

『ペリクリーズ』における祝祭性の創造¹

— 劇場の生命感と作者の創作行為 —

桑 山 智 成

はじめに

後期シェイクスピア劇に関して、近年の批評は、その政治性に注目することが多かった。『ペリクリーズ』(*Pericles*)を含め後期のどの作品も政治的指導者を主人公に据えており、その統治のあり方がプロットに多かれ少なかれ関わっている。たとえば初演当時のイングランドの状況を読み込むことは意義深い。しかしながら、後期シェイクスピア劇には、政治的な読みを刺激する一方で、現実離れした虚構の世界と独特な劇場体験を観客に提供するという特徴もある。こうした虚構性や神秘性に関しては、20世紀半ばにウィルソン・ナイト (Wilson Knight) やノースロップ・フライ (Northrop Frye) たちが注目してきた。近年の政治性への高い関心はこれらの批評への反動ともとれよう。しかし、こうした批評の流れの狭間で、『ペリクリーズ』という芝居がどのよ

1 本稿は、2004年10月9日に日本シェイクスピア協会第43回大会で「『ペリクリーズ』——祝祭的劇場空間の創造」と題して発表した原稿を加筆修正したものである。

うな演劇的特質を持っているのかという問題には十分な注目が集まってこなかった。そこで本論文では、『ペリクリーズ』のテキスト（1609年発行ファースト・クォート（First Quarto））がどのような劇場体験の祖形を内包しているかという問題に迫り、その結果、この作品が舞台上演の要素一つ一つ、つまり作者、役者、キャラクター、観客の存在を差異化し明確化しながら劇が展開していくこと、そして最終的には、劇場が一体となってペリクリーズの物語を受容し、劇場内の人間が生きていること自体をも祝いあげる独特な演劇空間を提供することを指摘したい²。

1. 重層的な作者像

『ペリクリーズ』は「ガワー」というキャラクターによる次のセリフで始まる。

To sing a song that old was sung,
 From ashes, ancient Gower is come,
 Assuming man's infirmities,
 To glad your ear and please your eyes.
 It hath been sung at festivals,
 On ember-eves and holy days,
 And lords and ladies in their lives
 Have read it for restoratives.
 The purchase is to make men glorious:
Et bonum quo antiquius eo melius.

2 もちろん印刷、出版されたファースト・クォートは劇団が使った上演台本そのものではないが、上演台本は他のシェイクスピア作品と同様に現存しない（当時の上演台本はしばしば修正され、決定版のようなものはなかった可能性もある）。それゆえに本論ではファースト・クォートを上演台本に類似する「脚本テキスト」として扱う。

If you, born in those latter times
 When wit's more ripe, accept my rhymes,
 And that to hear an old man sing
 May to your wishes pleasure bring,
 I life would wish, and that I might
 Waste it for you, like taper light.
 This Antioch then, Antiochus the Great
 Built up the city for his chiefest seat,
 The fairest in all Syria.
 I tell you what mine authors say:
 This king unto him took a peer, . . . (pro. 1-21)³.

演劇の特徴の一つは、観客と役者が一堂に会し、時間を共に過ごすことにある。それゆえにどのような上演も何らかの祝祭性を持つが、コーラスの「ガワー」(Gower)は上演を始めるにあたり、演劇のこの性質を強調する。この物語が古くから祭りや宗教的な日において語られ、人々を元気付けるものとして親しまれてきたことを上演の前提とするからである。

このプロローグの後、「ガワー」は2幕0場(つまり2幕1場直前のコーラス)、3幕0場、4幕0場、4幕4場、5幕0場、5幕2場、エピローグに現れ、合わせて8度も観客の前に登場することになるが、その度に観客は、舞台が自分たちの存在を意識していることを感じさせられることになる。また、「ガワー」は観客に、想像力や忍耐力を使って劇世界を共に作ることを要請するので、観客は、自分たちが介在して初めて劇世界は作られるという、演劇の、当然だが重要な事実を確認せざるを得ない⁴。

3 『ペリクリーズ』からの引用は全て *Pericles*, eds. Doreen DelVecchio and Antony Hammond (Cambridge UP, 1998) による。

4 観客の想像力や理解力について言及するセリフには、“What now ensues, to the judgement of your eye / I give my cause, who best can justify.” (pro. 41-42); “In your imagination hold / This stage the ship, upon whose deck / The sea-tossed Pericles

「ガワー」の、もう一つの機能は、「ことばで物語を紡ぐ作者」の存在を舞台上にイメージ化することである。「ガワー」は自分が歌う詩を聞いてほしいと観客に伝え、作者としての姿を押し出している。ガワーとは『ペリクリーズ』の主な種本である『恋する男の告解』(*Confessio Amantis*)を書いた14世紀の実在の人物、ジョン・ガワーのことであり、『ペリクリーズ』はこの作品の筋をほぼ忠実になぞっている。そして、ここで「ガワー」が告げるように、この話は(伝統的には「アポロニアスの物語」として)何世紀にも亘って語られてきた。このことは、プロローグ20行目の“I tell you what mine authors say”というセリフでも示されている。

