

Title	シェイクスピア劇の人物造型について： 『ジュリアス・シーザー』におけるシーザーとブルータス
Sub Title	The principle of Shakespearean character making : Caesar and Brutus in Julius Caesar
Author	小菅, 隼人(Kosuge, Hayato)
Publisher	慶應義塾大学アート・センター
Publication year	2017
Jtitle	Booklet Vol.25, (2017.) ,p.80- 98
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	The expanding Shakespearean universe 5 劇人物 Character
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11893297-00000025-0080

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

シェイクスピア劇の人物造型について： 『ジュリアス・シーザー』におけるシーザーとブルータス

小菅 隼人

はじめに

本論で扱うウィリアム・シェイクスピア (William Shakespeare) 作『ジュリアス・シーザー』 (*Julius Caesar*) は、John Davies や John Weever の言及、スイス人医師 Thomas Platter の旅行記によって、1599年に執筆されたことが確実視されている。初演は1601年 The Globe とされ、その柿落しのための一作とも言われる (Wilson, 9頁)。材源は、Thomas North 訳のプルターク『英雄伝』 (1579年; Jacques Amyot による1559年のフランス語訳からの重訳) である。初期刊行本は1623年の First Folio が唯一のものであり、この中では悲劇に分類されているが、後世においてはしばしば「ローマ史劇」 (Roman Plays) として纏められる。但し、ローマ史劇として、*Titus Andronicus*, *Julius Caesar*, *Antony and Cleopatra*, *Coriolanus* の四作品を挙げる者もいれば、プルタークを主たる材源としていないという理由で、この四作から *Titus Andronicus* を除く Maurice Charney のような学者もいる。また、一部ローマを舞台としたものに *Cymbeline* があり、プルタークを材源の一つとしたものに *Timon of Athens* があり、ローマが舞台の詩作品には *The Rape of Lucrece* がある。舞台は紀元前44年のローマ、ポンペイを滅ぼしローマ随一の實力者となったジュリアス・シーザーが、ブルータス、キャシアスを首魁とする一派によって元老院で刺殺され、後に、ブルータス一派は、アントニーとオクテヴィアスによって討たれるというもの。第3幕第2場の、ブルータスとアントニーの演説対決が最も有名な場面である。

序

Alexander Pope は、シェイクスピア全集 (1725年) を編纂するにあたり、シェイクスピアの価値を獨創性 (Original) に置き、その例として、シェイクスピアのキャラクター創造の才能を最初にあげて次のように述べる[★]。

シェイクスピア作品に登場するどのキャラクターも、実人生そのものにおいて現れる人々と同じように個性的であり、似通った二人を探すこと

は不可能で、関連性と類似性において双子のように似ていると思われるも、比べてみれば明らかに違うのである。そして、キャラクターの生命力 (life) と多様性 (variety) に加えて、その存在は驚くほど見事に保持一貫されており (preservation)、戯曲全編が役名なしに印刷されていたとしても、どれが誰のものか言い当てることができると私は信じる*2。

この Pope の見解は、シェイクスピア作品の魅力として、まず、劇人物たちの迫真性と多様性を挙げ、さらに加えて、シェイクスピア作品の劇人物のもう一つの価値を、キャラクターとしての劇的一貫性に見出そうとしている。言い換えれば、自然と見紛うほどの劇人物は、同時に、天才の筆による芸術的構築物であることを明言しているのである。この登場人物に対する二つの見方は、その後のキャラクター批評の二つの流れとなった。事実、*The Oxford Handbook of Shakespeare* (2012) において Christy Desmet は、シェイクスピア作品をめぐるキャラクター論が、二つの批評的立場の緊張関係の間で展開してきたとし、その“Character”の章を、劇人物を現実の存在として解釈する批評態度から始めている。すなわち、Samuel Tayler Coleridge などのロマン主義的シェイクスピア観は、Mary Cowden Clark の『シェイクスピアヒロインの少女時代』(*The Girlhood of Shakespeare's Heroines*, 1850-51) を経て、A. C. Bradley の『シェイクスピアの悲劇』(*Shakespearean Tragedy*, 1904) によって一つの頂点に達し、現在まで続く「シェイクスピア教育のデフォルト」(Desmet, 556頁) になった。この立場においては、シェイクスピアの劇人物たちは、現実の人物のように子供時代という過去を持ち、現実の人物と同じように行動し、観客／読者ももし自分がその立場に置かれた時には作品の中で描かれるように感じ考え得る、と解釈される。ここでは、E. M. Foster が『小説の諸相』(*Aspects of the Novel*, 1927) の中で取り上げた、外見とともに内面性をもった「ラウンド」(Round) な人物と物語の中で機能的あるいは象徴的な役割のみを果たす「フラット」(Flat) な人物という二元的人物造型論の枠組みの中で、劇人物に立体性を求めていくような鑑賞態度が推奨されることになる。しかし他方、L. C. Knights は、「マクベス夫人には何人の子供がいたか？」(“How Many Children Had Lady Macbeth?” 1933) に代表される評論で Bradley の立場を批判し、シェイクスピアの劇人物を、現実の人間の模倣ではなく、演劇的構築物と捉えた。この Knights のほか、Michel Foucault, Raymond Williams を先駆者として、New Historicism, Cultural Materialism の支持者たちは、人間の主体 (Subject) の問題に関心を移行させる。要約すれば、劇人物のアイデンティティ (personal identity) は、現実の人物と同じく、持って生まれた個性 (individual personality) によって規定されるのではなく、社会的役割 (social role) によって定義されるのだから、人物は成長したり発展したりするのではなく、その人物が置かれた社会関係の中で成型されると主張する。キャラクターは、社会的拘束から逃れることはできず、Stephen Greenblatt がマルタン・ゲール事件を引いて説明したように、せいぜい攪乱 (subversion) することしかできないのだ。但し、ここに至っては、New Historicism も Cultural Materialism も文化現象と主体の関

係そのものに関心の中心があり、劇人物の造型そのものの解明を最終地点とするものではない。言い換えれば、その関心は当初の対立点であった劇人物と現実の人物の類似性／異質性ではなく、劇人物を手掛かりとして、現実の主体そのものの在り方に再考を迫るものであった。

この二つの立場を受けて Desmet は、キャラクター造型における今日的な三つの方法を示している。まず、① Elizabeth Fowler に見られるように (*Literary Character: The Human Figure in Early English Writing*, 2003)、劇人物を初期近代の現実との関連で定義する歴史的アプローチ、② Harold Bloom の挑発的なタイトル (*Shakespeare: The Invention of the Human*, 1998) に見られるように、シェイクスピアの観客とキャラクターの間に、人間の体験としての本質的な共通性を認める Neo-humanist としての立場、そして、③キャラクターを物語の機能として探求しようとする構造主義、および、1990年代に出現するキャラクターを解体しようとするポスト構造主義を合わせて劇人物を「読んで」いこうとするレトリカルな方法である (538-40頁)。Desmet が強調するのは、今日のデジタル時代において最も顕著である、三番目のポスト・ヒューマンなキャラクター造型である。Desmet によれば、劇人物は、媒介されて (mediated) アプローチされるものであり、したがって、受容と生産のプロセスに目が向けられなければならない。解釈の膨大なデータが蓄積され、容易に引用され、インターネットで公開される時代にあっては、劇人物もまた、おびたしい数のイメージの中から、任意に寄せ集められた情報の組み合わせとして再解釈されるのである。東浩紀、大塚英志がしばしば触れるように、劇人物とはランダムに蓄えられたイメージの中から選ばれた情報の束として再構築されることになるが、但し、デジタル時代におけるシェイクスピアの劇人物の *Copia* (豊饒さ、あるいは、複製=コピーという意味も含意するラテン語) は、「単純化」という一見反対の方向への推進力も孕んでいる (Desmet, 547-49頁)。なぜならここで用いられるプロセス—典型的にはコンピュータ上でのデータ検索と統合—は、極端に単純化された言葉の入力が繰り返され、そのたびに限られた文脈での選択が行われるという手順を基本とするからである。データの量は豊富でも、検索タームによって制限されるのであり (548頁)、得られたキャラクターイメージは、細部を切り捨てた単純化の蓄積で得られたものということになる。

