

パリス伯爵考

A Consideration of the County Paris

山田 幹郎 (耕士)

YAMADA, Koshi Mikio

序

シェイクスピアの『ロミオとジュリエット』(*Romeo and Juliet*, 1595-96) にあってパリス伯爵 (County Paris) は、批評史にあっても上演史にあってもロミオはもちろんのことマールキューシオと比べ、明らかに軽視されたり、脅威の人とされたり、特に5幕で最期を遂げる場面をカットされたりしている (Loehlin, 205, 239)。

しかしながら、パリスは無視できない人物ではないだろうか。舞台上で役者によって肉付けされ、劇の世界で一人の人物として生きた彼の言動をつぶさに観察すると、彼の存在は意外と重要な光を放つことになりはしないであろうか。以下はその試論である。

1

周知のようにギリシア神話のパリスは、トロイアの王子で、捨てられて羊飼いとて生き延びオエノエと愛し合う。彼は、王威を与えると約束するヘラと戦勝を約束するアテネではなくて最高の美女を約束するアプロディテに不和の女神エリスの黄金のリンゴを与える (いわゆるパリス審判)。やがてこの男のなかで1番の美男子は大使として派遣されたスパルタで絶世の美女ヘレネ王妃と愛し合い、アプロディテに助けられて駆け落ちする。そのため、10年に及ぶトロイアとギリシア間の戦争となるが、それは女神や男神たち同士の戦いでもあった。弓の名手パリスはアキレウスの踵を射て殺す。都陥落の折、パリスは毒矢によって致命傷を負い、以前捨てた妻オエノエとの復縁を求めるが叶わず死ぬ (Howatson, 409)。

このパリス神話が、古来、文学の格好の材料として使用されたことは言うまでもない。チョーサーは長編詩『トロイルスとクリセイダ』(*Troilus and Criseyde*, c. 1374) を謳うにあたり、まず、ギリシア軍がトロイアを包囲し、「パリスのエレネ凌辱の仇を討とうと」(The ravishing to wrenken of Eleyne, /By Paris doon) 努めた事は周知のところとしている (Chaucer, 207 [57-63])。ピールの『パリスの審判』(*The Arraignment of Paris*, 1581) では主人公としてイーノーニーと愛し合うパリスが3女神の中からヴィーナスを選ぶ。彼は最後にその選択

を後悔するばかりであろうと懸念しながら退場するが (Dyce, 367 [4.1])、この劇は女神たちの不和で終わらず、ダイアナがリンゴを Eliza に与えて落着、処女王エリザベス称賛となる (Wilson, 136-37)。付言すると、ヘラやパリスは見えないが、ハンプトンコートのエワース作とされる「パラスとミナーヴァとヴィーナスにかしずかれるエリザベス女王」(‘Queen Elizabeth Attended by Pallas, Minerva, and Venus’) も、当時の女王表象の好例である (Wilson, 238f.)。

シェイクスピアにあっては、『ヘンリー六世・第一部』(1 *Henry VI*, 1589-90) にフランスの首都パリの言及が多いのは当然だが、最後に政治的な恋と野心に燃えるサフォークが自身を若々しいパリスに重ねつつ彼以上に見立てるのは興味深い。(引用は Evans 版による。以下同じ。)

Thus Suffolk hath prevail'd, and thus he goes,
As did the youthful Paris once to Greece,
With hope to find the like event in love,
But prosper better than the Troyan did.
Margaret shall now be Queen, and rule the King;
But I will rule both her, the King, and realm. (5.5.103-08)

『ルークリース凌辱』(*The Rape of Lucrece*, 1593-94) で、ルークリースはパリスの欲望を厳しく非難する。

Thy heat of lust, fond Paris, did incur
This load of wrath that burning Troy doth bear;
Thy eye kindled the fire that burneth here,
And here in Troy, for trespass of thine eye,
The sire, the son, the dame, and daughter die. (1473-77)

『じゃじゃ馬ならし』(*The Taming of the Shrew*, 1593-94) では、召使トラニーオが主人ルーセンシオを名乗り、パリスを意識しながらピアンカ獲得に乗り出す。

Fair Leda's daughter had a thousand woovers,
Then well one more may fair Bianca have;
And so she shall. Lucentio shall make one,
Though Paris came in hope to speed alone. (1.2.242-45)

以上3作で言及されるパリスは、明らかに愛欲に駆られる典型である。

『ロミオとジュリエット』の数年後に書かれた『トロイラスとクレシダ』(*Troilus and*

Cressida, 1601-02) に登場するパリスも、ヘレン死守の熱弁をふるうが、出陣よりは彼女との甘い生活を優先、スパルタ牛メネレイアスとの戦いも劣勢の中で退場する。

2

『ロミオとジュリエット』の粉本とされるのはアーサー・ブルックの『ロミウスとジュリエット』(1562)である (Bullough, 274; cf. Spencer, 16; Muir, 38-46)。そこでロミウスはティボルト殺しのためマンチュアへ追放され、その追放を悲しむジュリエットをキャピレット夫人は友人たちの結婚に対する嫉妬で病気になったと思い、キャピレット氏に娘の婿選びを依頼、彼は娘がまだ16歳になるかならずで若すぎると思いながらもパリス伯爵を選ぶ。パリスは挙式に先立ち彼女と初めて会い結婚に積極的になるが、その際、彼女と直接話し合うとは言及されていない。彼女の(偽りの)急死に際しても特に発言はなく、その後、ジュリエットの墓へ来ることはなく、また、ロミウスに殺されることもない。