しかし、このセリフは単に物語の伝統を示すだけではない。『恋する男の告解』においても、語り手によって『パンテオン』(*Pantheon*)を含む語りの伝統の存在が示唆されているが、“a cronike in daies gone, / The which is cleped Panteone” (279-280)、“as olde bokes seyne” (1160)、“as the cronike telleth” (1334)、“as the cronikes seyne” (1554)というように「物語」が意識されているにすぎない。他方、『ペリクリーズ』のプロローグでは「作者」(“authors”)という主体が強調されているのである⁵。

“appears to speak.” (3.0.58-60); The unborn event / I do commend to your content; / Only I carried wingèd time / Post on the lame feet of my rhyme, / Which never could I so convey / Unless your thoughts went on my way.” (4.0.45-50) 等がある。「ガワー」と観客に関しては、ドリーン・デルベッキオ (Doreen DelVecchio) とアントニー・ハモンド (Antony Hammond) が、ニュー・ケンブリッジ版の解説において、「ガワー」のコーラスは、観客の想像力が芝居を進めることを強調し、ペリクリーズの旅を観客の想像の旅に重ね、さらに、このつながりを忍耐という共通の要素に言及することで補強する」といった洞察に富んだ議論を展開している。

5 『恋する男の告解』も語りの伝統について触れることは、デルベッキオとハモンドが指摘している (DelVecchio and Hammond, note to Prologue 20)。『恋する男の告解』からの引用は、*Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, Vol. VI, ed. Geoffrey Bullough (Routledge and Kegan Paul; Columbia UP, 1966) より。

そもそも、歴史上のジョン・ガワーが本当に「復活」してこのセリフを語っていると観客が思うはずはなく、逆にこの作者的な「ガワー」の登場によって、台本のことばを書いた劇作家の存在も観客は強く意識するはずである。また、当時、上演プロローグは実際の作者が語るという約束事はなく劇団の役者が語ったことを考えると、この「ガワー」を普段のプロローグの一種だと了解した観客も多かったに違いない。

つまり、「I tell you what mine authors say」の第一義は「ジョン・ガワー」が「種本の作者たちに言及している」ということであるが、別のレベルでは「劇作家シェイクスピア」が、「ジョン・ガワーを含めた種本の作者たち」に言及していると理解できる⁶。そして、さらにまた別のレベルにおいては、「劇団代表」が、「ガワー以前の語り手たち、ガワー、そして劇作家シェイクスピアを含めた作者群」に言及していると言える。シェイクスピアは、「作者」という存在とその役割を強調しながら、他方で、一連の書き手の中に自分を吸収させることで、作者としての権威を薄め、芝居の作者もこの物語を受容する一員でもあることを、上演の始まりにおいてまず暗示しているのである。

2. 作者と役者

「ガワー」の次の登場は2幕0場だが、1幕の劇展開を見てきた観客にとっては、この芝居がジョン・ガワーの物語と非常に似ているが、あくまでも劇作家によって翻案されているという事実を強く意識するに違いない。この事実は

6 『ペリクリーズ』は、1623年発行の全集ファースト・フォリオ（First Folio）に収録されておらず、シェイクスピアによって書かれたのか、別の作者（あるいは作者たち）との共作なのか、あるいはシェイクスピアは執筆に関わっていないのか、長く議論的となってきた。しかし、ここではこうした作者の問題の吟味には立ち入らない。本稿での「シェイクスピア」という名称は、劇の筋とセリフを作成した書き手（あるいは書き手たち）を指す。

「ペリクリーズ」というキャラクターの名前が象徴的に示している。この物語は、遅くとも9世紀からずっと語り継がれてきた有名な話だが、伝統的に主人公の名前は「アポロニアス」であり、名前がペリクリーズになったのは、この芝居が初めてなのである。つまり、ペリクリーズという名前は、「アポロニアス物語」を語る伝統への、劇作家の介入の印となっているのである⁷。しかし同時に、2幕0場において顕著なのは、作者のイメージを持つ「ガワー」がプロローグ以上に自分の権威を薄めることである。2幕0場ではコーラスの中に黙劇が導入されるが、その際に「ガワー」は“*But tidings to the contrary / Are brought your eyes, what need speak I?*” (2.0.15-16) と言い、また2幕1場が始まる直前には“*And here he comes; what shall be next / Pardon old Gower, this longs the text.*” (39-40) と言う。そして3幕0場になると、作者と役者の創造行為が並置される。

And what ensues in this fell storm
 Shall for itself, itself perform,
 I nill relate. Action may
 Conveniently the rest convey,
 Which might not, what by me is told. (3.0.53-57)

ここで「ガワー」は役者の演技を自分の語りと同列の、あるいはそれ以上の存在としている。詩や小説とは異なり演劇の虚構世界は（特に、大がかりな照明や装置を使わない初期近代イギリス演劇の上演においては）、劇作家の台本執筆能力と、役者の演技能力の二つによって表現される。この事実を「ガ

7 T. G. ビショップは、「「タイーサ」という名前が、アポロニアスの娘から妻になっているという変更は、この作品が語りの伝統を維持しながらも、それを凌駕しようとする勢いを指し示している」と指摘している。T. G. Bishop, *Shakespeare and the Theatre of Wonder* (Cambridge UP, 1996), note 18 to Chapter 4, 197.