以上瞥見したように、シェイクスピアのキャラクター論は、具体的な人物イメージを生産しつつも、論点としてはキャラクター解釈の方法論と認識論を中心に展開してきた。ここでは、シェイクスピア作品の劇人物を現実の人間に擬えるか、劇的構築物とするかがまず主要な問題となり、さらに、劇人物のあり方は現実の人間の主体のあり方と相互参照され、そして現実のデジタル社会の人物イメージの造られ方が援用されてきた。もちろん、それはそれで豊かな批評的蓄積を生んできたと言えるが、結局は、読者／観客は、シェイクスピア作品を受容する時に、その劇世界を、まずは Pope や Coleridge や Hazlitt が想定した内面感情豊かな人間的ヒーローと中世道徳劇に出てくるアレゴリーの両方が、同じ時、同じ場に登場するハイブリッドな非現実世界としてイメージすることになるのではないか^{★3}。Desmet の言うように、観客にとって劇人物のタ

イボロジエは、いまだ一般性と特殊性の原理に基づいた小説的二分法に依っているのである(547頁)。それにもかかわらず、シェイクスピアのキャラクター研究においては、劇人物のラウンド性／フラット性そのもののあり方、および、劇人物と物語との関係性は注目されてこなかった。そうだとすれば、ここでひとたびNew Historicism, Cultural Materialism, そしてポストモダニズム的キャラクター批評から離れて、シェイクスピアが劇人物として提示したキャラクターの構造—形態と機能—を今いちど明確化し、それを作劇スタイルとの関係で意味付けることで、シェイクスピアのキャラクター造型の基本原則が見えてくるのではないか。そして、そこにシェイクスピアの考える人間存在のあり方をも見えてくるだろう。

本論では、『ジュリアス・シーザー』のシーザーとブルータスを題材として取り上げる。それは、この劇がプルタークの『英雄伝』という原典を持っているが故に、物語の流れの中での劇人物の劇的機能が歴史的に規定されその範囲において人物像が作り上げられる、言い換えれば、すでに存在する歴史的キャラクターにシェイクスピアが解釈を加えており、それ故に、シェイクスピアのキャラクター造型のあり方が明確に見える例と考えられるからである。『ジュリアス・シーザー』を題材として、①シェイクスピアのキャラクター造型のスタイルを確認すること、そして、②シェイクスピアのキャラクター造型の基本原則を物語との関係において示すことが本論の目的であるが、この過程で、キャラクターは、物語と相互依存・相互背反関係にあること、すなわち、物語のアクションと結びつく「役」(Role)と物語に芸術的装飾を加える劇人物の「個性」(Personality)を多面的・重層的に描くシェイクスピアのスタイルは、時として、「役」と「個性」を離反させることを明らかにしたい。

キャラクターの構造

先に言及した「フラット」、すなわち、2次元的な劇人物は、物語の中の機能として行動し、善であるにしても悪であるにしても、象徴的意味は明確で個人的動機や個性的な感情は示されない。具体例として、Iago, Aaron, Richard (Duke of Gloucester), Don John や Ben Jonson が描く、Volpone や Sir Epicure Mammon らが挙げられるし、さらに、M. H. Abrams は Sherlock Holmes や Long John Silver をあげる(34頁)。権力に向かって突き進む Richard, Duke of Gloucester は、Spivack の言うような「悪のアレゴリー」とも解釈しうる安定した行動原理を持ち、それに疑念を持たせるような個人的事情は言及されない。他方、ラウンドな3次元の劇人物では、行動の根拠として、生い立ちや環境の記憶、持って生まれた性癖など個別の事情が示され、行動とその心理の間を繋ぐ複雑な道筋が描き込まれるのが一般的である。Hamlet や Falstaff, Jane Austen の女主人公たち、David Copperfield, Lady Chatterley, あるいは Jay Gatsby はラウンドな人物に属すると言える。Hamlet は、行動だけから見れば社会の理非曲直を糺す正義のプリンスであるが、その複雑な内面世界がそれ以上の表現的重みをもって観客に示されるのである。これらはもとより、どちらが魅力的、あるいは、優っているという問題ではなく、キャラクターの提示の

シェイクスピア劇の人物造型について：

『ジュリアス・シーザー』におけるシーザーとブルータス 83

様式の違いであり、「フラット」な人物は、行動が明確である故に記号として分かり易く、それ故、力強さを持つ。それに対して、「ラウンド」な人物は、内面が描かれているという意味で厚みと複雑な味わいがあり、現実の人物を想起させるが故に感情移入を容易にする。

但し、このフラット／ラウンドという劇人物の二分法は、劇全体を振り返って総体として見た時の劇人物の印象を指しているものであり、必ずしも提示の方法を限定しているのではないことに注意すべきであろう。劇人物の内面や個性は、行動の根拠として、Hamletのように独白形式で劇世界の現実には挿入されて告白されることもあるし、Tennessee Williamsの*Glass Menagerie*のように劇人物自身(Tom Wingfield)の回想によって語られることもあるし、OpheliaやLady Macbethの狂気のように劇の筋とは関係のない行為によって暗示される場合もある。そして、加えて注意すべきは、それは、本人自らが述べたものであっても必ずしも真実とは限らず、証拠があってもそれは捏造されたものかもしれない、という根本的な解釈の自由度である。IagoがOthelloを陥れてDesdemonaへの疑念を掻き立てる時、彼はその動機を、OthelloとEmiliaの不倫、CassioとEmiliaの不倫、そしてDesdemonaへの自らの恋慕を挙げるが(Othello, 2.1)、大部分の観客はその台詞をIagoの真情とは考えない。また、Othelloは葎の刺繍のあるハンカチという証拠によって、貞潔なDesdemonaを、二心あるラウンドな女性と見誤るが、それが全くの誤解であることがIagoの行動と語りによって終始観客には示し続けられる。こと貞節をめぐる問題については、大部分の観客にとってDesdemonaは終始フラットな人物であるが、Othelloは外見と内面の分離としてそれを誤読してしまうのである。他方、Lady MacbethやOpheliaの狂気の深層にある隠された内面の苦悩は、父親に似たDuncan王殺害に対する良心の呵責、Hamletへの恋慕など、読者によって様々な解釈が可能なのは言うまでもない。Katharine Eisaman Mausの指摘するように「ルネサンスの宗教文化は、じつにさまざまな面で、人間の内面性を特権化されたものであると同時に捉えがたいものとする考え方—曖昧な記号と徴候によって観察者にむけて“解釈”される不在の存在—を奨励するような精神習慣を育ててきた」(「証拠と結果」、192頁)のである^{★4}。英国ルネサンス演劇には、確かに内面性を持ったラウンドな劇人物は多く存在する。しかし、原理的には、“演じられた内面”の深層にある“本当の内面”は常に隠されているのだから、その内面がどのように示されるか、そして示されたと思われる内面性が真実であるかは、作者によってコントロールされて観客に与えられる印象によるのである。