興味深いことに粉本では、もう1人のパリスが言及される。ヘレネを略奪するパリスで、ロミウスがジュリエットを初めて見た時に出てくる (Bullough, 291)。

At length he saw a mayd, right faire of perfect shape
Which Theseus, or Paris would have chosen to their rape,
Whom erst he never sawe, of all she pleasde him most. (197-99)

ここでは凌辱の相手としてアリアドネやヘレネが連想されるが、rapeという言葉はshapeと対句をなして、この時のロミウスが覚えた肉欲(それはすぐに全身全霊のものとなるが)を暗示しているのかもしれない。

もう1箇所は、ジュリエットが偽って母にパリスとの結婚を快諾する際に言うもので、パリスやヘレネという神話の人物は表には出てこない (Bullough, 343)。

For if I did excell the famous Grecian rape,
Yet might attyre helpe to amende my bewty and my shape. (2237-38)

条件節で既婚者ジュリエットはパリスとの結婚は凌辱ものとも言おうとしているが、もちろん、それは母には分からない。

さて、この粉本におけるパリスも参考にしながら『ロミオとジュリエット』のパリスをみてみよう。

3

粉本と比較して『ロミオとジュリエット』のパリスで注目されるのは、彼が著しく前景化され、しかも首尾一貫して愛に生きる人物にされていることである。ここでは、パリスをめぐる台詞のレトリカルな分析と解釈を試みる中で劇の核心に近づいてみたいと思う。

劇の第1日目の6月中旬の日曜日（1幕2場）、パリスは、1幕1場のロミオ登場と同3場のジュリエット登場の合間にキャピュレットと共に初登場する。彼はヴェローナの市民として両家の争いによる市をあげての騒動を知っており、キャピュレットがするモンタギューと協同なら自分たち老人が平和を守ることはむずかしくあるまいとの考えに対して、まず、キャピュレットたちの名誉心を持ち上げる形で適切に反応して遺憾の意を表してから、次に、主たる目的に話題を変える。

Of honorable reckoning are you both,
And pity 'tis you liv'd at odds so long.
But now, my lord, what say you to my suit? (1.2.4-6)

無駄のない表現のなかにパリスの現実認識と自分の今の関心事が素直に表れている。単刀直入なジュリエット求婚の持ち出しのなかに滲むパリスの真情は感じ取りにくいかもしれないが、その求婚はこの時点で始まるのではなくて少なくとも2度目であることはキャピュレットの台詞（But saying o'er what I have said before. [1.2.7]）から分かる。パリスは最初から真剣であって、片思いの恋に悩む浮わつたロミオとは対照的である。

パリスはキャピュレットのパーティー招待者名簿にはない。だから、キャピュレットがこれまでパリスを密かに娘の将来の夫にしようと考えていなかったことも明らかと思われる。つまり、キャピュレットの婿選び方針は既定のものではなくて、劇が始まってから思いつかれたものと読める。

キャピュレットがここで娘婿選びを意識し、パリスへBut woo her, gentle Paris, get her heart (1.2.16) と類義表現も使って強く求める訳は、求愛を繰り返すパリスの真情を見て取り、パリスが自分をmy lordと呼んで出す根拠（Younger than she are happy mothers made. [1.2.12]）が説得効果を強めたためであろう。そのため彼はパリスを急遽パーティー招待者に加える。こうしてパリスは、キャピュレットに選ばれるのであって、ジュリエット自身の気持を確かめないものの、ひたすら彼女への愛と結婚への思いに駆られて行動するという点でロミオに先んじていることは注目されてよからう。

同日曜日（1幕3場）。彼はThe valiant Paris, a man of wax、ヴェローナ1番のflower (1.3.74; 76; 77; 78) と紹介され、彼の顔はキャピュレット夫人により表紙のない1巻の書物（This precious book of love, this unbound lover）としてメタファー化される（1.3.81-92）。その顔は

パリスの1部で全体を表すシネクドキでもある。彼は、キャピュレット家にあつて文武を兼ねたルネサンスの理想の人間とされる。こうした表現はその場限りのものとはならず、その後、独特の形で実現されていく。

同日夜のパーティーの場面(1幕5場)で、パリスは表立った言動に出ず、人の口にのぼることもない。キャピュレット夫妻がパリスに対してどのような配慮をしたのかは不明である。ただ、それはロミオがパーティーで初めて口にする台詞(What lady's that which doth enrich the hand / Of yonder knight? [1.5.41-42])に暗示されているかもしれない。ロミオが言及する騎士についてWalter (80)は、'Is she dancing with Tybalt?'と問うている。私の答えは、'No.'である。私は、ティボルトよりむしろパリスの方が妥当のように思うからである。粉本において、ジュリエットの右側に座る廷臣でknightのマーキューシオは「スピーチが礼儀正しい」('coorteous of his speche')とされ、冷たい手でジュリエットの雪白の手を取る。ロミウスは熱い手で一目ぼれした彼女の左手を取る(Bullough, 292-93 [253-66])。シェイクスピアは、手の冷熱に触れず、マーキューシオをパリスに代えたと考えられる。とすれば、パリスは騎士らしい装いを凝らして、ジュリエットの傍らを占めるのが適切ではないだろうか。こうした演出は十分に可能だし、キャピュレット夫妻の関心とも一致する。しかし、ジュリエットの手はやがてロミオの手に占められてしまう。