ワー」は対象化し強調するのである。

作者と役者とのコラボレーションが意識されていることは、3幕以降の“we”という言葉使いに端的に表れている。ガワーは、プロローグでは“I tell you what *mine* authors say” (pro. 20)⁸、2幕では、“I’ll show you those in troubles reign, / losing a mite, a mountain gain” (2.0.7-8) というように一貫して、I, mine という一人称単数を使っているが、3幕のコーラスでは一人称複数を使い始める。

Brief, he must hence depart to Tyre;
His queen, with child, makes her desire –
Which who shall cross – along to go;
Omit *we* all their dole and woe. (3.0.39-42)

彼らの悲しみを省略する“we”という主体は、「ガワー」と他の役者たちであり、ここに見られるのは、物語を紡いでいるのは、作者だけでなく劇団全体なのだという意識である⁹。つまり、「ガワー」は、歴史上のジョン・ガワーとしてのアイデンティティをある程度保ちつつも、自分を徐々に劇団の一員としても位置づけていく。3幕以降は、ガワーという名前も、ジョン・ガワーとしての性質も特別に言及されることがない。そして、4幕や5幕では、一人称複

8 引用中のイタリック体は全て筆者による（以下同様）。

9 ここで「ガワー」は『ロミオとジュリエット』(Romeo and Juliet) などの芝居のコーラスと同じ立場になっているといえる。ただし、“we”が3幕以降に使われるからといって、1、2幕と3、4、5幕を異なる作者が執筆したとする見解をこれが裏付けるわけではない。というのは「ガワー」の変容はもっと段階的なものだからである。例えば、1、2幕で使われていた歴史上のガワーを髣髴とさせるような古めかしい表現が、第3幕でも(“y-slacked” (3.0.1)、“eyne” (5)、“dearne” (15)、“Y-ravished” (35)) 依然として使われている。なお、4幕以降では、この古風な語法や詩のリズムも1幕から3幕まで使われていた8音節のものから、一般的な弱強5歩格になったり、元に戻ったりという変化を見せる。

数 “we”、“us”、“our” がより頻繁に現れるのである¹⁰。中でも象徴的な例を挙げると、“Thus time *we* waste” (4.4.1)、“Now *our* sands are almost run, / More a little, and then dumb.” (5.2.1-2) がある。「時の流れ」はこの芝居のテーマの一つだが、プロローグでは“I life would wish, and that I might / Waste it for you, like taper light” (14-15) とガワー個人の時間が経過することに焦点があったが、これらの例では劇団全体の時間へと関心が移っている。

3. 役者の存在と演技の対象化

もっともコーラスが自分を含めた劇団を *we* と呼ぶこと自体は珍しいことではない。役者の扱い方に関して『ペリクリーズ』が特異なのは、2 幕、3 幕、4 幕のコーラスの中に黙劇 (dumb show) が含まれていることである。一般的に黙劇は、役者がキャラクターを仮に演じているにすぎないことを前面に押し出すが、ペリクリーズの黙劇には特にこれを強調する趣向がある。まず第一に、主人公であるペリクリーズ自身が三つの黙劇全てに登場することが挙げられる¹¹。第二に、黙劇の間、作者のイメージを持つガワーが退場せずに舞台上に留まり、黙劇を傍で見守ることも、虚構性の強調という点で注目に値する。後世のエディションの元になっているファースト・クォートは、黙劇の前後でガワーの入退場をまったく指示しない。たしかにファースト・クォートはテキス

10 たとえば 4 幕 0 場や 4 幕 4 場のコーラスには次のような例がある。“Now to Marina bend your mind, / Whom *our fast-growing scene* must find / At Tarsus” (4.0.5-7); “By you being pardoned *we* commit no crime / To use one language in each several clime / Where *our scenes* seems to live” (4.4.5-7); “While *our stir* must play / His daughter’s woe” (47-48).

11 このことの特異性は、たとえば『ヘンリー 5 世』(Henry V) において主人公のヘンリー 5 世がコーラスの途中に現れ、しかも黙劇を演じることを仮定すると理解しやすい。おそらく劇本体を通じて、ヘンリー 5 世を演じる役者自身の存在感が強くなり、『ヘンリー 5 世』の観劇体験はかなり異質なものになるにちがいない。

トの誤字脱字やト書きの粗さなどでよく知られているが、それぞれの黙劇の継続時間は短いので、もしもガワーが入退場を繰り返すと、ステージアクションが煩雑になるだけでなく、その間、聴覚的にも視覚的にも作品世界を伝えるものがなくなり、舞台上に何も起こらない時間と空間が生まれてしまうことになる。

『ペリクリーズ』の黙劇の第三の特徴は、内容をさほど明確には観客に伝えないことである。たとえば最初の黙劇を見てみよう。

Enter at one door Pericles talking with Cleon, all the train with them. Enter another door a gentleman with a letter to Pericles; Pericles shows the letter to Cleon; Pericles gives the messenger a reward, and knights him. Exit Pericles at one door, and Cleon [and his followers] at another. (2.0.16SD)

