。²⁾

¹⁾ 思春期の欲望と死との関係については、Dollimore (1998: 111-12) を参照されたい。

²⁾ モルフィー公爵夫人の意志の強さは、彼女のアイデンティティの問題とも密接な関係を持つ。第4幕第2場，“Am not I the Duchess?” (127), “I am Duchess of Malfi still” (134) は、本稿における次の引用に見られるジョヴァンニ、アナベラの場合と同様、悲劇主体が命を賭けた状況においてなされる劇的なアイデンティティの確認作業である。悲劇主体の変遷において、このような場面や台詞はパターンを変えて現れる。小論では、後ほど、王政復古期の女性主体ラヴィニアの大見栄とのつながりを確認することになる。

ANNABELLA You are my brother Giovanni.

GIOVANNI You,

My sister Annabella; I know this:

And could afford you instance why to love

So much the more for this; to which intent

Wise Nature first in your creation meant

To make you mine: else't had been sin and foul

To share one beauty to a double soul.

Neaeness in birth or blood doth but persuade

A nearer nearness in affection.

I have asked counsel of the holy Church,

Who tells me I may love you, and 'tis just

That since I may, I should; and will, yes will:

Must I now live, or die?

ANNABELLA Live; thou hast won

The field, and never fought; what thou hast urged,

My captive heart had long ago resolved.

I blush to tell thee—but I'll tell thee now—

For every sigh that thou hast spent for me,

I have sighed ten; for every tear, shed twenty:

And not so much for that I loved, as that

I durst not say I loved; nor scarcely think it.

GIOVANNI Let not this music be a dream, ye gods,

For pity's sake I beg 'ee.

ANNABELLA On my knees,

Brother, even by our mother's dust, I charge you,

Do not betray me to your mirth or hate;

Love me, or kill me, brother.

GIOVANNI

On my knees,

Sister, even by my mother's dust I charge you,

Do not betray me to your mirth or hate;

Love me, or kill me, sister. (*'Tis Pity She's a Whore*, 1. 2. 221-49)

この場面はおそらく『リチャード3世』のパロディであり、自分の命を形に、生か死かの二者択一を相手に無条件にゆだねるスリリングな展開になっています。主題は兄妹間の性的願望へと移り、モラルの一線を越えた告白が二人の一時の幸福とその後の悲劇を導くことになるのです。

近代主体の身体と欲望は、兄弟によって禁じられた恋愛を破っての秘密の恋や近親相姦といった形でヴァリエーションを広げ、たとえば、これらの例に見られるような相続制度や結婚制度との関係において、舞台上で前景化されてゆくの。そこではジェンダー、セクシュアリティの境界を越えようとする主体とその欲望が力強く描かれるのです。

2-4. 近代的自意識—ロミオとジュリエットの言葉—

ロミオとジュリエットの言葉は、常套的比喩から、より独創的で自由な表現へ移ってゆきます。即ち、ソネット形式による定型対話から、ジュリエットの今際の際の、“Thy lips are warm” (5. 3. 157)³⁾に見られるような日常的で短い、しかしそれでいて悲劇的な響きの残る台詞へと。さて、Catherine Belsey (1985) は ‘iambic pentameter’ の発明がエリザベス朝の劇に表現上の自由をもたらした点、独白で示される “I” は、語り手たる “I” より常に大きい点を明らかにしていますが、『ロミオとジュリエット』では、“I”, “myself”, “himself”, “thou” 等を描く際に、より哲学的な視点からの捉え方がなされています。独

3) 因みに、ロミオの「暖かさ」は、主たる原典と目されるブルックの物語では冷たい手のマキューシオと対照的に描かれているが、シェイクスピアは変更を加え、ジュリエットがロミオの死体に最期のキスをする瞬間にのみ、「暖かみ」を感じるようにしている。

白に限らず、たとえば、第1幕第1場のベンヴォーリオとモンタギューの対話箇所およびロミオが親友ベンヴォーリオと対話する箇所は、近代的自意識が常套的比喩を越え、アイデンティティを確認する前哨戦と捉えることができます。⁴⁾

BENVOLIO

My noble uncle, do you know the cause?

MONTAGUE

I neither know it, nor can learn of him.

BENVOLIO

Have you importuned him by any means?