また、ジュリエットがロミオと愛の口づけを交わした直後、乳母が彼女に、Madam, your mother craves a word with you (1.5.111)と伝える。乳母の介入はキャピュレット夫人の指示によるかもしれないとするWalter (21)の推量は妥当である。さらに言えば、cravesという強意の動詞からして、その一言はパリスに関わることではないだろうか。さらに乳母がロミオに、I tell you, he that can lay hold of her / Shall have the chinks [=money + vagina] (1.5.116-17)と言う時、彼女がパリスを念頭においているとすれば、それは彼女が以前口にしたNo less! nay, bigger: women grow by men (1.3.95)というセクシャルな台詞ともマッチしよう。また、パーティーのホストであるキャピュレットのパリスに対する礼節が発揮されないのは、彼の関心が楽しいダンス時代が過ぎ去ったこととロミオをめぐるティボルトの処遇等のことで占められたために自然であつて、パーティーは茶菓の前に終わる。キャピュレットの予定は変更を余儀なくされたと考えられる。しかし、その変更はだれよりも彼自身の身体のコンディションにマッチしている(I'll to my rest.[1.5.127])。

劇第2日目の月曜日、ロミオとジュリエットの秘密結婚、ティボルトのマーキューシオ殺害、ロミオのティボルト殺害と追放処分と、人事は大展開する。同夜、何も知らないパリスの求婚はさらに続き、彼は口数は少ないが、times (plove)とwoeとwoo (antanaclasis)の地口も活かす。その言動には彼の知性と感情の動きが自然に認められるが、同時に、それは上舞台で進行する人妻となったジュリエットの現状を知る観客が距離を置き、パリスを彼女のいわば公的誘惑者として見ざるをえない皮肉なものとなる。

These times of woe afford no times to woo.

Madam, good night, commend me to your daughter. (3.4.8-9)

しかし、劇中でパリスがするこの2度目の求婚はキャピュレットを説得するのに役立つ。キャピュレットは今や真剣である。夫人にジュリエットへ *my son Paris' love* (16) を伝えるように命じ、パリスとの結婚を木曜日に決める。その *son* は、当然、*sun* (*sylllepsis*) でもあろう。パリスはティボルトの死がもたらした突然の闇を追い払うキャピュレットの太陽だからである。キャピュレット自身も *this haste* (22) と知りながらするその決定は、劇のスピーディーな展開にマッチしているばかりでなく、娘の意思を確かめない父の暴力的な権力の否定的な面を強く浮き彫りにする。彼はそれと知らずに娘の不倫の仲介者にもなろうとするからである。

夜が明けかける劇3日目の火曜日はロミオとジュリエットの別れ(3幕5場)で始まるが、その後のジュリエットとパリスの結婚をめぐるキャピュレット夫妻や乳母の説得に見られるパリス像は従前の繰り返しに止まらない。

The gallant, young, and noble gentleman, (3.5.113)

A gentleman of noble parentage,
Of fair demesnes, youthful and nobly [lien'd],
Stuff'd, as they say, with honorable parts,
Proportion'd as one's thought would wish a man, (3.5.179-82)

O he's a lovely gentleman!
Romeo's a dishclout to him. An eagle, madam,
Hath not so green, so quick, so fair an eye
As Paris hath. (3.5.218-21)

パリスの身体の特徴を含め、そこには単なる誇張でない重みがある。彼はロミオのライヴァルにふさわしいのである。だからこそ、逆に一層ジュリエットの愛の覚悟が引き立つのである。

パリスは結婚式の打ち合わせでロレンスの庵室へ行くが、そこでキャピュレットをすでに *My father Capulet* (4.1.2) と呼ぶ。そしてジュリエットと話し合ったことがないのを弁明する言葉にパリスらしさが出る。それは妻に対する優しさである。

Immoderately she weeps for Tybalt's death,
And therefore have I little [talk'd] of love,

For Venus smiles not in a house of tears.
 Now, sir, her father counts it dangerous
 That she do give her sorrow so much sway;
 And in his wisdom hastes our marriage,
 To stop the inundation of her tears,
 Which, too much minded by herself alone,
 May be put from her by society. (4.1.6-14)

問題となるのは、引用3行目 For で始まる1行である。Venus は愛と美の女神だから、彼女は愛のメトノミーとなる。その愛は、心身共、というよりもむしろ肉体的なものだから、パリスの目立たぬ一面を表すことになる。それは、若者らしいロミオの *She will... / Nor ope her lap to saint-seducing gold* (1.1.212-14) やジュリエットの *Lovers can see to do their amorous rites / By their own beauties* (3.2.8-9) と、一見、著しい対照をなすように思われよう。Venus は、また、占星術で金牛宮と天秤宮を支配するとされる金星である。smiles は擬人法となり、微笑する、また、よい霊液を注ぐことである。