さらに、上記の事実を踏まえつつ、フラット／ラウンドという区別は、行動による暗示にせよ、明示された台詞によるにせよ、劇人物の〈内面＝心理〉が描き込まれているか否かという区別ではなく、文字通り、二次元的に提示されているか三次元的に描かれているか、言い換えれば、一面的に提示されているか、多面的に描かれているかという区別であることに注目したい。もちろん、表層としての〈外見＋行動〉と深層としての内面心理が描かれていれば、それは多面的描写であり、ラウンドな人物ということになるが、劇人物の外見や行

動を、複数の視点から描くことで人物の多面性を提示するということもしばしばなされる。例えば『ジュリアス・シーザー』におけるブルータスの場合、その外面描写とともに心理的憂鬱が描かれているが、シーザーの場合は、公的な場面における人物描写とともに私生活での人物像に言及されるという意味で多面的なのである。また、シーザーの「野心」(ambition)という内面をめぐることは、ブルータスの解釈とアントニーの解釈は異なる。シーザー自身の真情は劇の中では明示されないから、一人の劇人物の内面的個性が多方面から描写されるとも言えよう。比喩的に言えば、一人の人物を、“垂直的に”描写するか、あるいは、“水平的に”描写するかの可能性である。ここで、劇人物の「役」(Role)をウラジーミル・プロップの言う「機能」と同義として、「登場人物の行為で、しかも、筋＝出来事全体の展開過程にとって当の行為がもちうる意義〔位置〕という観点から規定された登場人物の行為」(35頁)と定義すると、「役」とは、劇人物の行為を構成する要素(行動+外面的実体+内面的心理)であり、他方、「個性」は筋の機能としては働かないが、劇人物に付与された、アリストテレース的な意味での「質量的」要素と整理できる。

役 (Role) : (機能としての) 行動、外面、内面 個性 (Personality) : (個性としての) 行動、外面、内面

そして、先に述べた「フラット／ラウンド」な描写とは、役と個性の両方を重層的(垂直的)に描くことで実現することもあるし、「役」や「個性」それぞれを多面的(水平的)に描くことで達成する場合もあるし、またその両方を併用することもあり得るのである。

シーザーの水平的人物描写

さて、『ジュリアス・シーザー』のタイトルロールであるシーザーの人物像は、基本的には水平的多面性によって表される。すなわち、シーザーは、「偉大な公的人間 (public figure) と柔弱な私的人間 (private man)、あるいは L.C. Knights の言う所の〈人物そのものと公的ペルソナ、表情と仮面〉との対比として現わされる」(Charney, 66-67頁)のである。シーザーの公的人間像は、まず、第1幕第1場において、平民たちが仕事を休んでシーザーの像を飾りシーザーの凱旋に浮かれ騒ぐという場面によって、ローマへの功労者として言及され、続いて、第2場では、シーザー自身が登場し、その政治権力が示される。すなわち、最初に、シーザーの発言は常に傾聴され、実行されることがアントニーの台詞によって示される：「静かに！シーザーのおことばだ」(1.2.1)、「シーザーがこうせよとお命じになれば必ず果たされます」(1.2.10)。ここでは、民衆の歓声を背景にしたキャシアスの悪意あるシーザー描写が現在のシーザーの地位を逆動的に客観化する：「神のごときシーザー」(1.2.60)、「いったん口を開けば全ローマ人が耳をそば立て、／その一語一語を手帳に書きとめるあの舌」(1.2.125-26)、「ロードス島の巨人像のように／世界狭しとばかり立ちはだかっている」(1.2.135-36)。さらに、シーザーに王冠が捧げられるも、渋々ながら三

度拒絶されたことがキャスカのやはり悪意ある報告によって観客に伝えられる。

しかし、シーザーの偉大さのイメージは他者よりも主としてのシーザー自身の自己描写によって表される：「おれをおびやかすものは／おれの背中を見たただけだ。そんなものはひとたびこの／シーザーの顔を仰いでみろ、たちまち消滅するだろう」（2.2.10-12）、「危険のほうも／おれよりシーザーがさらに危険であることは／十分承知していよう。危険とおれとはいわば／双子のライオンだ、おれの方が兄であるだけ／いちだんと恐ろしい」（2.2.44-47）、「この腕の届くかぎり世界をあまねく征服したおれ」（2.2.66）、「理由はおれの意志にある、行かぬという意志に。／それだけで十分元老院を納得させようはずだ」（2.2.71-72）、そして、暗殺直前のメテラス・シンバーの嘆願に対する自己描写（3.1.33-76）、特に「おれは北極星のように不動だ」（3.1.60）、「さがれ、オリンパスの山を動かす気か？」（3.1.74）にシーザーの民衆イメージが描き込まれる。シーザーは「シーザー」（Caesar）という固有名詞を劇中で自ら19回、アントニーは3回、ブルータスは14回、キャスカは1回、キャシアスは14回、ポーシャは1回使い、シーザーという名前自体が、「公的あるいは客観的キャラクター」（official or objective character）のアイコンであることが印象付けられる（Spevack, 22頁）。Granville-Barker（71頁）、Charney（70-71頁）が指摘するように、この劇の中では「シーザー」という名前が「響きわたり」、公的人間としてのシーザーのイメージが作り上げられるのである。

これら公的人間としてのイメージが悪意ある敵方の誇張や、シーザー自身の肥大化した自己イメージというレベルにとどまらず、客観的な信憑性を持つことが、シーザー暗殺の前の晩の天変地異によって証明されることになる。シェイクスピア時代の世界観では、神、天使、自然の女神といった観念的存在群も、天球の星々、人間を含む動物、植物などの具体的事物群も、それぞれのグループ内の厳密な階層の中にその位置を割り当てられ明確な秩序が与えられていた。そして、それぞれの観念や事物は序列の中での位置に応じて、天体、気象、天変地異に対応し、互いに共鳴した（小菅、98頁）。シーザーの死の前日の天変地異については、プルタークに記述され（河野、九、173-74頁）、第1幕第3場で言及されるが、それとほぼ同じ光景が、*Hamlet*の中でHoratioによって言及される。つまり、ほぼ歴史的事実としてエリザベス朝でも人口に膾炙していた。

栄耀栄華を誇ったローマでのことだ。あの偉大なジュリアス・シーザーが死ぬ直前には、あちこちの墓穴が空になり、白装束の死人たちがローマの街角で苦しげな高い叫び声や低いうめき声をあげた。星は炎となって尾を引き、血潮の露をおき、太陽も不吉な兆候に面を隠した。ネプチューンの支配をする大海原をも揺り動かす、豊かな水をたたえた月までが光を消して、最後の日が来たかと、ひとびとは思ったという。恐ろしいできごとには前兆があり、運命を告げる先触れ、来たるべき大惨事の予告となって、天地相計って地上のわれわれに示してくれるのだ。（1.1.113-25；小菅隼人訳）

