

博士論文

シェイクスピア劇作品における剣  
—1590年代英国における剣の表象と文化—

2013年

関西大学大学院博士課程後期課程  
文学研究科英文学専攻

若狭 智子

## 目次

省略記号一覧 .....	3
序論 .....	5
第一章 剣とフェンシングの流行の変遷 .....	12
1. Broad Sword から Rapier へ—戦場から市街地へ— .....	12
(1) 武器甲冑の発展と剣 .....	12
(2) 装飾品としての剣 .....	16
(3) 長い剣への熱狂 .....	21
2. フェンシングの流行の変遷 .....	32
(1) イングランド伝統のフェンシング .....	34
(2) イタリアにおけるフェンシング革命 .....	40
(3) スペイン流の勃興と衰退 .....	43
(4) イングランドとスペイン流フェンシング .....	45
(5) イングランドとイタリア流フェンシング .....	46
(6) 英国宮廷での受容—伝統的英国流との差別化— .....	51
(7) 英国流マスターたちの憤慨—シルバーの記録— .....	55
第二章 剣の流行と表象の変遷 .....	64
1. Romeo and Juliet にみる剣の流行の変遷 .....	64

2. ティボルトの人物造型と Rapier .....	70
3. 劇構造の転換と Rapier の記号的意味 .....	80
第三章 短剣の表象 .....	83
1. 短剣の両義性.....	83
2. シーザー殺害の剣.....	88
3. <i>Macbeth</i> における王殺しの剣 .....	97
4. シャイロックの Knife : 短剣とことば.....	102
第四章 ロザリンドの “curtal-axe”—Curved Sword にみるタンバレインの系譜— .....	124
1. Curved Sword の定義 .....	126
2. Curved Sword の記号的意味 .....	127
3. タンバレインの “curtle-axe”.....	139
4. マーロウ模倣と Curved Sword.....	145
5. マーロウ受容の転換点とパロディ化 .....	153
6. ロザリンドの “curtal-axe” とタンバレインの “curtle-axe” .....	159
第五章 初期近代英国劇場における Sword Property .....	163
1. 初期近代英国劇場における小道具 .....	163
2. ト書きが指示する Sword Property とアクション .....	166
3. 宮廷祝典局会計記録に残る Sword Property.....	171
4. <i>Titus Andronicus</i> の線描画に描かれた 4 本の Sword Property .....	172
5. ヘンズロウの日記—17 本の Foil と 1 本の Long Sword— .....	179
参考文献 .....	202
一次文献 .....	202
二次文献 .....	207

## 省略記号一覧

<i>Ado</i>	Shakespeare, William. <i>Much Ado About Nothing</i> .
<i>Annales</i>	Stow, John and E. Howes. <i>The Annales, or a Generall Chronicle of England, Continued unto 1614</i> .
<i>AYL</i>	Shakespeare, William. <i>As You Like It</i> .
<i>Chronicles</i>	Holinshed, Raphael. <i>The Chronicles of England, Scotlande, and Ireland</i> .
<i>Diary</i>	Henslowe, Philip. <i>Henslowe's Diary</i>
<i>Eph.</i>	Ephesians.
<i>F1</i>	First folio
<i>Gen.</i>	Genesis.
<i>Ham.</i>	Shakespeare, William. <i>Hamlet</i> .
<i>2H4</i>	Shakespeare, William. <i>Henry IV, Part 2</i> .
<i>2H6</i>	Shakespeare, William. <i>Henry VI, Part 2</i> .
<i>Lives.</i>	Plutarch, <i>Lives of the Noble Grecians and Romans</i> .
<i>LLL</i>	Shakespeare, William. <i>Love's Labour's Lost</i> .
<i>MV</i>	Shakespeare, William. <i>The Merchant of Venice</i> .
<i>OED</i>	<i>Oxford English Dictionary</i> .
<i>Oth.</i>	Shakespeare, William. <i>Othello</i> .
<i>Paradoxes</i>	Silver, George. <i>Paradoxes of Defence</i> .
<i>Practice</i>	Saviolo, Vincentio. <i>Vincentio Saviolo His Practice, In two bookes, The first intreating of the vse of the Rapier and Dagger, The second of Honor and honorable Quarrels</i> .
<i>Q1</i>	First quarto
<i>Q2</i>	Second quarto
<i>R2</i>	Shakespeare, William. <i>Richard II</i> .