MONTAGUE

Both by myself and many other friends,

But he his own affection's counselor

Is to himself—I will not say how true—

But to himself so secret and so close,

So far from sounding and discovery,

As is the bud bit with an envious worm

Ere he can spread his sweet leaves to the air

Or delicate his beauty to the same.

Could we but learn from whence his sorrows grow,

We would as willingly give cure as know. (1. 1. 139–51, underlines mine)

BENVOLIO Soft, I will go along.

⁴⁾ これはもちろん、あの有名な“O Romeo, Romeo, wherefore art thou Romeo?” (2. 1. 76) で始まるジュリエットの台詞、多分にセンチメンタルな事柄を問題にする日常的台詞へと発展してゆく。独白の分析については、Clemen (1987: 90–109) を参照されたい。

An if you leave me so, you do me wrong.

ROMEO

Tut, I have lost myself, I am not here;

This is not Romeo, he's some other where.

BENVOLIO Tell me in sadness, who is that you love?

(1. 1. 191-95, underlines mine)

もちろん、『ロミオとジュリエット』や『ハムレット』以降、はるか時代が下る王政復古期の悲劇でも日常的な台詞は多く見られます。ですが、人生は何かとか、なぜこのような行動をとらなければならないのかを理知的に考え、深みを感じさせる言葉は非常に少なくなるような気がします。代わりに、女性主体は情動を全面に押し出して観客の心を動かすようになります。時代がかなり飛びますが、『ロミオとジュリエット』の翻案として知られる Thomas Otway (1652-85) の *The History and Fall of Caius Marius* (初演1679年, at the Duke's Theatre ; 初版1680年) から例を取ることにいたします。

Lavin. I am Lavinia, born of Noble race.

My blooming Beauty conquer'd many Hearts,

But prov'd the greatest Torment of my own:

Though my Vows prosper'd, and my Love was answer'd

By *Marius*, the noblest, goodiest Youth

That Man e're envy'd at, or Virgin sigh'd for.

He was the Son of an unhappy Parent,

And banish'd with him when our Joys were young;

Scarce a night old. (5. 422-29, underlines mine)

声を響かせて朗読してみればすぐに分かることですが、“I am *Lavinia*” で始まるこの表明は、職業女優 Mrs. Barry (1658?-1713) の自由で伸びやかで力強い

恨み節により自意識を前面に押し出してリアルに語られることで、心からの叫びとなり、女性主体の悲劇性に強烈な焦点が当たるような台詞まわしになっているのです。

2-5. 法や経済による抑圧

運命に挑戦した若い二人の痛々しい悲劇性を示す終幕の剣と鞘の組み合わせという意匠は、キスと共に命を絶つヴェローナの未熟な夫婦の主体意志を表象したものです。しかし、ここではジュリエットとロミオの黄金像建立の提言が両家からなされ、それが、若い二人の真意を汲み取ることとは相反するアイロニカルな響きを与えます。そこには、悲劇主体に向けられる哀れみの眼差し、即ち、高みからの視線、それに、二人の愛の精神的表象を両家の富の象徴たる黄金像（硬質な肉体）を通じてモニュメント化し、回収しようとする家父長制のエゴイズムが見られます。キャピュレットの台詞“*But I can give thee more; / For I will ray her statue in pure gold*” (5. 3. 299-300) には、経済力を現実化・実体化させる形での競争意識、覇権争いが表れており、今後更なる両家の対立が起きることをも予想させる響きを含んでいるのです。なお、このような資本主義、商人、ブルジョアの近代イデオロギーの影響は、シェイクスピア劇の台詞に見られる商業的エコーを地政学的に検証した Cohen (2001) の調査により明らかになっているのですが、王政復古期の劇になると、女性をてなずける文脈で“*'tis / safer Trusting your virtue in his hands, then money in a Bankers*”⁵⁾と諭す台詞が見られるようになります。換言すれば、時代が下れば下るほど、悲劇主体は法や経済などの機構の下で抑圧され、苦悩する姿を見せるようになるのです。

3. 偉大なる悲劇とは何か

これまで見てきたように、シェイクスピアの時代には悲劇主体の描き方が大

⁵⁾ John Bancroft (or William Mountfort?), *King Edward the Third*, Act III.