シーザー自身は「かずかずの前兆は／シーザー個人にではなく全世界に向けられたものなのだ」(2.2.28-29)とキャルパーニアの心配を退けようとするが、彼女は「乞食が死んでも彗星は現われません／王侯の死を告げるためにこそ天は炎を放つのです」(2.2.30-31)と断言する。

他方、シーザーの私的人間像については、ガリアを征服し、内乱を制圧した猛将であるはずのシーザーの肉体的欠陥が、当初から繰り返し言及される。第1幕第2場は、キャルパーニアの不妊を戦車競走者に触れられることで直そうとするシーザーの命令から始まるが、それはシーザー自身の生殖能力の欠如を印象付けるものでもある。加えて、シーザーの左耳が聞こえないこと、それに、癲癇 (falling sickness) の発作に言及される。シーザーに癲癇の発作があったことはプルタークでも数か所で言及されているが、左耳の不自由についてはシェイクスピアの創作である (*New Cambridge Shakespeare*, 1.2.13n)。これを癲癇との連想と指摘する研究者もいるが、いずれにしても、シェイクスピアがシーザーの個人的肉体性を印象付けるための描写と見なすことが出来るだろう。さらにキャシアスは、タイバー川でのシーザーとの競泳、および、スペインで熱病にかかったエピソードを紹介する。すなわち、キャシアスは、溺れて助けを懇願する「疲れはてたシーザー」("tired Caesar," 1.2.115)を担ぎあげ、熱病で「小娘のように」("As a sick girl," 1.2.128)震えるシーザーの姿を語るのである。キャシアスの回想は、スエトニウスではシーザーの勇気を示すものとして海に飛び込んだこととして言及されており (*New Cambridge Shakespeare*, 1.2.102-3n)、悪意ある捏造かもしれないが、しかし、これもキャシアスの鬱屈のみならず、シーザーの肉体性と個人性を観客に印象付けることになる。この私的人間としてのシーザーの描写は、第2幕第2場、シーザーを寝間着 (nightgown) で登場させることによってさらに強調されることになる。Charney は、ローマ史劇 (Roman Plays) の共通の特徴の第一に、ローマの衣装を着ることを挙げているが (207頁)、武将として功績をあげ、政治家として王位を窺うとされるシーザーを、私服の中でも特にプライバシーのレベルの高い寝間着で登場させたことに、シェイクスピアの特別な意図があったとみるべきであろう。第2幕第2場では、妻キャルパーニアの夢に対して、シーザーは平気を装いながらも逡巡する。この場面の率直な印象を、日本の女性シェイクスピア研究者のパイオニアである大山敏子は篠崎書林版『ジュリアス・シーザー』で次のように述べている：「この場の Caesar は何と弱い性格に描かれているのであろうか。Brutus も幾度か思案して心を変えた。そして Caesar はまわりの者たちの言葉でたちまち心を変えてしまうのである。Shakespeare は何故この劇の中で Caesar の弱点のみを強調しているのだろうか」(184頁)。大山のシーザー解釈は一貫していて、28行目の「やはりシーザーは出かけねばならぬ」("Yet Caesar shall go forth")という台詞に対しては「このような言葉のくりかえしは形式的に尊大ぶった Caesar の態度をよくあらわしていると同時に、Brutus と対照に、また陰謀者たちに同情をひくためにことさら弱点だらけな人間に描かれている」という注を付している (187頁)。

大山は、シェイクスピアのこのようなシーザー描写をブルータスたちの暗殺

への観客の同情を喚起するためと解釈しているが、それは同時に、シーザー殺害後にアントニーの演説で強調されるシーザーの個人的性格への伏線でもあろう。アントニーは、シーザーの遺体を大衆の中に持ち込み、シーザーがいかに温かい同情と愛情を民衆に対して持っていたか、すなわち、彼の「人間性」を強調する：「貧しいものが飢えに泣くときシーザーも涙を流した、／野心とはもっと冷酷なものでできているはずだ」(3.2.83-4)。そして、シーザーの血塗れの刺し傷を一つ一つ示しつつ、Ernst H. Kantorowiczの言うところの自然的身体(ボディ・ナチュラル)(25頁)を直に見せることによって、民衆の支持を勝ち得る[★]。暗殺以前のシーザーの「水平的」人物造型は、一義的にはシーザーを多面的に見せるためのものであり、ローマの英雄としての資質にそぐわない私的人間としてのイメージを示すことで、陰謀団に暗殺の正当性を与えるものであるが、それは、図らずもシーザーの、一般庶民と同じように家庭的で、また、周りの目を気にするリアリスティックな人間性を補強することになるのである。例えば、一度は、キャルパーニアの忠告に従おうとするシーザーは、観客にシーザーの妻に対する関係を想起させ、ディーシャスが挑発的に言う「ひとまず元老院は解散しよう、シーザー夫人が／いい夢をみるときまで」(2.2.98-99)に現れているような、恐(愛)妻家としての印象を与えることになるが、この台詞をThe Globeの観客たちは、我が事のように感じたのではないか。また、キャスカは、アントニーによって捧げられた王冠を三度拒絶するシーザーの身振りを描写するが、それは、本心とは裏腹に顕職を遠慮してみせる現実の人物によるセレモニーのような日常風景である：「あの男はまず一度払いのけた、と言ってもおれの見たところでは、受けとりたくてたまらなそうだった。それからもう一度アントニーが献げた、あの男はもう一度払いのけた、だがおれの見たところでは、指を離すのがいやでいやでしょうがなさそうだった」(1.2.235-38)。

以上述べてきたシーザーの公的人間像と私的人間像の併存は、最終的には、私的人間像へと収斂されていく。アントニーは、暗殺後の演説において、むしろシーザーの私的弱さを逆手に取るかのように、ブルータスの強調したシーザーの政治的身体の問題を、自然的身体にすり替え、それに依って、シーザーの内面解釈においても、政治的信条ではなく、個人的心情を持ち出す：「シーザーの傷口を示し、あわれな物言わぬ傷口に／私のかわりに語れと命じるのみだ」(3.2.215-16)。シーザーの傷口という自然身体が語るのは、シーザーの私的かつ個人的内面であり、そのイメージは、ブルータスの言うシーザーの公的かつ政治的野心を上書きしてしまう。ここで、アントニーは、ブルータスが問題にしたシーザーの公的野心をシーザーの私的的心情と強引に結びつけて、シーザーに公的野心などあり得なかったと強弁しているが、実は、私的友人としてのシーザーの価値についてはブルータスにも異論はなかったのである：「それは私がシーザーを愛さなかったためではない、それ以上にローマを愛したためである」と(3.2.19-20)。本来、公的野心と私的温情は同時に個人に存在しうるものであり、ブルータスは、シーザーにおけるその共存を主張しているのであるが、しかし、アントニーは、シーザーの自然的身体と私的個人をひたすらに

強調することで、公的存在としてのシーザーのイメージを払拭してしまう。第1幕においてキャシアスは、先に言及した天変地異に関連付けて、一個の私人が、いつの間にか巨大なイメージを持つことになったシーザーについて次のように述べた：