難解なのは a house of tears である。Schmidt (house, subst. 4)) は house を the persons dwelling under the same roof と説明し、この箇所を all the house (3.3.156) と共にあげている。(OED [sb.1.5.] でもそれと同様の語義の例として all the house をあげている。) その場合は、a house of tears は不特定であるが (the ではなくて a を使うところはパリスらしい)、具体的にはキャピュレット家の者たちを指すことになる。

しかしながら、話題はジュリエットに絞られているので、OED や Schmidt にはないが、私は、house は小宇宙としての人体や人 (body, person) のメタファーと解釈する。この解釈は、temple [= Duncan's body] (*Macbeth*, 2.3.68) や This mortal house [= Cleopatra's body] (*Antony and Cleopatra*, 5.2.51) ばかりでなく、以下に引用する劇中の類例からしても妥当だと考える。(ただし、ここの of は記述的な形容詩句を造るのではなくて同格関係の用法。)

O, I have bought the mansion of a love,
 But not possess'd it;... (3.2.26-27)

ちなみに、OED (mansion, sb.3.d.) で body のメタファーとしての「大邸宅」の初例は1526年の Tindale (Oure erthy mancion) である。

house は、また、占星術の十二宮 [宿] の意味も持つが、それに限定する解釈 (Raffel, 141) はここでは取らない。

そんな訳で For 以下の行のおよその意味は理解できるのだが、なぜそれに相当長くこたわったかと言えば、そこにパリスのジュリエットへの思いが一瞬豊かな表現でもって現れていると考えられるからである。彼の台詞は必ずしも 'always formal' (Levin, 105) とは限らな

いのである。

パリスは涙の宿であるジュリエットに愛の女神を招来させようとする。彼は娘の結婚を急ぐキャピュレットを終始立てながら、自らのジュリエットに対する強い心配を打ち明け、それ以上に結婚成立に積極的に出ている。愛は肉欲だけではないのである。観客は距離をおいて彼を見ながら、さもありませんとも思う。

同場のパリスとジュリエットの1度限りの対話は、ロミオたちのファースト・キスで結びとなる愛のソネット（1.5.93-106）と対照をなし、興味深い。今やジュリエットは緊張の中、パリスに真意も真相も覺られずに、the bounds of modesty（4.2.27）の枠内でパリスへ愛情を示すしたたかな演技者として成功する。その台詞の表現を少し分析してみよう。

Par. Happily met, my lady and my wife!

Jul. That may be, sir, when I may be a wife.

Par. That may be must be, love, on Thursday next.

Jul. What must be shall be.

Fri. L. That's a certain text.

Par. Come you to make confession to this father?

Jul. To answer that, I should confess to you.

Par. Do not deny to him that you love me.

Jul. I will confess to you that I love him.

Par. So will ye, I am sure, that you love me.

Jul. If I do so, it will be of more price,

Being spoke behind your back, than to your face.

Par. Poor soul, thy face is much abus'd with tears.

Jul. The tears have got small victory by that,

For it was bad enough before their spite.

Par. Thou wrong'st it more than tears with that report.

Jul. That is no slander, sir, which is a truth,

And what I spake, I spake it to my face.

Par. Thy face is mine, and thou hast sland' red it.

Jul. It may be so, for it is not mine own. (4.1.18-36)

Happilyはパリスにとって実に自然に出てくる強弱調の言葉であるが、彼の喜びは相手に全く伝わらない。mの子音韻にmyが反復により重ねられたのを受けて、ジュリエットは、理知的にmyとmayの類音効果を活かしつつ、may beと反復した上でaを使って誰のwifeだか相手には分からない中で脚韻により相手にはまるで自分の妻と解釈できるような効果を持たせる。パリスはanaphoraでThat may beを受けながら、mの子音韻を続けつつ推量から必然へ進め、ジュリエットはtをwに変えてanaphoraをなかば続け、相手のclimaxの話法も活

かす。それはロレンスから「確実な」金言との評価を受ける。第三者の介入は二人の関係の断絶を暗示する。パリスにその text の正しい解釈は不可能であって、彼は自分の求める結論が得られたと思わざるをえない。

ロレンスが対話に介入することにより、話題は father confessor にかかわるものとなる。まず、パリスはジュリエットが自分への愛をロレンスに告白に来たと思うが、彼女はパリスを聴罪師に見立てて him を愛すると告白する。観客はその him がロミオを暗示していることを承知しているが、パリスはそれが神父としか取れずに動揺し、これまでの you に代えて ye (cf. Abbot [236] : ye seems to be generally used in questions, entreaties, and rhetorical appeals [Ben Jonson]) を使用し、しかも、I am sure と自分を納得させる文句を口にする。彼とジュリエットの間ではすでに対句は成立せず、彼は you love me を自ら反復する。それが相手ではなくて自分自身を説得するにすぎないことを彼は知らない。彼女は彼の him (ロレンス) をロミオに重ねる。そして、彼女は隔行対話 (stichmythia) を止め、対句にならない微妙なレベルの表現 (price: face; that: spite) の中にじっと籠もり、まず、28行目の前半を b の子音韻で効果を狙い、後半を back と対照の face で締める。キャピュレット夫人から書物とされた顔の持ち主はここに至って、その心の優しさを発揮、Poor soul であるジュリエットの涙による顔の虐待と中傷のモチーフを導入、彼女の反論と謙遜表現にあう中、abus'd、wrong'st、sland'red と一貫して彼女が涙を流すのをくいとめようとする。多分、hast sland'red は、彼の意図が成就し、彼女の涙が一時的に止まったことを表すのであろう。彼の th 子音韻の狭間にある mine は彼女の may の子音韻に繋がり、it は彼女により anadiplosis でもって反復された上に後半でも主語とされ、not mine own と締めくくられる。彼女は 'mine' つまり、彼に「あなたのもの」にあらずとしているのだが、彼は字義どおりに取る。だから、最後に彼は彼女に命令する (keep this holy kiss. [4.1.43])。ロミオと違い、パリスのキスは無知と誤解の中で一方的になされ、なんのよい効果も生まず不毛である。彼はジュリエットにとって今は虐待者、誘惑と凌辱を試みようとする者である。しかし、その彼の熱い思い、換言すれば、彼の妄想とそれを表す行為を示す作者の懐は深い。