大きく変わりつつありました。『モルフィー公爵夫人』、『あわれ彼女は娼婦』、『ケイアス・マリアス』へと続く悲劇主体の変遷の中に置いてみた場合、『ロミオとジュリエット』はまさに過渡期の悲劇と位置づけられるのです。

以上の議論から、シェイクスピア以降、悲劇主体が変種^{ヴァリエantz}を増やしながらかその時代時代に見合った悲劇性を舞台上で呈示してゆく様子については理解できたと思います。それでは、冒頭において予告いたしましたように、ここで、偉大な悲劇を規定する要因について考えてみたいと思います。

『モルフィー公爵夫人』や『あわれ彼女は娼婦』ならばまだしも、王政復古期の悲劇がシェイクスピア悲劇に比肩するものとして扱われることは稀なようです。この点を重視しながら、偉大な悲劇の代表格たるシェイクスピア悲劇を前にして、たとえば、その受容作品として知られる王政復古期の悲劇『ケイウス・マリアス』が悲劇的な偉大さを示し得るかという問題について論じたいと思います。

この問題について考える前に、悲劇の偉大さの決定においては、シェイクスピア悲劇を頂とする位階に基く審美的な価値観の関与が大きい点を先ず押さえないければならないでしょう。たとえば、『ケイウス・マリアス』には実父を眼の前で殺されたラヴィニアが大見得を切り、恨みの台詞と共に自害する、多分に *Othello* の終幕近くの響きを認め得る場面があります。また、その直前のラヴィニアとマリアス・ジュニアの会話には、両者の間に生死に関する認識のずれがあり、*King Lear* の変種^{ヴァリエantz}としての悲劇性が存在します。ところが、『ロミオとジュリエット』と『ケイウス・マリアス』を秤にかけると、『ロミオとジュリエット』をオリジナル、『ケイウス・マリアス』をコピーとする意識が不本意にも働いて、前者を凌ぐ悲劇性を後者が有しているとはおよそ言い切れないような暗黙の了解が成り立つような気がいたします（もちろん、単純に両作品を比較すること自体、問題ではありますが）。このことにはシェイクスピア教育、更には収入が見込める悲劇としての上演頻度の問題も当然関わってきます。シェイクスピア産業によって偉大性を強化されることの多い『ロミオとジュリエット』の方が、総じて、より身近な代表的悲劇と映るのです。

このような点を踏まえた上で王政復古期の悲劇に偉大さを見て取るためには、どうすればよいのでしょうか。重要なのは、シェイクスピア悲劇を中心とする演劇観を、英国における悲劇の系譜の中で再考してみることでしょう。悲劇自体が時代と共にどのように変容していくかに注意を払いつつ。

王政復古期になると、Nell Gwyn (1650-87) や Elizabeth Barry (1658?-1713) や Anne Bracegirdle (1673?-1748) といった職業女優が登場し、舞台を占めるようになります。⁶⁾ 彼女たちは訓練を受けた人気俳優として役柄を演じるようになるのですが、女優同士の競演⁷⁾ という形においても、悲劇主体の変種^{ヴァリアンツ}の幅を広げてゆきます。その際、劇作家は当然、女優の年齢、身体、声を念頭に置いた劇作、即ち、当て書きをするようになります。ある特定の女優の演技を絶賛する記述⁸⁾ が芝居の鼻筋の審美眼を表しているとするれば、こうした新たな変化の中にも、偉大な悲劇の一つの型を見出すことができるのではないのでしょうか。そのように考えると、悲劇主体の変容の中での偉大な悲劇の定義も、見方によっては随分と変わってくることになりましょう。

6) もちろん, “. . . the outrage against women expressing ideas on stage as something unnatural” (Howe: 1) という記述が示唆するように、当時、女優が舞台に立つことに対する反発もあった。ところが、少なくとも『ケイアス・マリアス』においては明らかに、女優に重要な機能が与えられている。注目すべきは、ラヴィニア役を演じた悲劇女優 Elizabeth Barry が納め口上を述べている点である。それは、当時名優として名高かった Mr. Betterton による序詞役の口上と対をなすもので、看板俳優と同等、あるいは、ある意味においては、それ以上に重要な演劇的機能を任されていると言えるであろう。舞台空間を占有することが許される納め口上における彼女の語り “And now for you who here come wrapt in Cloaks, / Only for love of Underhill and Nurse Nokes;” (Epilogue, 17-18) は、額面通りに捉えれば、Underhill や Nokes といった人気俳優の演技目当てに観客が劇場を訪れることに言及したものと捉えることが出来る。しかしながら、実際、この芝居が興業的成功を納め得た要因は、Mrs. Barry の華のある演技に拠るところが大きかったであろうと推察される。