いま、キャスカ、きみにある男を名指そうか、
この恐ろしい夜にそっくりな男、
雷鳴を発し、稲妻を放ち、墓をあばき、
議事堂のライオンのように咆哮する男、
一個の人間としては、きみやおれにくらべて
いささかも偉大とは言えないが、いつのまにか
この自然の異変のように不吉な暴威をえた男の名を。(1.3.72-78)

一方、アントニーは、シーザーの身体を持ち出すことで、ここでキャシアスが述べるのと反対の道筋でシーザーを再私人化したのである。シーザーは、第4幕第3場で全く政治的には無の存在、ブルータスにとってのみ存在する「超」自然的身体としての亡霊の姿で再登場する。シーザーの描写は公的イメージ（政治的身体）と私的イメージ（自然的身体）を揺れ動きながら、結局は、私的人間へと統合され、最後には、無の身体として再登場することになる。

ブルータスの垂直的人物描写

ブルータスの公的人間としてのイメージは、キャシアス一派が是が非でも彼を仲間に取り入れようとする事実と、キャスカの台詞において現れている：「ああ、あの男の姿は万人の胸に高々と刻まれている、／おれたちにあっては罪と見えるようなことも、／あの男の支持さえあれば、まるですばらしい／錬金術だ、たちまち美德と価値に一変してしまう」（1.3.157-160）。この台詞は、直後のキャシアスの台詞によって裏書されるが、事実、シーザーから瘦身と才知を直感的に嫌われるキャシアスとは対照的に、ブルータスは劇の中の全ての人物から慕われ、陰謀団の誰よりもシーザーから愛される：「ブルータスがひざまずいても／むだであったろうが？」（3.1.75）、「おまえもか、ブルータス！死ぬほかないぞ、シーザー」（3.1.77）。実際、殺害時、シーザーが「お前もか、わが子よ？」と言ったとスエトニウスが伝えたほどの愛顧をブルータスは受けていたのである（Bullough, 154頁）。また、劇の最後の戦闘の場面では、部下ルシリアスは、自ら進んでブルータスの影武者を務め、アントニーに対して「いかなる敵も高潔なブルータスを／生きながら捕らえることはけっしてできませんまい」（5.4.21-22）と言いつつ。実際、ブルータスは、妻ポーシャに細やかな愛情を見せ、召使ルーシャスの疲労をいたわり、さらに、楽器を弾きながら寝てしまったルーシャスに「よし、小僧、眠るがいい。／おまえを起こすようなひどいまねはせぬぞ。／だがそうこっくりやっては楽器がこわれそうだ、／こっちにあずかっておこう。いい子だ、おやすみ」（4.3.269-72）といった気配りを示す。ブルータスが最後に自決をした際のアントニーの評価は、まさに、悲劇

の英雄に対するものである。

彼こそ一味の中でもっとも高潔なローマ人だった。
彼だけは別にして、共謀者どもはすべて
大シーザーへの憎しみからこの挙に出た。
彼だけは、いささかも私心をまじえず、
ひたすら万人のためを思って一味に加わった。
その生涯は高雅、その人柄は円満な調和に満ち、
そのために大自然も立って、全世界にむかい、
叫ぶうはずだ、「これこそは人間であった！」と。(5.5.68-75)

これにオクテヴィアスも同意し、ブルータスの部下を全て召し抱え、葬儀にも最高の敬意をもって対応することを命じる。アントニーとオクテヴィアスは、ブルータスをキャシアスたちと切り離し、孤高の改革者として位置付け、その内面的誠実を強調し、さらに「大自然」と関連付けることで、英雄としてのイメージを確定するのである*6。

このブルータスの固定的イメージは常に損なわれることなく、しかし、シーザー暗殺の決意までに「垂直的に」深められていく。すなわち、ブルータスの鬱屈は、第1幕第2場の登場間もなく、最近の不機嫌を指摘したキャシアスに対して、自らの台詞で言及される：「おれが心のうちを顔色に／出さぬとすれば、それは曇った顔をひたすら／おれ自身に向けているからなのだ。おれは近ごろ／相争う感情に胸をさいなまれ、苦しんでいる。／それはあくまでおれ自身にのみかかわる心の思いだが、／きっとおれのふるまいに暗い影を与えているのだらう」(1.2.37-42)。その鬱屈は、この段階では明確な輪郭を与えられておらず、それ故、ブルータスはキャシアスの言葉に危険を感じ取る：「どのような危険におれを引きずりこもうというのだ、／おれのなかにありもしないものを、おれのうちに／捜し出させようというのは？」(1.2.63-65)。そして、自分の懸念がシーザーの独裁にあることをキャシアスに指摘されながら、一度はそれを留保する：「だがいまのところおれは、／友情に甘えて言わせてもらえれば、これ以上／心を動かされたくないのだ。きみの言ったことは／よく考えてみよう」(1.2.165-68)。しかし、ブルータスは、次に登場する第2幕第1場では、シーザーの暗殺を決意し、それに対する公的な理由を探している。ここに至るまでの憂鬱をブルータスは次のように表現している：

キャシアスにシーザーを倒せとそそのかされてから、
おれは一睡もしていない。
恐ろしい行為を、はじめて心に思い浮かべてから、
それを実際にやっつてのけるときまで、そのあいだは
まるであやしい幻だ、忌まわしい悪夢だ。
精神の支配者たる理性と、その臣下たる感情が
激論を戦わせはじめる、そうなるこの

人間という一個の世界が、小さな王国のように、
内乱状態におちいってしまう。(2.1.61-69)

この内面の憂鬱は、ブルータス一人の胸にひっそりと収められたものではなく、妻ポーシャに気取られる程、外面に表れる：

お食事のとき、あなたは突然立ちあがり、歩きまわり、
こう腕組みをしても思いに沈み、溜息をつき
私がどうなさったのとお聞きしても、ただ
冷たい目をして私をにらみつけるだけ。それでも
なおお尋ねしたら、今度は髪をかきむしりながら
いらだたしげに床を踏みつけたりなさる。
なおもくり返しお尋ねしても、返事はなさらず、
腹立たしげに手をふって、あっちへ行けという
そぶりをなさる。(2.2.239-47)

この部分、プルタークも、ブルータスは「…外部では意図を自分の心に収めて取り繕っていたが、自分の家では夜の間全く別人となり、いくら抑えても心配のために眠られず、殊に思案に耽って当惑している様子は傍らに寝ている妻の眼を免れず、いつになく取り乱して、心に包みかねるこの解明のつかない計画を思いめぐらしているところを見抜かれた」(河野、十一、242頁)と記しており、彼が激しく逡巡している様が外部に表れていること、つまり客観的事実であることが示されている*7。さらに注目すべきは、第2幕第1場の引用中で、ブルータスが内面の憂鬱を“自分という王国”の内乱に擬えているアナロジーである。第1幕第3場では天変地異が、シセロー、キャスカ、キャシアスによって詳しく語られるが、これは一義的には、先に述べたように英雄たるシーザーの死に呼応するマクロコスモスとしての自然現象として解されるものの、*King Lear* における Lear の内面の怒りが自然の猛威と呼応するように、ブルータスの内面の憂鬱と呼応する二重の役割を担っているとも言えるだろう。実際、キャシアスは、天変地異を、自分たちのこれから行おうとする行状に擬えている：「どうだ、この荒れ狂う空の形相は、／おれたちが手をくだそうとする仕事に似て、／血の色を帯び、火を発し、すさまじいかぎりだ」(1.3.128-30)。ここからもブルータスの内面は、具体的なイメージをもって現実化されていると言える。