ここでは、ペリクリーズを演じる役者が、手紙を持ってきた使者に褒美をやり、彼を騎士に叙するというマイムを演じるが、具体的に何が劇世界で起きているかあまり詳しく伝えていない。具体的な内容は、黙劇の後、「ガワー」の言葉によって語られる。「手紙を送ったのはヘリケイナスというペリクリーズの臣下で、暗殺者がペリクリーズを探しているのでターソス (Tarsus) から離れるようにと手紙で警告した」というのである (2.0.17-24)¹²。しかしこれを上の黙劇が正確に伝えることはほぼ不可能である。コーラス内の黙劇とその後の「ガワー」の解説は、虚構性を強めるだけでなく、舞台上演が、作者のこゝとばを書く力と役者の演技によって成り立っていることを再確認するのである。

ペリクリーズがマリーナの死を悲しむという4幕4場のマイムは三つの黙劇

12 たとえば『ハムレット』(Hamlet)の劇中劇の黙劇は、より多くの情報を観客に伝える。また、『悪魔の証文』(The Devil's Charter)という同時代の芝居もコーラスの中に黙劇が挿入されるが、それらはスペクタクルな効果を狙ったもので、『ペリクリーズ』の黙劇とは一線を画している。

の中でも特に役者の演技を強調する。

Enter Pericles at one door, with all his train, Cleon and Dioniza at the other. Cleon shows Pericles the tomb, whereat Pericles makes lamentation, puts on sackcloth, and in a mighty passion departs (4.4.22SD)

「嘆きのジェスチャーを行い、麻の喪服（これはおそらく他の役者から手渡される）をその場でまとい、悲しみの激情に駆られて舞台を去る」という一連の行動は役者の身ぶりの演技能力を強調する。この黙劇の後「ガワー」は、“See how belief may suffer by foul show: / This borrowed passion stands for true old woe” (4.4.23-24) と解説する。編者の多くは“*This borrowed passion*”を、クリーオン (Cleon) たちの偽りの悲しみについて言及していると解釈したが、スザンヌ・ゴセット (Suzanne Gossett) は、ト書きがペリクリーズの状態を“*mighty passion*”と描写していることから、この“*this borrowed passion*”が黙劇でのペリクリーズ役者の演技を指し得ると指摘している¹³。これが正しいのなら、あるいは、そのように受け取った観客には、役者の演技の存在がより前面に押し出しされることになる。同時に、“*mighty passion*”というト書きの“*mighty*”という言葉の選択もやはり重要である。この黙劇が単に演技のわざとらしさを目立たせるのではなく、マイムを演じる役者の身体表現の激しさも観客に印象づけるからである。

「ガワー」のコーラスと劇本体との関係においても、役者の演技の介在は強調される。「ガワー」は現れる度に、それまでのキャラクターの心情に関係なく、話を突然に進めるので、コーラス直後の役者はそれまでの流れとは直接は関係ない演技を始めなければならない。しかも、1幕から3幕まで、「ガワー」のコーラスが終わると、常にすぐに主人公であるペリクリーズが登場する。1

13 *Pericles*, ed. Suzanne Gossett, *The Arden Shakespeare* (Thomson Learning, 2004), n 4.4.24.

幕のプロローグが終わると、ペリクリーズとアンタイオカスは登場し、ペリクリーズは妻を求める希望に満ちた冒険者として描かれる。2幕では「ガワー」が、ターソスに逗留していたペリクリーズが再び旅に出たことを観客に知らせ退場するや否や、ペリクリーズを演じる役者は難破した状態で現れ、嘆きの演技を始めなければならない。しかも上で見たように、ペリクリーズ役者は、2幕のコーラス内の黙劇に登場している。3幕では「ガワー」は、「ペリクリーズは結婚し、妊娠した妻とともに故郷のタイアー (Tyre) に戻るが、その船が嵐にあう」と観客に告げる。ペリクリーズはこのコーラスにおいても黙劇に登場し、小道具の手紙を使いながらジェスチャーで自分がタイアーの君主であることや、そこに戻らねばならないことを表現する。そしてこれが終わり、「ガワー」が退場すると、ペリクリーズ役者はすぐに再登場し、船上で嵐に会う場面を演じなければならない¹⁴。

このように「ガワー」が退場しペリクリーズが再登場する度に、役者は突然の激しい演技を要求される。つまり、役者は、黙劇によって身体表現を対象化される一方で、その直後では通常以上に演技力を発揮する機会を与えられていると言える。観客は、身ぶりのみの演技を見たことで役者の演技の介在を意識し、その後の劇本体においてはセリフを伴う演技の力を強く実感するにちがいない。

また、「ガワー」は役者の演技力を引き出すかのように、2幕、3幕を始める前に、舞台上の役者の身体とキャラクターの身体を同一視して、“here he comes” (2.0.39) と導入したり、“The sea-tossed Pericles appears to speak”

14 ペリクリーズとは違って、マリナーは一度も黙劇に登場せず、ペリクリーズに関する物語のように、役者の演技が介在することは強調されない。また、「ガワー」がコーラスで劇展開を突然に進め退場した後に、マリナーがすぐ現れて劇展開を引き継ぐこともない。どのコーラスの後でも、まず別の登場人物が現われ、しばらくしてからマリナーは登場する。