Rev. Revelation.  
*1Tamb.* Marlowe, Christopher. *Tamburlaine the Great, Part I.*  
*2Tamb.* Marlowe, Christopher. *Tamburlaine the Great, Part II.*  
*Tit.* Shakespeare, William. *Titus Andronicus.*  
*Wiv.* Shakespeare, William. *The Merry Wives of Windsor.*

## 序論

ウィリアム・シェイクスピア (William Shakespeare) の生きた 16 世紀から 17 世紀にかけての英国において、剣は劇場の内外に拘わらず、その世界の重要な一部であった。確かに銃器の実用化に伴い、剣という武器の戦場における存在感は徐々に希薄になっていった時代でもあるが、戦場での主役の地位を引退した後も、剣は戦場の外では重要な武器、或いは装飾品である時代はしばらく続いた。そして剣及びその剣を扱うためのフェンシング技術は、市街地を闊歩する甲冑を着用していない人々のために特化されたものへと、大きな変革を遂げたのである。この動きは汎ヨーロッパ的なものであったが、その変革の波が英国に届き、英国内での急速な変革が進んだのは 1590 年代においてである。これは劇場外の現実的な世界に対してはもちろんのこと、初期近代英国劇場内での虚構世界に対しても大きな影響を及ぼした。本論ではこの 1590 年代英国に焦点を置き、物質としての剣及び表象として現れる剣の両者を相互的に考察し、さらにこの剣というキーワードを軸に、シェイクスピアを中心とした当時の劇作品を論じていく。

第一章においては、歴史的な観点から剣とフェンシングの流行の変遷を追う。「モノ」の歴史が常にそうであるように、剣もまたそれ独自で発展したものではなく、外的な要素との相互的な関係の中で発展した。剣が向かっていく先の甲冑が、鎖を組み合わせた鎖帷子 (chain mail) であるか、鉄板で固められた板金鎧 (plate mail) であるかでは、それに対応する剣の質や役割が変わってくる。また銃器の実用化に伴い、頑強な甲冑を容易く貫通するスピードと威力をもった銃弾が飛び交うようになると、兵士たちは重い甲冑を脱ぎ、剣は主要な武器から接近戦のための装備と役割を変え、ヨーロッパの戦場風景は一変したのである。この章ではまず、このような中世期以来の剣の発展の歴史を、甲冑の発展や銃器の実用化との相互的な影響関係の中で論じる。そして剣が戦場の主役の座を銃器に譲り、戦場から市街地へと主な活躍の場を移すにしたがって、剣の形状は戦場に適した幅広の剣 (broad sword) や両手仕様の長剣 (long sword) から、市街地での日常的な携帯に適した軽量

で細身の長い剣 (rapier) へと変わっていく。本章では次に、この新時代の剣の発展と影響を考察する。Rapier は男性的な装飾品のひとつとして発展し、ステイタス・シンボルや流行の最先端を示すようになる。剣に施された華美な装飾や剣の刃の長さなど、当時の多様な文献、リーズ鎧博物館 (Leeds Royal Armoury) などに残される現物の剣などを参照しながら、装飾品化された剣について検証していく。

さらに第一章後半では、剣の軽量化が促した新しいフェンシングの発展の歴史も考察する。戦場において剣が主役だった時代には、極めて実戦的であるが洗練されない粗暴な剣術が普及していた。しかし剣は実戦の場での役割が希薄となり、実戦性が必ずしも珍重されなくなってきた。また軽量化された rapier は、それまでの重量のある broad sword などよりも、自在に操縦することができる。こういった要因により、フェンシング術に抜本的な革新がもたらされたのである。それは科学や幾何学や数学などの知識を基盤にして発展した理論的な技術であり、また「切る」剣術から「突く」剣術への大転換であった。そして、イタリアのカミッロ・アグリッパ (Camillo Agrippa) がその革新の端を発して以来、スペイン、イタリア、フランスなどで発展していった。本章では主要なフェンシング・マニュアルを取り上げてその歴史を辿る。