この時点以降、ブルータスは一切迷うことなく暗殺を執行する。シェイクスピアでは、暗殺を決意するまでの逡巡でブルータスの内面描写はほぼ終わり、これ以降のブルータスの内面性は彼の言行と完全に一致していることに特徴がある。そして、彼の言行を支配しているのは、正義を敢然として実行し、行動において決して揺るがないことを良しとするローマの美德である。これは、キャシアスの提案する誓いを拒否する姿勢に現れる：「いったん口に出せば／けっして約束をたがえぬローマ人の心のほかに、／どんな証文が必要なのだ」(2.1.124-26)。ブルータスが陰謀団の中心になって以来、アントニーを暗殺対象

から外すこと、アントニーに演説を許すこと、キャシアスの嘆願を無視すること、フィリパイへの進軍というように、結果的には陰謀団はことごとく判断を誤る。ブルータスの倫理観は、結果の成否善悪よりも、その時点において正しい行動をしているか、そして、それに逡巡はないかに重きをおくカント的正義である。このブルータスの正義感に揺るぎはなく、したがって、シーザーの亡霊の出現（第4幕第3場）にも、台詞とは裏腹に、あまり恐れているようには描かれていない。Kittredge は、ブルータスの亡霊への態度について、「亡霊は単にブルータスの主観的なものでそれはブルータスの意志の力で克服されて消えるということではなく、ブルータスはそれが想像力の産物だと自己説得を試みるのである。それは Macbeth が Banquo の亡霊に対して試みるのとおなじである」と注釈を付している（4.3.287n）。しかし、明らかに Macbeth の悪行と関連付けられている Banquo の亡霊とは異なり、ブルータスはこの時点でもシーザーの殺害が間違っていたとは思っていないから、Kittredge の注釈をさらに補うなら、「しかし Macbeth は自己説得に失敗して錯乱し、ブルータスは成功して亡霊は消えていく」と言えるだろう。ブルータスは、奇妙な親しきで、「悪霊」（“evil spirit”；ブルタークでは“ill angel”）と対等に会話をし、Macbeth のように取り乱すことはないのである：「ようやく勇気を取りもどしたら消えてしまった。／悪霊め、まだまだ話をしたかったのに」（4.3.287-88）*8。亡霊は、ブルータスの内面性の問題ではなく、劇全体の雰囲気をつくるためのものであり、ブルータスの性格描写に変更を加えるものではないし、逆に、ブルータスの性格の一貫性を強化するものである。

ブルータスの「垂直的」人物造型において注目したいのは、ブルータスの内面で激しい葛藤があったことが、先に述べたように、ブルータス自身の証言、ポーシャの言及、イメージとしての嵐によって十分に示されているものの、Hamlet や Macbeth のように、それが現実の感情を伴ったものとしてリアルタイムでは台詞化されていないという事実である。ブルータスの真の感情的内面は、語られるのみで示されることはない。正義の人に恩人の暗殺というオレステスの課題を与えられたのがブルータスの状況であり、実際、四大悲劇の作劇法によれば、ブルータスには、例えば、慈愛の主君 Duncan 王の暗殺をめぐる Macbeth の「やっしまえばすべてやっしまったことになるなら、／早くやっしまふにかぎる…」(Macbeth, 1.7.1-2) といった内面の逡巡をリアルタイムで表す独白が与えられてはいはずなのである。しかし第2幕第1場の独白は、すでにシーザー殺害を決めた後の公的理由はどのようにするかという問題のみである：「どうしても彼の死が必要だ。おれとしては／彼にたてつく個人的理由はなにも一つない、あるのは／おおやけの理由だけだ」（2.1.10-12）。何故、シーザー暗殺を決意するまでのブルータスの内面は語られるのみで再現されないのか。逆説的に言えば、シェイクスピアは、物語上は名誉・正義・信念を一貫して持ち続けるフラットな人物としてのブルータスを、自己の創作原理にそってラウンドな人物として描き得なかったのではないか。ブルータスの思想信条から言えば、シーザー殺害という結論は最初から決まっているからである。その意味では、ブルータスの内面は、いわば、「公的内部」であり、彼の逡巡は、

外的にも内的にも一貫して高潔な人間 (honourable man) が抱く、行為に付属する気分的な憂鬱であり、行動を決めるための価値観の内的葛藤ではない。その意味でブルータスには裏表はなく、妻ポーシヤに内面のいらだちを取られてしまうのはブルータスの人物造型における、フラット性を表すものとも言えるのである。

いわゆるシェイクスピアが円熟期に展開したようなキャラクター造型のスタイル—劇人物を重層的・多面的に描き出そうとする作家意識—は、この劇のブルータスの人物表現には必ずしも適合しない。どう多面的に広げても、どう重層的に掘り下げても、ブルータスは常に「高潔」だからである。例えば、Charney は第4幕第3場のブルータスとキャシアスの口論をシェイクスピアの典型的なスタイルを示すものとして言及し、この場面において、「ブルータスは、個人的で、家庭的で、非英雄的な世界に踏み込んでいる」(12頁)とするが、この場面で表されるのは、やはり、ブルータスの思想的な葛藤ではなく、気分の描写であり、彼の性格描写に変更を加えるものではない。ブルータスは、シーザーとは逆に、高潔な公的人間としての人物像と、苦悩する私的人間の印象を揺れ動きながらも、あくまで公的正義を貫くフラットなキャラクターとして収斂していく。このブルータスの公的表現と私的表現の融合という点で、そして、シェイクスピアの人物造型の基本原則という意味で、Dover Wilson の意見は傾聴に値する：

もちろん、公的行為 (Public affairs) が、この劇のあらゆる人々の主要優先事である。重要なのはローマの未来 (そして世界の未来) であり、後期の悲劇に見られるような、主人公の魂 (そして我々の魂) ではない。しかし、彼らがなお「私的」人間であることがこの劇の成功の秘密なのである。『ジュリアス・シーザー』は最も偉大な政治劇である。それは、その政治的テーマ故ではなく、洗練された形式、透明なスタイルでもなく、説得力をもって政治的人間を私的人間として描いているからであり、紀元前44年のローマの事件と人物を1599年のロンドン、エリザベス朝の関心事として—そしてあらゆる国と世代の関心事として—しみじみと感じさせるからである。(Wilson, 13頁)

あくまでこの劇の主要な関心事は、主義を異にする人間同士の政治的対立であり、内面の深奥を覗き込ませるような魂の問題にあるのではない、それでも、この劇が傑作たり得るのは、劇人物を身近に感じさせる現実感を伴っているからであると Wilson は述べるのであるが、崇高なものを現実まで引き下ろしてくるのは、この劇に限らず、シェイクスピアの人物描写の特徴であり、寝間着姿のシーザーにしても、盟友と激しい口喧嘩をするブルータスにしても、確かに観客は、劇人物がすぐ身近に降りてきた感覚を持つのである*⁹。しかし逆に言えば、あくまで、この劇の物語としての関心事は公共性と政治性にあることは明らかであり、それは、一般にこの劇のクライマックスがブルータスとアントニーによる演説対決にあると考えられている事実にも現れている*¹⁰。そう