(3.0.60) と述べたりする¹⁵。2 幕 0 場のコーラスの後の、2 幕 1 場の冒頭の“*Enter Pericles wette*”という舞台指示も注目に値する¹⁶。この設定の意義は、続くペリクリーズのセリフによって強調される。

Yet cease your ire, you angry stars of heaven!
Wind, rain, and thunder, remember earthly man
Is but a substance that must yield to you,
And I, as fits my nature, do obey you. (2.1.1-4)

重要なのは、2 行目から 3 行目にかけての、“remember earthly man / Is but a substance that must yield to you”という一般論的性質を持つセリフである。もちろん、嵐と、舞台裏でかけられた水とでは、その規模は比べものにならないが、自然の人間への影響を、身体レベルで体感しているのはペリクリーズだけでなくペリクリーズ役者でもあり、両者の身体的一致が強調されている。しかも、ペリクリーズ役者は薄着か、かなり肌を露出した状態で、水をかぶって登場した可能性が高い。この後 70 行程度後で漁師たちと出会った時に、ペリクリーズは“A man thronged up with cold, my veins are chill” (67) と言い、漁師 1 は“Now gods forbid’t; and I have a gown here; come put it on, keep thee warm” (72-73) と言って、ガウンを着せるからである¹⁷。こういった趣向に

15 4.0 においてもダイオナイザやリーオナインについて、“Dioniza does appear / With Leonine,” (4.0.51-52) (「ダイオナイザがリーオナインと共にやってきます」) というように、ガワーは実在の人物が入ってくるかのような捉え方をする。

16 *Pericles 1609*, Shakespeare Quartos, no. 5 (Clarendon Press, 1963) II.I SD 参照。登場人物もしくは役者が水に濡れて「登場する」という設定は、マーローの『フォースタス博士』で使われて（そして後に『テンペスト』でもシェイクスピアが再び使って）いるが、あまり見られない趣向である。

17 ペリクリーズが三人の漁師の前に“Peace be at your labour, honest fishermen” (2.1.49) と述べて登場すると、漁師 2 は“Honest! Good fellow, what’s that? If it be a

よって、観客はペリクリーズ役者の演技や、生身の体の存在感に強い印象を受けるであろうし、コーラスの後、再び物語に入り込みやすくなるだろう。

もっとも、コーラス内の身ぶりの演技の後に、リアルな演技が来るという趣向が二度も続くと、演技の迫力に引き込まれたとしても、観客は役者が演技をしているという事実もどこかで意識せざるを得ない。劇作家は、役者にキャラクターを力強く表現することを促しつつも、同時に、キャラクターの背後の役者の存在感も通常の芝居以上に強く観客に意識させているのである。そして、後述するように、こうした二重の感覚は、再会の場面の力強い表現に貢献するのである。

4. 再会の場面（5 幕 1 場）と観客

これまで見てきたように、『ペリクリーズ』という作品は、作者の創作行為、観客の観劇行為、役者の演技や身体的な存在感を観客に意識させながら物語を進めていくのだが、こういった趣向は、ペリクリーズとマリナーが再会を果たす 5 幕 1 場でさまざまな効果を生み出すことになる。一つの効果は、作者、役者、観客という上演を構成する存在の全てがこの場面に関わっているという強い意識を劇場内に生み出し、祝祭的な性格を強めることである。

まず作者像だが、再会の場面が近づくにつれ「ガワー」が幾度も登場することが注目に値する。4 幕 4 場に登場し、4 幕 5 場の売春宿の場面を経て、すぐに次の 5 幕 0 場に現れる。そして、5 幕 1 場の後は、また 5 幕 2 場に現れ、5 幕 3 場でペリクリーズがタイーサと再会した後、再登場してエピローグで芝居を締めくくる。これらの場面の「ガワー」は、自分の作者像にも歴史上のジョ

↘ day fits you, search out of the calendar, and no body look after it.” (2.1.50–51) と答える。この反応からすると、ペリクリーズが水に濡れている様子や着ている服の状態は尋常ではないことがわかる。

ン・ガワーにも直接的に言及せず、コーラスとしての側面が強くなっているのだが、このような頻繁な登場は、場面を執筆した作者の存在を観客に意識させる¹⁸。

「ガワー」は、再会の場面に近づくにつれ観客の参加意識も高めている。先に見たように、「ガワー」は一人称単数だけでなく徐々に一人称複数も使って、作者としての自分と、役者たちとの連帯感を強め、作者だけでなく役者たちも物語を紡いでいることを前面に押し出していた。しかし芝居が進むにつれ、劇団だけでなく観客をも包括し得るような一人称複数“we”“our”が現れるのである。例えば4幕では、“*our* Cleon hath / One daughter” (4.0.15-16) や、“*Lychorida our nurse is dead*” (4.0.42) といった例がある。“we”が何を指すかは曖昧なことが多いが、少なくともこれらは舞台の作り手と観客との間に境界を作るような“our”ではないことは確かである。“our story”という表現も現れる。

it is said

For certain in *our story* she [Philoten]

Would ever with Marina be: (4.0.18-20);

I do beseech you

To learn of me, who stand in th'gaps, to teach you

The stages of *our story*. (4.4.7-9)