一方イングランドでは伝統的に、幅広の剣と小さな盾 (sword and buckler) を主要な武器とする、実戦に適したフェンシング技術が発展しており、その剣術指南の組織も存在していたが、そこにもついに新しい大陸的なフェンシング技術が届くこととなった。大陸風の rapier と「突き」を中心としたフェンシング術は、渡英したイタリア人のフェンシング師範たちにより伝達され、上流階級の子弟を中心に瞬く間に普及していき、ついには英国伝統の「防衛術」(“science of defence”) の地位を脅かすようになった。この潮流に憤慨した英国流フェンシングの師範たちは、イタリア人師範たちに挑戦するなど暴力的な手段に訴えることもあったが、それを出版という手段で訴えたのがジョージ・シルバー (George Silver) であった。1599年にシルバーの著した *Paradoxes of Defence* は当時の英国流フェンシング師範たちの主張を伝える重要な資料であり、本論ではこれを詳しく調べて、1590年代のイ

ングランドにおける剣と剣術の流行の変遷を追う。

このような剣とフェンシング術の流行の変遷は、演劇的表象にも反映されている。当時は劇作品の中に剣劇が好んで取り入れられていたという傾向を考えると当然のことでもあるが。そこで第二章では、シェイクスピアの *Romeo and Juliet* における rapier の表象を中心に、演劇的表象の中に現れてくる剣と剣術の流行の変遷を考察する。大陸由来の rapier は、当時の演劇的表象の中でイタリア人やスペイン人などの大陸風人物などと結び付けられる場合が多い。*Romeo and Juliet* においても、その舞台となるイタリアのヴェローナ (Verona) の雰囲気演出する道具のひとつとなっている。さらに rapier を用いた剣劇は反目する両家の間で繰り返される抗争や決闘を盛り上げる。この章ではまず冒頭の両家の抗争場面を考察する。この抗争には、rapier のみならず、sword and buckler や long sword などの多様な武器が登場する。これらの武器は登場人物たちの社会的地位や年代などの情報を視覚的に伝える記号としての役割を果たすが、こういった視覚的伝達を可能にするのが、当時の剣の流行の急激な変遷である。この劇作品が執筆された 1595 年当時に、劇作家も観客も経験的に感じ取っていたであろう目まぐるしい流行の移り変わりが、劇表象の中に取り込まれたと考えられ、この関連性の中で冒頭場面の剣の表象を論じる。

また rapier を用いた大陸式のフェンシング技術も、登場人物の性質を表す上で重要な役割を果たす。特にティボルト (Tybalt) は卓越したフェンサーとして、劇中の主要な剣劇すべてに積極的に関与してくる人物であり、彼の人物造型と rapier 及びフェンシング技術とは切り離せない関係にある。そこで次に、彼のフェンシング技術を彼の人物造型の記号のひとつとして、テキスト中の描写を分析していく。この劇作品の前半は、ロミオ (Romeo) とジュリエット (Juliet) の愛と結婚とがテーマになり、楽観的な和解を予測させる喜劇的な構造となっている。しかしこの喜劇的なムードは 3 幕 1 場にティボルトの rapier によるマキューシオ (Mercutio) の死を境に一転し、喜劇的構造から悲劇的構造へと転換する。この劇構造の転換に rapier の表象が組み込まれており、rapier の表象も喜劇的なものから悲劇的なものへと転じるのである。Rapier が滑稽さと深刻さといった重層的なイメージを内包

していることもまた、この劇作品が著された時代の剣とフェンシングの流行の変遷と無関係ではなく、シェイクスピアはこの時代ならではの表象を巧みに利用したのである。この章の最後には、この劇構造そのものと rapier の表象の重層性との関わりを論じる。