シェイクスピア劇の人物造型について：

『ジュリアス・シーザー』におけるシーザーとブルータス 93

だとすれば、特に前半のブルータスに書き込まれたラウンドな描写は、テーマから人物を外れさせる力にもなっていると言えるだろう。それは、シーザーも同様で、彼の水平的描写は、政治劇としてのこのドラマには必ずしも必要ない。むしろ英雄として一元的に描写されていたならば、その方が、ブルータスの動機付けをより明確化するし、アントニーの弁舌に込められた作為性も強調することになるであろう。ブルータスとシーザーの私的人物表現は、劇世界を多面的にはするが、劇のテーマを曖昧にもするのである。

結語

Dryden が、「シェイクスピアは、現代および多分古代作家を含めても、最も広く、最も包括的な魂をもっていた」(“He was the man who of all modern, and perhaps ancient poets, had the largest and most comprehensive soul.” *An Essay of Dramatic Poesy*, 1668 年, p.110) と評し、Coleridge が「千の心を持つシェイクスピア」(“Our myriad-minded Shakespeare,” *Biographia Literaria*. Chap. 15, 1815 年, p.320) と述べたように、シェイクスピアは作品群総体としても、個別の作品においても、あくまで、劇世界と劇人物を多面的・重層的に見せようとする作家であった。それは、本論で述べてきたように、この劇のシーザーとブルータスの描写にも表れているし、本論では触れなかったが、名前をめぐる事件を描いた場面にも表れている。すなわち、第3幕第3場では、名前がシナという理由だけで実体に関係なく私刑される詩人のシナが描かれ、第4幕第1場では、名簿上で次々と人物の処刑が決められていく場面が挿入される。ここに表れた、名前と実体の関係性／無関係性への言及は、*Romeo and Juliet* 第2幕第2場で Juliet が Romeo への愛を告白する台詞、*Henry IV part 1* 第5幕第1場の Falstaff による「名誉」をただの言葉とする台詞、*As You Like It* 第3幕第2場での Orlando と Rosalind の名前によって現実を攪乱するゲームなどシェイクスピアでの例は枚挙に暇がない。名前という公的標識と自然的身体の二重性を含めて、人間存在の重層性はシェイクスピア最大のテーマであり、彼のキャラクター造型のスタイルそのものであり、このスタイルこそが、シェイクスピアのキャラクターに自律性を与え、劇人物が物語から独立した存在として愛される理由である。しかし、このスタイルは、シーザーとブルータスのように、時として、シェイクスピアの主要キャラクターに、プラタークによる原典そのものが持つ物語上の要請に反し、シェイクスピアが意図した本来のテーマにはそぐわない重層性を与えてしまうことがあるのである。ここで言う「本来のテーマ」とは、作者や作品を貫く人間観と世界観としてのヴィジョンであり、作品を貫く「思想」である。但し、アリストテレスは、悲劇とは行為(プラクシス)の再現であるとし、「行為は行為する人々によってなされるが、これらの者は性格と思想において何らかの性質をもっていなければならない」(35頁)と述べ、行為者の「性格」と「思想」を悲劇の構成要素に入れているが、この際注意しなければならないのは、アリストテレスの言う「思想」(ディアノイア)とは、岩波文庫版注釈者の言うように、登場人物の弁明、自己正当化、意見表明などの際に発揮する弁論能力であり、作者や作品の思想のことでなく、

個別の劇人物に属する思想である^{*11}。そうだとすると、筋（ミュートス）に組み込まれた作者自身の思想（アリストテレス、142頁）としての作品のヴィジョンは何かという問題になるが、それは、『ジュリアス・シーザー』の作品論、あるいは、シェイクスピアの作家論として新たな考察が必要となるであろう。

註

- ☆1 ——ここで引用した Alexander Pope の「序文」(“The Preface”)は、1725年に出版した6巻本のシェイクスピア全集の第1巻に現れている。Pope 版は、1709年の Nicholas Rowe 版に次いで、18世紀で二番目のシェイクスピア全集である。
- ☆2 ——原文は以下の通りである。引用は、Oxford World's Classics 版に依った：
“But every single character in Shakespeare is as much an individual, as those in life itself; it is as impossible to find any two alike; and such as from their relation or affinity in any respect appear most to be twins, will upon comparison be found remarkably distinct. To this life and variety of character, we must add the wonderful preservation of it; which is such throughout his plays, that had all the speeches been printed without the very names of the persons, I believe one might have applied them with certainty to every speaker (184).”
- ☆3 ——Pope, Coleridge, Hazlitt などの古典的シェイクスピア批評については、川地美子のアンソロジーに纏められている。Hazlitt については、*Characters of Shakespeare's Plays* も参照。
- ☆4 ——Maus は、ある種の新歴史主義者、文化唯物論者が、「自己」(Self)を社会関係の産物であり、文化的背景なしにそれは成立しなかったと主張することに言及し、彼らの視点は哲学的視点から「自己」自体の本質論に関わるものであり、歴史的視点と混同していると述べる。歴史的に考えれば、問題はルネサンス時代には確かに外面と内面の区別があり、いつ・いかにしてこの区別が成立したかということであろう。「内面性」(Inwardness)の問題は、自己の問題とは異なり、「私」(Private)の問題であり、必ずしも「自己統一性」(unity of the subject)を表わすものではなく、したがって、作者によってその表わす内容は千差万別なのである。また、それは、定義からいって隠されたものであり、表わされた瞬間に内面でなくなるものであり、純粹に客観的証拠から辿れるものではないと述べる (Maus, *Inwardness*, chap 1 section 3)。
- ☆5 ——Kantorowicz の用語法では、自然的身体 (ボディ・ナチュラル) は政治的身体 (ボディ・ポリテイク) と対比される。
- ☆6 ——Carlyle は『英雄と英雄崇拜』第1章の「神としての英雄」で、英雄を大自然と関連付ける：「人間はまずわが身を大自然と大自然の力と関係づけ、これに驚嘆し、これを崇拜する」(45)。
- ☆7 ——プルタークからの引用は、河野与一訳岩波文庫版を用いたが、旧字旧かな等は適宜、現代の用法に変えた。
- ☆8 ——シーザーの亡霊の出現について、大山は、シーザーの暗殺によって新たに復讐劇が始まるとする *Julius Caesar* の二重構造説を援用しつつ (Cf. Thomson, 204-206)、亡霊はセネカの復讐劇の存在証明としている (244)。これは、キャラクター論というよりも、劇構造の歴史の変遷の問題である。
- ☆9 ——例えば、王子 Hamlet が “To be, or not to be, …” (3.1.55-89) の台詞の中で、失恋、訴訟の遅れ、役人の横柄、などを自分の悩みのように語ったり、Macbeth が睡眠の恵みを「辛い労働の後の湯あみ」(“sore labor's both,” *Macbeth*, 2.2.35) と表現する時、観客は、劇人物と自らの近親性を感じたであろう。
- ☆10 ——『ジュリアス・シーザー』の初演を見た John Weever は、早くも 1601 年出版の *The Mirror of Martyrs* という詩作品で、プルタークとシーザーの演説対決

に言及している (Wilson, 8)。

☆11 — アリストテレスの言う悲劇の構成要素とは、筋、性格、語法、思想、視覚的装飾、歌曲の六つである (アリストテレス, 35)。

Works Cited

Shakespeare からの引用は、*Julius Caesar* については、Marvin Spevack 編 *The New Cambridge* 版を、その他の Shakespeare 作品については、G. Blakemore Evans 編 *The Riverside Shakespeare* 版を使用した。『ジュリアス・シーザー』、『マクベス』からの引用は、全て小田島雄志訳、白水社 U ブックス版を使用した。但し、『ハムレット』については、小菅隼人訳を使用した。

一次文献

Bullough, Geoffrey ed. *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare: The Roman Plays: Julius Caesar, Antony and Cleopatra, Coriolanus*. Vol. 5. New York: Columbia UP, 1964.