4幕4場の例では“our story”の前に“to teach you”とあり、“we”と“you”、つまり舞台と観客との区別を感じる観客もいるかもしれない。しかし「ガワー」がプロローグでこの物語が民衆の中で綿々と伝えられてきたと強調する

18 また、もし初演当時の舞台においてガワー役者が、ジョージ・ウィルキンズ (George Wilkins) の小説版『ペリクリーズ』の挿絵にあるような、古風なコスチュームを着ていたのなら、舞台上で視覚的にジョン・ガワーとしてのアイデンティティーも確保したはずである。

こと、そして、観客は4幕4場のこの時点までずっと劇展開を見てきたことを考慮に入れると、自分がこの“our”に含まれていると思う観客がいても不思議ではない。そして再会の場面直前の5幕0場ではそのように理解する観客は多いように思われる。

Marina thus the brothel 'scapes and chances
 Into an honest house *our story* says.

 ... Here *we* her [Marina's] place,
 And to her father turn *our thoughts* again
 Where *we* left him on the sea. *We* there him lost,
 Where, driven before the winds, he is arrived
 Here where his daughter dwells; on this coast
Suppose him now at anchor (5.0.1-16)

これらの例においては、これまでガワーが観客に想像力を使って場면을想像するように要請したこと、さらに、引用した最後の行で観客に“suppose”とその想像力に訴えていることを考えると、“turn our thoughts again”のourと、その前後のweは観客をも含み得る。劇場内の一体感を高めるこれらの一人称複数が幾度も繰り返されることは、次の場面のマリーナとペリクリーズとの再会というクライマックスのための効果的な準備となっている。プロローグでは、ガワーが歌いあげる歌、もしくは“the story of mine authors”と捉えられていた物語が、観客を含んだ劇場全体を包む“our story”へと変化、発展していくのである。

このように5幕1場は“our story”として始まるのだが、場面内部でも観客の独特な視点を確認する趣向もあることは見逃せない。たとえばペリクリーズがマリーナを拒否し、突き飛ばした後のセリフ、“She speaks, my lord, that may be hath endured / A grief might equal yours, if both were justly weighed” (5.1.82-83) が挙げられる。ペリクリーズとマリーナの悲劇を比較 (justly

weigh) できるのは、二つの物語にそれぞれ立ち会ってきた観客であるからである。また、マリーナはこの後に “I will desist, / But there is something glows upon my cheek / And whispers in mine ear ‘go not till he speak’” (89-91) と傍白を述べるが、これもペリクリーズとマリーナが親子であることを知りながら劇展開を見守る観客の視点を刺激するセリフと言える¹⁹。

5. 再会の場面（5幕1場）と役者の生命感

では再会の場面においてキャラクターはどのように表象されているのだろうか。まず確認すべきことは、このクライマックスの始まりにおいて、ペリクリーズの表象に関して、観客が強い虚構性を感じるようになっていくという事実である。芝居は4幕1場以降マリーナだけを追っており、4幕でペリクリーズが現れた唯一の場面は4幕4場の黙劇である。そしてそこではペリクリーズ役者の演技や存在感が強調されていた。さらに、4幕4場と5幕においてペリクリーズ役者は前半よりも14歳老けた演技をするだけでなく、この場面で初めて長髪の髷と小道具の髷を付けて現れなければならない。4幕4場で「ガワー」は、「マリーナの死を知ったペリクリーズは二度と顔を洗わず、髪も切らないと誓った」と報告し、ペリクリーズも、娘と妻に再会した後に「マリー

19 また、マリーナがペリクリーズに話しかけてから、彼が自分の父親だと認識するまでの時間が引き伸ばされていることも、観客にその独自の視点を長く感じさせる趣向と言える。79行目でペリクリーズに突き飛ばされたマリーナが自分について語りだし、92行目でペリクリーズの方からも彼女に話しかけ始め、彼女が自分の名前（139行目）と自分がペリクリーズ王の娘であること（175行目）を述べ、さらに彼が自分の名前を述べる（199行目）まで120行程に亘る。しかし『恋する男の告解』では、1702行目でペリクリーズに殴られたマリーナが話し始めてから、わずか40行足らずでペリクリーズが彼女を抱きしめる。（『恋する男の告解』の中で「アポロニアスの物語」が占める行は全体で1786行弱あり、『ペリクリーズ』はニュー・ケンブリッジ版で数えると全体で2234行ある。）

ナとライシマカスとの結婚式のために髪を切り、髭を剃る」と述べるからである²⁰。しかも、マリーナと語り合い始めるまで、長髪と髭を付けて沈黙を守ったままで、特にセリフを伴った演技の機会もない。この場面においても、やはり舞台上の世界を虚構として認める雰囲気は保たれているのである。

しかし、二人が互いを認識することによって、3幕までのペリクリーズの物語と4幕以降のマリーナの物語が互いのリアリティーを強め合うことになる。これまで、ペリクリーズの物語と成長したマリーナの物語は別々に発展してきており、もちろん両者が同時に舞台に立つこともない。しかし、この場面ですれぞれのキャラクターを演じる役者が同じ舞台に立ち、“My name is Marina” (5.1.139) や “I am Pericles of Tyre” (199) といったセリフで、それぞれの物語におけるアイデンティティーを主張し合い、そして互いを受け入れ合う。そして、そもそも、ペリクリーズを演じる役者が「ペリクリーズ」であり、マリーナを演じる役者が「マリーナ」であるとしてきたのは役者と観客の想像力なのである。キャラクターが互いの存在を認め合うことによって、作品内部から、これまでの役者の表現や観客の想像力の働きは是認され、強められることになるのである²¹。