第三章においては dagger や knife などの短剣の表象を扱う。長剣と短剣とが比較対照された時、それぞれの剣の記号的な意味は二項対立へと傾斜し始め、剣のもつ聖性を長剣が、そして魔性を短剣が分有するようになる。この観点に立ち、シェイクスピアの *Julius Caesar*、*Macbeth*、及び *The Merchant of Venice* に現われる短剣について、テキストのクロス・リーディングを基礎にして考察を進めていく。*Julius Caesar* では、ブルータス (Brutus) らがシーザー (Caesar) 殺害を実行した剣の名辞が一定ではなく、sword と dagger とが流動的に使用されている点に注目し、剣の名辞とシーザー殺害の本質との連動性を論じる。既に論じられてきたように、シーザーという人間に対する敬愛の念を認めながら、その一個の人間の精神にある皇帝への野心のみを切り離して葬り去らねばならない、というブルータスのシーザー殺害の論理には、内的葛藤や論理的矛盾が内包されており、それゆえにシーザー殺害の本質的な価値の流動性をもたらす。劇作品のテキストを辿っていくと、彼のシーザー殺害の剣が sword と呼ばれるか dagger と呼ばれるかという剣の名辞の流動性は、シーザー殺害やブルータス自身の本質的な問題に連動していることがわかる。この名辞の流動性の問題をテキストの精読を基礎に読み解いていく。次に *Macbeth* の王殺しの剣を考察する。シーザー殺害の場合と異なり、マクベス (Macbeth) がダンカン王 (Duncan) を殺害する剣は、明らかに dagger であり、マクベス自身もブルータスのように殺害の正当性を主張することはもちろんない。また劇作品中にはダンカン殺害以外に、王となったマクベスが殺害されるという二つ目の王殺しがあるが、この剣は一貫して sword と呼ばれる。マクベスという不当な手段で王の座に就いた暴君を葬り去り、正統な後継者であるマルコム (Malcolm) が戴冠することの正当性が、sword という剣の名辞に象徴されているのである。このように、*Macbeth* では剣の名辞は明快な表象によって使い分けられているかに思えるが、テキストを詳しく読むと、マクベスの剣を指す名辞が流動しており、それは彼の自己

像と連動していることに気が付く。殊に興味深いのは、4幕1場で再会した魔女たちに見せられた幻影たちの予言を聞いた後、彼は sword でもってマクダフ (Macduff) の妻子殺害を公的に命じる点である。この残虐非道な殺害行為を sword によって行わせることは、sword と dagger との表象が混乱しているように思えるが、これはマクベス自身が描いた彼の自己像の反映であると考えられる。この剣の名辞と彼の自己像との連動性について論じていく。

第三章の最後には、*The Merchant of Venice* の法廷場面におけるシャイロック (Shylock) の knife を考察する。彼の knife は、アントニオ (Antonio) の「肉1ポンド」を切り取るために法廷に持ち込まれたもので、彼は自分の靴底でその刃を研ぎ、法廷の場を震撼させる。既に指摘されて久しいが、この knife を図像的な観点から考察すると、法廷場面で彼が knife と肉を測量する天秤を持ち込んだ姿は、明らかに正義の女神の図像のパロディを示している。すなわち、彼の knife は「厳正」を表す sword の変形と捉えられ、彼自身の主張する「厳正なる正義」を具現化する彼のアトリビュートとして捉えることができる。この章ではさらに、彼の knife をより具体的に、彼のことばの具現化として論じている。ことばの鋭さを刃物の鋭さによって具現化する例は図像の世界では頻繁にみられるが、この劇作品の法廷場面でも同様の手法がとられている。シャイロックの持つ証文のことば、及び彼自身のことばは、法のことばと一体化し、法廷の場で絶対的な支配力を握っている。まさに正義の女神の sword と彼の knife とが一体化したのである。しかしながら男装したポーシャ (Portia) が、シャイロックのことばを喪失させる。ここでは彼の knife とことばとの連動性を軸に、劇作品を読み直す。

第四章では、*As You Like It* のロザリンド (Rosalind) が男装してアーデン (Arden) の森へと向かう決意を表した時に言及する “curtal-axe” (AYL. 1.3.111) という剣から、クリストファー・マーロウ (Christopher Marlowe) のアジアの覇者タンバレイン (Tamburlaine) の軌跡を追う。ロザリンドをタンバレインの系譜としてみることは、突飛な発想のように思われる。しかし彼女が言及する “curtal-axe” を手掛かりに、湾曲した剣 (curved sword) を軸に