プルターク (Plutarchos). 『プルターク英雄伝 (九)』. 河野与一訳. 岩波文庫. 岩波書店、1956.

プルターク (Plutarchos). 『プルターク英雄伝 (十一)』. 河野与一訳. 岩波文庫. 岩波書店、1956.

Shakespeare, William. G. Blakemore Evans ed. *The Riverside Shakespeare*. 2nd editon. Boston: Houghton Mifflin, 1997.

Shakespeare, William. Marvin Spevack ed. *Julius Caesar*. Updated edition. The New Cambridge Shakespeare. Cambridge: Cambridge UP, 2004.

シェイクスピア、ウィリアム (Shakespeare, William). 小田島雄志訳. 『ジュリアス・シーザー』. 白水社 U ブックス. 白水社、1983.

シェイクスピア、ウィリアム (Shakespeare, William). 小田島雄志訳. 『マクベス』. 白水社 U ブックス. 白水社、1983.

シェイクスピア、ウィリアム (Shakespeare, William). 小菅隼人訳. 『ハムレット』. 『新訂ベスト・プレイズ—西洋古典戯曲 12 選』. 論創社、2011.

スエトニウス (Suetonius). 国原吉之助訳. 『ローマ皇帝伝 (上)』. 岩波文庫、1986.

二次文献 (アルファベット順)

Abrams, M. H. and Geoffrey Galt Harpham. *A Glossary of Literary Terms*. 11th edition. Stamford, CT: Cengage Learning, 2015.

アリストテレス. 『詩学』. 松本仁助・岡道男訳. 『アリストテレス詩学・ホラーティウス詩論』. 岩波文庫、1997.

東浩紀. 『動物化するポストモダン：オタクから見た日本社会』. 講談社現代新書. 講談社、2001.

Bloom, Harold. *Shakespeare: The Invention of the Human*. New York: Riverhead, 1998.

Bradley, A.C. *Shakespearean Tragedy*. 1904. London: Penguin Books, 1991.

カーライル、トマス (Thomas Carlyle). 入江勇起男訳. 『英雄と英雄崇拜』. カーライル選集 2. 日本教文社、2014. [Thomas Carlyle. *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History*. 1841]

Charney, Maurice. *Shakespearean Roman Plays*. Cambridge Mass: Harvard UP, 1961.

Clark, Mary Cowden. *The Girlhood of Shakespeare's Heroines*. 3 vols. 1850-51. Cambridge: Cambridge UP, 2009.

Coleridge, Samuel Tayler. H. J. Jackson ed. *Samuel Tayler Coleridge*. The Oxford Authors. Oxford, Oxford UP, 1985.

- Desmet, Christy. "Chapter 29: Character." *The Oxford Handbook of Shakespeare*. Arthur F. Kinney ed. Oxford: Oxford UP, 2012. 536-53.
- Dryden, John. Keith Walker ed. *John Dryden*. The Oxford Authors. Oxford: Oxford UP, 1987.
- Fowler, Elizabeth. *Literary Character: The Human Figure in Early English Writing*. Ithaca, NY: Cornell UP, 2003.
- Foster, E. M. *Aspects of the Novel*. 1927. London: Penguin Books, 2005.
- Granville-Barker, Harley. *Granville Barker's Prefaces to Shakespeare: Julius Caesar*. Originally *Preface to Julius Caesar* published in 1925. London: Royal National Theatre and Nick Hern Books, 1993.
- Greenblatt, Stephen. "Psychoanalysis and Renaissance Culture." *Literary Theory / Renaissance Culture*. Patricia Parker and David Quint eds. Baltimore MD: Johns Hopkins UP, 1986. 210-24.
- Hazlitt, William. *Characters of Shakespeare's Plays*. J.H. Lobban ed. 1908. Cambridge: Cambridge UP, 2009.
- カントーロヴィチ, エルンスト・H. (Ernst H. Kantorowicz). 『王の二つの身体：中世政治神学研究』. 小林公訳. 平凡社, 1992. [Ernst H. Kantorowicz. *The King's Two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology*. Princeton, NJ: Princeton UP, 1957.]
- 川地美子編訳. 『古典的シェイクスピア論叢：ベン・ジョンソンからカーライルまで』. みすず書房, 1994.
- Kittredge, George Lyman. Irving Ribner eds. *The Complete Works of Shakespeare*. New York: John Wiley, 1971.
- Knights, L.C. "*Hamlet*" and Other Shakespearean Essays. Cambridge: Cambridge UP, 1979.
- 小菅隼人. 「シェイクスピア時代の〈相対主義的想像力〉について—伝統的宇宙像と演劇の世界観の融合と相克」. 『コスモス—いま、芸術と環境の明日に向けて』. 慶應義塾大学アートセンター / Booklet 22. 慶應義塾大学アートセンター, 2014. 96-114.
- Maus, Katherine Eisaman. *Inwardness and Theater in the English Renaissance*. Chicago: Chicago UP, 1993.
- , モース, キャサリン・アイザマン. 「証拠と結果—イギリス・ルネサンスにおける内面性とその暴露」. 『唯物論シェイクスピア』. アイヴォ・カンパス編. 川口喬一訳. 法政大学出版会, 1999. [Katherine Eisaman Maus. "Proof and Consequences: Inwardness and Its Exposure in the English Renaissance." *Materialist Shakespeare*. Ivo Kamps ed. Verso Books, 1995.]
- 大塚英志. 『物語消費論：キャラクター化する「私」イデオロギー化する「物語」』. 角川 ONE テーマ 21. 角川書店, 2004.
- 大山敏子註釈. 『ジュリアス・シーザー』. 篠崎書林, 1960.
- Pope, Alexander. Pat Rogers ed. *Alexander Pope: The Major Works*. Oxford World's Classics. Oxford: Oxford UP, 2006.
- プロップ, ウラジーミル (Vladimir Propp). 北岡誠司, 福田美智代訳. 『昔話の形態学』. 水声社, 1987.
- Spevack, Marvin. "Introduction." *Julius Caesar*. Updated edition. The New Cambridge Shakespeare. Cambridge: Cambridge UP, 2004. 1-45.
- Spivack, Bernard. *Shakespeare and the Allegory of Evil*. New York: Columbia UP, 1958.
- Thomson, J. A. K. *Shakespeare and the Classics*. London: Allen and Unwin, 1952.
- Wilson, John Dover. "Introduction." *Julius Caesar*. The New Shakespeare. Cambridge: Cambridge UP, 1949. 7-33.

【付記】 本稿は、大量死およびテロリズムの表象という視点からのローマ時代の内乱・内戦を背景とした *Julius Caesar* についての基礎的研究であり、この研究の過程で、平成 28 年度科学研究費助成事業（分担・学術研究助成基金）「大量死の記憶と演劇的想像力に関する総合的研究」課題番号 26370284 による助成を受けた。