なぜなら、彼は、パリスとジュリエットの身体的接触を皆無にしていないからである。既に見たように二人はダンスをしたと推測されるが、今や my lady and my wife に対する一方的だが積極的な愛をこめたキスにより、パリスは彼女の体温を実感する唯一の機会を自らに与えるのだ。ジュリエットは脅威と悪寒を覚えながらもパリスのキスを拒まず現実をかるうじて乗り切る。二人とも全く異なる気持のなかで真剣である。パリスの holy はロミオの This holy shrine (1.5.95) のそれと1部重なると同時に、1部は重ならず宗教性が強く出ていると考えられる。ジュリエットは1音節語からなる1行でやっと応え、ロレンスの方を向いて話しかける。

同火曜日夜になる頃、パリスは、自宅へ自ら徒歩で来たキャピュレットからジュリエットの偽りの what becomed love I might (4.2.26) と結婚式が1日繰り上がり、明水曜日となった

ことを聞くことになる。

4

劇第4日目の水曜日早朝（4幕5場）、パリスは、楽士たちを連れて結婚式をあげるべく迎えに来る。彼女の死が晴天の霹靂であることは当然である。

Have I thought [long] to see this morning's face,
And doth it give me such a sight as this? (4.5.41-42)

OED (long, a.1. 9.b.) は、think longは grow weary or impatientの意味と定義してこの箇所も引用している。しかし、この句はパリスのジュリエットに対する愛ゆえの長い（長く思われるばかりでなくて、事実として主人公よりも長い）期間にわたる思いを表す上でも有効である。次に、itで指されることになるthis morning's faceのfaceであるが、それはthis morningよりはむしろthe heavens (cf. Onions, face, sb.)を擬人法とシネクドキでもって表した、信心を試されるパリスらしい言葉と考えられる (cf. God shield I should disturb devotion! [4.1.41])。

この4幕5場は、ジュリエットの凌辱者がパリスではなくて死神となる場面としても注目される。劇中、their death (Prol. 8) からher death (5.3.287) まで、deathとDeathは合計60数回出てくる。そして、ロレンスはFull soon the canker death eats up that plant (2.3.30)として擬人法 (eats up) と害虫というメタファーにより死を行為者とし、ロミオもlove-devouring death (2.6.7) と死を食事する者としてとらえている。やがてロレンスはジュリエットに、thou.../That cop'st with Death himself to scape from it (4.1.73-75)としてDeathを戦いの対抗者と見た。4幕5場、キャピュレットの目にDeathは花に降りた霜のように愛娘の体の上に横たわって動かないものと映る。

Death lies on her like an untimely frost
Upon the sweetest flower of all the field. (4.5.28-29)

キャピュレットは、さらに、Deathが娘を略奪し、彼の舌を縛る者と見た後で、パリスに言う。

O son, the night before thy wedding-day
Hath Death lain with thy wife. There she lies,
Flower as she was, deflowered by him.

Death is my son-in-law, Death is my heir,
My daughter he hath wedded. I will die,
And leave him all; life, living, all is Death's. (4.5.35-40)

それゆえ、キャピュレット夫人の捕獲者としての cruel Death (48) も併せて、パリスにとって Death は Most detestable で、cruel な大詐欺師にして凌辱者となる。彼の台詞は、敷衍法と反復法により Death に対する自身の憎しみと彼女への激しい愛情をよく示している。

Beguil'd, divorced, wronged, spited, slain!
Most detestable Death, by thee beguil'd,
By cruel cruel thee quite overthrown!
O love, O life! not life, but love in death! (4.5.55-58)

Beguil'd が一種の epanalepsis により次行末で反復して強調される中で、wronged と spited の間で他の行同様にややポーズがおかれ、それによって Death による妻の凌辱に対する夫の無念さが表される。d の子音韻により先取観念となった Death の残酷さが cruel の反復 (epizeuxis) で強調され、やがてかろうじて life と antithesis をなす小文字の death になる。overthrown の o 音は次行で独立して反復され、引き続き l の子音韻を踏みながら antimetabole により妻の死後も love に誠実であり、そうあらんとするパリスらしい言葉となる。パリスを距離化しているゆえにこそ観客はここで一層その「らしさ」を感じるであろう。キャピュレットの悲嘆の台詞がその後続く (4.5.59-64)。従兄弟のマーキューシオに比べて口数の少なかったパリスがする各種の反復法を活かした定型的な表現には、彼らしい愛情の真摯さと高貴さが表われているように考えられる。