この場面のキャラクター表象に関してさらに注目したいのは、マリーナ役者の存在感や生命感を引き出すような設定やセリフである。マリーナは、“I . . . am / No other than I appear” (99-100) と主張し、さらに彼女が自分の名前を告げるとペリクリーズは “But are you flesh and blood? / Have you a working

20 “He swears / Never to wash his face nor cut his hairs; / He puts on sackcloth, and to sea.” (4.4.27-29); “And now this ornament makes me look dismal / Will I clip to form / And what this fourteen years no razor touched, / To grace thy marriage day, I’ll beautify.” (5.3.69-72)

21 演劇において、「私は…です」という「名乗り」は初歩的な劇作術であり、場合によれば稚拙な印象を与えかねない。しかし、この基本的な趣向を使って劇的なインパクトを生み出しているところに、この劇作家の力量を見ることができる。

pulse [?]" (150-151) と述べる。こういった発言は種本には存在しない。マリナーナの“working pulse”（「脈打つ鼓動」）は、そのままマリナーナを演じる役者の鼓動であり、その生命感を観客に実感させる。シェイクスピアは、舞台上の現実を絡めながらペリクリーズにマリナーナを認識させることで、「役者自身が生きている」というシンプルだが重大な事実を、再会の劇的インパクトに取り込んでいるのである。

この点で、“My name is Marina”という告白の直前で、ペリクリーズが“Come, sit by me”と言い、マリナーナをわざわざ自分の近くに座らせているのは意義深い。二人の緊密感を増し、舞台の一点を、特にマリナーナ役者の身体を観客に注目させるからである。作者の身体性へのこだわりは、このマリナーナの所作を、リハーサルで指示するのではなく、セリフに刻み込んだことからも見取れる。また、種本から踏襲された設定に、話しかけてくるマリナーナを突き飛ばすというペリクリーズの行為があるが、これも、互いを認識する前に、二人の役者の身体性を観客に強く意識させる趣向と言える。

役者の存在感という点においては、マリナーナが歌を歌うことも注目値する。心を閉じているペリクリーズを正気に戻すためにマリナーナがまず歌を歌うという設定も、もともと種本に存在する。しかし詩や小説などの読み物でマリナーナが歌うということと、演劇でマリナーナが歌うということの間には大きな違いがある。前者の歌は他の語り部分と同様にあくまでも想像のレベルに存在するが、後者の歌は実際に役者によって歌われ、その歌唱力や完成度（あるいはその欠如）がそのまま虚構世界の表現となるからである。しかも『ペリクリーズ』では、マリナーナの歌の特殊な力が幾度も言及されている（“She sung, and made the night-bird mute / That still records with moan” (4.0.26-27) ; “She sings like one immortal” (5.0.3)）。自らの虚構性を認めるような作品とはいえ、ここで役者の歌が極めて平凡であれば、これまでのガワーの語りは説得力を失い、物語自体も力を失ってしまうだろう。少なくとも当時の上演では、高い歌唱力を持った少年俳優がマリナーナを演じたにちがいない。そして、歌のパフォーマン

スキャラクター・マリーナを力強く表象すると同時に、マリーナを演じる役者自身の存在感や生命感をも観客により強く感じさせたはずである²²。

じつは再会の場面以前にもこうした趣向は存在している。2幕3場におけるペリクリーズのダンスである。サイモニディーズ (Simonides) が、タイアーの騎士はダンスが巧みであることを強調した後で、ペリクリーズはタイーサと踊ることになるので、役者はこの表現に見合うダンスを披露しなければならない²³。『ペリクリーズ』という芝居は、役者自身の存在感を強調しながら、同時にキャラクターを力強く表象していくという独自の魅力を持っている。そして、劇の前半から、観客が役者の存在感や生命感を強く意識してきたことが、再会の場面のインパクトに貢献するのである。

『ペリクリーズ』以前にも『間違いの喜劇』(*Comedy of Errors*) や『十二夜』(*Twelfth Night*) といった芝居に、再会の場面がある。『間違いの喜劇』では、イジーオン (Egeon) が、自分を分らない息子エフェソス (Ephesus) のアンティフォラス (Antipholus) とドロミオ (Dromio) に “Not know my voice!” (5.1.308) と驚くセリフ、『十二夜』では、セバスチャン (Sebastian) とヴァイオラ (Viola) という双子を初めて同時に目にしたオーシーノ (Orsino) が、“one face, one voice, one habit, and two persons” (5.1.216) と驚くセリフがあるが、キャラクターの身体は直接には言及されない²⁴。『十二

22 このように、舞台上の歌やダンスは、現実世界の役者の存在感や技量を確認しながらキャラクターについての雄弁な表現ともなる、独特な表象手法である。

23 “Come sir, here’s a lady that wants breathing too, / And I have heard you knights of Tyre / Are excellent in making ladies trip, / And that their measures are as excellent.” (2.3.95-98)