7) とりわけ、Mrs. Barry と Mrs. Bracegirdle の競演が多い。二人の競演作品については、Howe: Appendix 2 を参照されたい。

8) “In praising her as Sakia in his play *Liberty Asserted* (1704), John Dennis describes Barry as ‘that incomparable Actress changing like Nature which she represents, from Passion to Passion, from Extream to Extream, with piercing Force, and with easie Grace, changes the Hearts of all who see her with irresistibile Pleasure’”. (Howe: 116)

4. まとめ

以上、『ロミオとジュリエット』は主体が中世的なものから近代的なものへと変遷しているただ中に書かれた悲劇作品であることを確認しました。

悲劇主体の変容について考察することは、近代主体の変種^{ヴァリエーション}の歴史を辿ることもでもあります。道徳的読みに主眼を置く見方やシェイクスピア中心の悲劇観から外れ、近代的悲劇主体のアイデンティティや欲望の社会性を捉える視座を確保することは、また新たなる、偉大な悲劇の発掘へとつながるのです。Farnham 流の学問的手法と共に、Dollimore のような視点から悲劇解釈を示すことが重要だと冒頭で申し上げた理由は、まさにこの点にあったのです。

*小論は第41回シェイクスピア学会のセミナー2「『ロミオとジュリエット』を読む」(2002年10月13日、於 東京女子大学)において口頭発表した原稿の一部に加筆、修正を加えたものである。セミナーリーダーの石塚倫子氏(那須大学)をはじめ、セミナーメンバーのエグリントン佐藤みか(東京大学)、小西章典(大同工業大学)、小町谷尚子(慶應義塾大学)、藤沢祥子(筑波大学)の各氏には、準備段階からメールでの議論を通じ、数々の有益な意見を賜った。また、王政復古期の職業女優については、梶理和子氏(山形県立保健医療大学)に種々ご教示いただいた。記して、謝意を示したい。

Bibliography

Primary Sources

- Bancroft, John (or William Mountfort?). *King Edward the Third, with the Fall of Mortimer Earl of March*. An Historicall Play, As it is Acted at the Theatre=Royall, By their Majesties Servants. London, Printed for J. Hindmarsh at the Golden-Ball against the Royal-Exchange. R. Bently in Russell-street in Covent-Garden. A. Roper in Fleet-street near Temple-Barr, and Randall Taylor near Stationers Hall in Ludgate-street. 1691.
- Ford, John. *'Tis Pity She a Whore and Other Plays* <Oxford World's Classics>. Ed. Marion Lomax. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- Ghosh, J. C., ed. *The Works of Thomas Otway: Plays, Poems and Love-letters*. Vol. 1. Oxford: Clarendon Press, 1932.
- Levenson, Jill L., ed. *The Oxford Shakespeare Romeo and Juliet* <Oxford World's Classics>. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Webster, John. *The Duchess of Malfi and Other Plays* <Oxford World's Classics>. Ed. René

Weis. Oxford: Oxford University Press, 1996.

Secondary Sources

Bate, Jonathan. *Shakespeare and Ovid*. Oxford: Clarendon Press, 1993.

Belsey, Catherine. *The Subject of Tragedy: Identity and Difference in Renaissance Drama*. London and New York: Methuen, 1985.

Clemen, Wolfgang. *Shakespeare's Soliloquies*. London and New York: Methuen, 1987.

Cohen, Walter. "The undiscovered country: Shakespeare and mercantile geography" in Jean E. Howard and Scott Cutler Shershow (eds.), *Marxist Shakespeares* <Accents on Shakespeare>. London and New York: Routledge, 2001, pp. 128-58.

Dollimore, Jonathan. *Radical Tragedy: Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries*. 2nd ed. New York & London: Harvester Wheatsheaf, 1989.

----- . *Death, Desire and Loss in Western Culture*. Harmondsworth: Penguin Books, 1998.

Farnham, Willard. *The Medieval Heritage of Elizabethan Tragedy*. Oxford: Basil Blackwell, 1956.

Howe, Elizabeth. *The first English actresses: Women and drama 1660-1700*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

太田一昭「ジュリエットの年齢」柴田俊彦（編）『シェイクスピアを読み直す』東京，研究社，2001年，3-19頁。

加藤行夫『悲劇とは何か』東京，研究社，2002年。