パリスにとってはジュリエットとの初夜となるはずだった同水曜日夜 (5幕3場)、妻の死後も love に誠実であらんとする彼だからこそ、彼女の bridal bed のあるキャピュレットの墓へ進んで行く。さらに、彼の言動はヴェローナ1番の花らしい行為でもある。

Sweet flower, with flowers thy bridal bed I strew —
O woe, thy canopy is dust and stones! —
Which with sweet water nightly I will dew,
Or wanting that, with tears distill'd by moans.
The obsequies that I for thee will keep
Nightly shall be to strew thy grave and weep. (5.3.12-17)

4幕1場のジュリエットとの涙問答で彼女を諷め励ました彼が、今は愛惜の涙を厭わない。花と涙が今のパリスのメトニミーとして機能する。Venus (4.1.8) は涙の家なるパリスに微笑む。

この5幕3場は、劇中でパリスとロミオの最初にして最後の直接の出会いの場面でもある。二人とも true love (5.3.20) への思いのみから来ている。しかしながら、パリスは、当然、ロミオを完全な犯罪者と思い込む。彼の台詞を引用しよう。

This is that banish'd haughty Montague,
That murd' red my love's cousin, with which grief
It is supposed the fair creature died,
And here is come to do some villainous shame
To the dead bodies. I will apprehend him.
Stop thy unhallowed toil, vile Montague!
Can vengeance be pursued further than death?
Condemned villain, I do apprehend thee.
Obey and go with me, for thou must die. (5.3.49-57)

ここでパリスは、キャピュレット家の代表にして墓守りとして、怒りのこもる非難と軽蔑を込めて Montague を反復し、Condemned villain のロミオを公的復讐の場へ突き出そうとしている。つまり、モンタギュー家とキャピュレット家の争いを pity としたパリスは、今はその争いを pity として済ますことができず、積極的に介入、キャピュレット家の象徴的存在になる。しかも、apprehend の反復 (56; 69) から分かるように、彼はただ感情的に行動するのではなくて、共同体社会の法の番人となる。ここで初めて我々は knight らしい valiant Paris を目にするようになる。

パリスは、ロミオから2度も youth 呼ばわりされるが、口汚くやり返すことはしない。ロミオは言う。

Good gentle youth, tempt not a desp'rate man.
Fly hence and leave me, think upon these gone,
Let them affright thee. I beseech thee, youth,
Put not another sin upon my head,
By urging me to fury: O, be gone!
By heaven, I love thee better than myself,
For I come hither arm'd against myself. (5.3.59-65)

その Good gentle は相手が持ち合わせる美質を知り、それを行動に示して欲しいロミオの期待を示すと同時に、ロミオ自身の今の美質も表す。ロミオが一つの大事な面でパリスの域に達しつつあるのである。Coleridge (I. 11) が注目する 'The gentleness of Romeo shewn before as softened by love; but now by love and sorrow and the awe of the place' である。そして、暗闇の中、ロミオが相手の声と言葉から youth と判断して呼びかけるのは、彼が既婚者

として成熟していそうで未熟なことも表すと考えられる。

ロミオは怒り (fury [5.3.63]) の虜になり、自殺しか念頭にない。パリスは、その自殺という sin を公然と犯そうとする madman の説得を、当然、黒魔術の conjuration (68) ととる。そしてロミオがパリスを boy (70) と呼ぶ時、彼は否応無く自分を boy と呼んだティボルト (3.1.66; 130) と変わらなくなる。

パリスは敗れて墓荒らしという法の侵害を求め、引き続いてジュリエットとの愛の成就を求める。

O, I am slain! [*Falls.*] If thou be merciful,
Open the tomb, lay me with Juliet. [*Dies.*] (5.3.72-73)

彼は最後に法を守るよりも愛を貫こうとする。誠に彼らしい最期というべきであろう。

ロミオは、相手が誰とも確かめずに即答する。

In faith, I will. (5.3.74)

ここに見られるパリスの説得力とそれにただちに応じるロミオの順応性は注目に値する。多分、ロミオの心の美質を表す mercy (67) がパリスの merciful (72) と共鳴したからこそ、それを口にするパリスの以下の行為命令をロミオは素直に実践できたのであろう。

ロミオはパリスを Mercutio's kinsman, noble County Paris! (75) と呼ぶが、ストレスが置かれる noble は「貴族の」という意味も有してはいるが、それ以上に「高貴な」心的特性を表している。そこには、そのように呼ぶロミオ自身の心的な高貴さも暗示されており、彼はパリスの域に達したことになるだろう。となれば、君主ジュリエットのいる饗宴の間において二人が対等となるのは自然である。

O, give me thy hand,
One writ with me in sour misfortune's book!
I'll bury thee in a triumphant grave.
A grave? O no, a lanthorn, slaught' red youth;
For here lies Juliet, and her beauty makes
This vault a feasting presence full of light.
Death, lie thou there, by a dead man interr'd. (5.3.81-87)

パリスと解釈される騎士の手からジュリエットを奪い取ったロミオの手が改めてパリスの手を握ることにより二人の同一性が成立する形になる。パリスは相変わらず youth とされるが、先程と違い、今のロミオには怒りも軽蔑もなく、墓ならぬ頂塔を発見した彼がその発見