24 ヴァイオラはセバスチャンに「時機が来るまではまだ抱きしめないでくれ」と述べる (“Do not embrace me till each circumstance / Of place, time, fortune, do cohere and jump / That I am Viola” (5.1.251-253))。『間違いの喜劇』『十二夜』『冬物語』からの引用は全て *The Riverside Shakespeare*, 2nd ed., ed. by G. Blakemore Evans and J. J. M. Tobin (Houghton Mifflin, 1997) による。

夜』の“one face, one voice”という箇所は、実際に一卵性双生児の役者が演じない限り、虚構世界の描写表現である。こういった比較からも、『ペリクリーズ』における再会の場面の独自性は明らかである²⁵。

小説や詩と異なり、演劇上演は作者の準備したセリフだけでなく、役者の演技も介在して初めて劇世界が成立する。これによりある種の虚構性が上演には付きまとう。しかし、シェイクスピアはこのことを逆に利用して、介在する役者の存在感や生命感を強調することで、キャラクターが互いが生きていることを認識する場面をより力強く表現しているのである。そして、当たりまえだが重要な事実を敢えて述べると、観客も生きているからこそ、この場面に立ち会うことができるのである。

このように、5幕1場は、キャラクターだけでなく役者や観客も生きているという事実に注目し、それを前面に押し出すのだが、じつはこのテーマは作品の冒頭で既に暗示されている。すなわち「ガワー」が第一コーラスの冒頭で自分が「生き返った」と述べる箇所である。まず2行目から3行目で、“From ashes, ancient Gower is come / Assuming man’s infirmities”と述べ、そして10行程後でも、“I life would wish, and that I might / Waste it for you, like taper light.” (15-16)と述べて、自分が「生命」を新たに得たことを強調する。これらのセリフは逆に「人は一度死ぬと生き返ることがない」ことを含意している。特に、最初の引用の“man’s infirmities”は、生命には限りがあることも示

25 『ペリクリーズ』のこの劇作術は『冬物語』(*The Winter’s Tale*)において、より発展された形で使われている。ハーマイオニ(Hermione)の像を前にした登場人物たちは、その生き生きした血管や、かすかに感じられる呼吸に言及し、ハーマイオニ役者の身体性を、像のリアリティーに、そしてキャラクターであるハーマイオニの存在感に繋げている。 (“Would you not deem it breath’d? and that those veins / Did verily bear blood?” (5.3.64-65) (「息をしているように思えないか、血管に血が通っているように思えないか?」) や “Still methinks / There is an air comes from her” (77-78) (「でもやはり息をしているように思える!」))

している。また、「ガワー」の新たな「生命」が上演と重ねられることで、演劇の魅力は生命の躍動だということも暗示されている。「ガワー」はさらに“*And lords and ladies in their lives / Have read it for restoratives*” (7-8) とも述べている。“*restoratives*” (「回復の薬」) が生命を志向しているだけではない。“*in their lives*” という語句によって、そして“*lives*” と“*restoratives*” が脚韻を踏むことによって「生きる」という主題が強められているのである。

このように考えていくと、「生きていること」が謳いあげられる5幕1場の前後で「ガワー」が自分の作者性を抑えていることや、プロローグの“*I life would wish, and that I might / Waste it for you, like taper light.*” (15-16) の中で“*waste it for you*” という少し物悲しい言葉を使っていることの一端が理解できるように思える。作者、役者、観客の演劇アンサンブルの中で、作者の創作行為だけが時空を超えて何度も甦ることができる。しかし、作者の死後、自分の創作によって、自分のセリフと共に役者や観客が「生」を謳いあげ、上演を完成させたとしても、作者の「生」自体はやはり返ってこないのである。

結 び

『ペリクリーズ』という作品は、劇作家自身もこの伝統的な物語を受容する一員なのだという認識をまず劇場に生みだしている。作者の創作行為は、役者の演技能力や、観客の想像力による観劇行為と連動することで、初めて演劇世界を生み出せることも劇中で幾度も示されている。『ペリクリーズ』は、この事実を作品内に取り込むことによって、劇場が一体となって物語を祝祭的に歌いあげる上演を生み出すのである。

また、コーラスの黙劇において役者の演技を対象化し、その後の劇本体で力強い演技を求めることで、役者の存在感や演技力を観客に印象付けている。そして、こういった趣向が活きてくるのが5幕1場の再会の場面である。この場面を力強いものにしているのは、ペリクリーズが、死んだと思っていた娘マ

リーナに再会するという物語の展開だけでなく、演じる役者の生命感、そしてそれに立ち会うことのできる観客の存在そのものでもある。

「ガワー」は作品の最後に “So on your patience evermore attending / *New joy* wait on you: here our play has ending.” (Epilogue 18) と述べる。この “New joy” は、忍耐力をもって上演を見ていた観客が最後に解放される喜び、人生において忍耐力があれば必ずやってくる喜び、良質の物語を見た喜びなどさまざまに解釈できるだろう。しかし同時に、この “new joy” は、観客が『ペリクリーズ』の観劇を通して、生きていることの大切さや力強さを再認識した後に再び生を続けていく、そうした喜びも指しているのではないだろうか。