の喜びをパリスと分かち合い、それと同時に自分と同じように若くして愛に殉じた男への哀惜の思いも込めているように考えられる。ここに至ってパリスは不幸の書にその名前をロミオと共に記載されるが、青年パリスが体現したbook of loveはそれはそれでprecious (cf. 1.3.87) だった、と私は解釈する。換言すれば、彼は不変的な愛の観念を表象する人物なのである。

ロミオはパリスを最後はyouthではなくてDeath (5.3.87) と呼んでいる。それはパリスの名称変更であるが、劇の核心にせまる呼称として注目される。それというのも、thereとはwith herのことだから、パリスは今や妻の傍らに横たわるDeathそのもの、つまり、彼独特の形で愛のDeathになったからである。

その後、舞台にあって観客の視野にあり続けるパリスの遺体は、やがて、ロレンスにより注目されることになる。

Romeo, O, pale! Who else? What, Paris too?
And steep'd in blood? Ah, what an unkind hour
Is guilty of this lamentable chance!

Thy husband in thy bosom there lies dead;
And Paris too. (5.3.144-46; 155-56)

guiltyは修道士らしい言葉であるに止まらず、パリス殺害の容疑者ロミオへのコメントを暗示するのかもしれない。その後で覚醒したジュリエットに対するロレンスのParis tooは、彼女の目をパリスへ目を運ばせるだけの力があつたとは考えにくい。ジュリエットの関心は睡眠薬服用以来ロミオにしかないからである。

夜警がパリスの小姓と共に登場。夜警は、まず、パリス、次いで、ジュリエットに目をやる。彼がまずもってパリスに言及するのは劇中のハイアラーキーからしても適切である。

Pitiful sight! here lies the County slain,
And Juliet bleeding, warm, and newly dead,
Who here hath lain this two days buried. (5.3.174-76)

彼がやってきた大公にまずもってパリス殺害を伝えるのも適切である。ロミオはパリスとジュリエットの狭間において死亡の1語で済まされる。

Sovereign, here lies the County Paris slain,
And Romeo dead, and Juliet, dead before,
Warm and new kill'd. (5.3.195-97)

この殺人事件は、最大の容疑者ロレンスの法廷弁論、ロミオの下男の見聞、その下男の見出したロミオの父親宛の手紙、およびパリスの小姓の見聞により解決していく。

ロレンスの弁論にあってパリスの名前は、2度出される。

You, to remove that siege of grief from her,
Betroth'd and would have married her perforce
To County Paris.

But when I came, some minute ere the time
Of her awakening, here untimely lay
The noble Paris and true Romeo dead. (5.3.237-39; 257-59)

ロレンスが言うパリスとロミオの遺体併置は劇的な事実描写であるが、彼らに付けた修飾語の noble と true は彼ら自身の真実を伝える上で有効であって、ロレンスのパリス評価は我々観客の見聞してきたパリス評価と一致する。

しかし、ロレンスはキャピュレットによる強制結婚のみを挙げてパリスの真情には言及しない。それでは片手落ちである。聞く者によってはパリスがキャピュレットの片棒をかついだと思うであろう。大公は直接パリスの名をあげないが、the County's page (279) に your master (280) について証言を求める。その証言は裁決に先立ち最後であるが、なくてはならないものである。パリスの真情はジュリエット (his lady: 小姓にとっては主人の奥様にならない) に対する行動により事実であることが小姓の見聞によって皆の知るところとされるからである。

He came with flowers to strew his lady's grave,
And bid me stand aloof, and so I did.
Anon comes one with light to ope the tomb,
And by and by my master drew on him,
And then I ran away to call the watch. (5.3.281-85)

しかも、既に見たように攻撃的なロミオと法の番人的なパリスの戦いで曖昧だった点もここで明らかとなる。先に切りかかるのはロミオではなくてパリスとされるからである。パリスは小姓を通して愛と正義の騎士になる。パリスのアイデンティティは観客ばかりか劇中の人物たちにも明らかになったのである。valiant Paris の悲劇はこうして形をなす。

その結果として大公が下す審判にあって、パリスの名前はマーキューシオと共に隠され、彼らは同等の親族とされる。

Where be these enemies? Capulet! Montague!
 See what a scourge is laid upon your hate,
 That 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. (5.3.291-95)

この大公によるパリスの無名化は、パリスの愛の人生そのものを否定するものではあるまい。braceはtwo arms (OED, brace, sb.²によれば、braceが人々の場合に‘a touch of humour or contempt’を伴う初例は1606年である。)を語源とするpairの意味である。そこに大公の二人への思いがこめられているようである。

5

いったい、劇中において、true Romeoの相手、Romeo's faithful wife (5.3.232)であるジュリエットが真にfaithfulである劇的証拠は、何よりも彼女がロミオへの愛ゆえに従兄弟、両親、乳母、修道士から独立し、さらにロミオとの死後の共生を獲得しようとしたことであるが、その独立と永生の獲得の過程におけるパリスという最有力のライヴァルの存在に対する彼女の反応も多分にあることを忘れてはならないであろう。しかもロミオと違ってパリスの愛にはぶれがない。一途である。それが全くの無知と誤解、あるいは妄想という悲劇的な欠陥、つまりは、悪であることは否定できない。だからといって、パリスがジュリエットを一方的にしる愛した事実も否定できない。この劇における貞実な結婚愛という観念の具象化に、愛情があり、いざと言う時には命を張る高貴なパリスの存在は不可欠である。そして、矜持を保つ彼は、パリス神話の文学的伝統において独自の存在となった。

この小論で私は、説得を旨とするレトリックによる分析法によりジュリエット略奪のモチーフとからめてパリスの前景化の意味合いを場面を追いながら考えてきた。パリスはロミオの単なる引き立て役ではない。彼は批評にあっても上演にあっても、マーキューシオと同程度に重視されてしかるべきであろう。劇が実現する悲劇的な愛の勝利による両家の破壊的な敵対関係の推移と解消の過程で、パリス伯爵という書物は主人公たちの道行きを照らし、劇の最後まで舞台において散見されつづけるのであって、それはそれで再評価されてよいものとする。

Works Cited and Consulted:

- Abbot, E. A. *A Shakespearian Grammar*. 3rd Edition. 千城書店, 1957.
 Allen, Michael J. B. and Muir, Kenneth, eds. *Shakespeare's Plays in Quarto*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1981.

- Bullough, Geoffrey, ed. *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*. 8 vols. London: Routledge and Kegan Paul, 1957, I: 269-363.
- Chaucer, Geoffrey. *Complete Works*. Ed. Walter W. Skeat. London: Oxford University Press, [1915] 1956.
- Coleridge, Samuel Taylor. *Shakespearean Criticism*. 2 vols. 2nd Edition. Ed. Thomas Middleton Raysor. London: Dent. Everyman's Library, 1960.
- Dyce, Alexander. *The Dramatic and Poetical Works of Robert Greene & George Peele*. London: George Routledge and Sons, 1848.
- Evans, G. Blakemore, ed. *The Riverside Shakespeare*. 2nd Edition. Boston, New York: Houghton Mifflin Company, 1997.
- Furness, Horace Howard, ed. *Romeo and Juliet* (A New Variorum Edition of Shakespeare). New York: Dover Publications, Inc, [1871] 1963.
- Gibbons, Brian, ed. *Romeo and Juliet* (The Arden Shakespeare). London and New York: Methuen, 1980.
- Howatson, M. C., ed. *The Oxford Companion to Classical Literature*. Oxford University Press, 1989, 2005.
- 岩崎宗治. 『シェイクスピアのイコノロジー』三省堂, 1994.
- 編注. 『ロミオとジュリエット』〈大修館シェイクスピア双書〉大修館, 1988, 2002.
- 加藤行夫. 『悲劇とは何か』研究社, 2002.
- 蒲池美鶴. 「解説」. 小田島雄志訳『ロミオとジュリエット』白水社, 1983, 216-26.
- Knowles, Ronald, ed. *Shakespeare and Carnival: After Bakhtin*. Basingstoke, Hampshire: Macmillan, 1998.
- Levin, Harry. *Shakespeare and the Revolution of the Times*. Oxford University Press, 1976, 1978.
- Lieber, Naomi Conn. “‘There is no world without Verona walls’: The City in *Romeo and Juliet*”. Richard Dutton and Jean E. Howard, eds., *A Companion to Shakespeare's Works: The Tragedies*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2003, I: 303-18.
- Loehlin, James N., ed. *Romeo and Juliet* (Shakespeare in Production). Cambridge University Press, 2002.
- McDonald, Russ. *Shakespeare and the Arts of Language* (Oxford Shakespeare Topics). Oxford University Press, 2001.
- McEachern, Claire, ed. *The Cambridge Companion to Shakespearean Tragedy*. Cambridge University Press, 2002.
- Muir, Kenneth. *The Sources of Shakespeare's Plays*. Methuen & Co Ltd, 1977.
- OED: The Oxford English Dictionary*. 2nd Edition. Oxford University Press, 1989.
- Onions, C. T. *A Shakespeare Glossary*. 2nd Edition. Oxford University Press, 1953.
- 太田一昭. 「ジュリエットの年齢」. 柴田稔彦編『シェイクスピアを読み直す』研究社, 2001, 3-19.
- Raffel, Burton, ed. *Romeo and Juliet* (The Annotated Shakespeare). New Haven and London: Yale University Press, 2004.
- Schmidt, Alexander. *Shakespeare-Lexicon*. Rev. and Enl. Gregor Sarrazin. Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1962.
- Spencer, T. J. B., ed. *Elizabethan Love Stories*. Harmondsworth, England: Penguin Books Ltd, 1968.
- 高橋康也・大場建治・喜志哲雄・村上淑郎編. 『研究社 シェイクスピア辞典』研究社出版, 2000.
- Walter, J. H., ed. *Romeo and Juliet* (The Players' Shakespeare). London: Heinemann Educational Books, [1967] 1976.
- White, R. S., ed. *Romeo and Juliet* (New Casebooks). Basingstoke, Hampshire: Palgrave, 2001.
- Wilson, Elkin Calhoun. *England's Eliza*. New York: Octagon Books, Inc, [1939] 1966.
- 山田耕士編. 『レトリック用語小辞典』名古屋大学消費生活協同組合印刷部, 1995.