して当時の劇作品を辿っていくと、タンバレインの“curtle-axe”へと到達するのである。ヨーロッパで一般的な剣は直線的な剣 (straight sword) であったため、湾曲した刃をもつ curved sword はその形状自体が特別な記号的な意味を持ち始める。しばしば指摘されるように curved sword がオリエント性を示す記号であることはもちろんのこと、それ以外にも古代性、神話性、さらに女性性も表すことは、一次文献や視覚資料を紐解いていけば明らかである。これを包括的に言うならば curved sword は地理的、時間的、或いは文化的な観点から遠隔にあることを示す記号となっているのである。そしてタンバレインが所持した curved sword も、彼のオリエント性と共に彼の遠隔性を示す記号となっている。この章で具体的に例証しながら論じていくように、その後の初期近代英国演劇の作品の中で、curved sword という剣はタンバレインというアジアの覇者の影と共に継承されていくのである。しかし 1590 年代後半、マーロウの死後しばらくして起こったマーロウ受容の変化が、タンバレインの人物像の変化をもたらし、それと共に curved sword の表象も変化していく。第四章ではこの表象の変遷を追い、最後に *As You Like It* と *Tamburlaine, the Great* とのテキストを比較して、ロザリンドの“curtal-axe”はタンバレインの“curtle-axe”の末裔である点を検証していく。

第五章では初期近代英国劇場の舞台上に現われる物質的な剣、つまり小道具としての剣 (sword property) に焦点を当て、その実像について考察していく。初期近代英国では劇場外では帯剣は一般的な上、剣による乱闘などは日常的風景のひとつであり、また劇場内においても、観客は舞台上での剣劇を楽しみにしていた。こういった時代的な背景を考慮に入れると、当時の劇場において、sword property は重要な小道具のひとつであったことは間違いない。ただ、その実像を伝える決定的な一次資料が欠如しているため、その探求は困難を極め、結論部分も推論に基づくものとならざるを得ない。しかし第五章では、現在入手可能な資料から得られる断片的な情報を集合させて、実証的な手法によって可能な限りその実像を突きとめていく。この章で検証する主要な一次資料は、劇作品中のト書き、宮廷祝典局会計記録 (Revels Account)、*Titus Andronicus* の線描画、及びヘンズロウの日記

(*Henslowe's Diary*) であり、もちろんその他の一次資料も参照していく。主要な考察点はまず、sword property の視覚的な特徴である。第二章から第四章にかけて、多様な種類の剣がそれぞれの表象を持つという観点から考察していたが、実際の舞台演出で短剣と長剣、straight sword と curved sword、といった sword property が使い分けられて、視覚的にもその多様性を利用して演出していたのかどうかを探る。当時の舞台では視覚的情報は現代に比べて軽視される傾向があったのは事実であるが、資料をあたっていくと、sword property の視覚的多様性にまったく無関心であったわけではない事実が浮かび上がってくる。また sword property の素材が金属製か木製かという問題にも取り組む。この問題はさらに推論を重ねる部分が多いが、*Henslowe's Diary* の記録を詳しく検証することで見えてくる興味深い可能性を提示していく。このように、第五章では当時の舞台の視覚的描写の重要な一部となった sword property の実態を可能な限り検証していく。

また本論においては、剣の詳細な種類を論じる時は、剣の名称を日本語表記ではなく、英語表記のままにした。また二次文献については著者が可能な限り和訳したが、一次文献の引用及びタイトルに関しては英語のまま表記した。

## 第一章 剣とフェンシングの流行の変遷

### 1. Broad Sword から Rapier へ—戦場から市街地へ—

15世紀初頭について、アルフレッド・ハットン (Alfred Hutton) がいみじくも、「装甲した騎士の持つ騎士道的武器から、絹に包まれたミニョンの持つ人殺しの rapier へと移り変わる、剣の歴史上もっともロマンチックな時代」<sup>1</sup> と言うとおり、この時期のヨーロッパでは、剣の形状とフェンシングの技術の大きな変革時期を迎えていた。剣の形状においては、幅広で重量のある broad sword から細身で軽量の rapier へと大きく変化し、この rapier を用いたフェンシングの技術が開発されていく。この流行がドーヴァー海峡を渡りイングランドへと到着したのは15世紀末のことであったが、それが到来して間もなく、その新しい剣とフェンシング術はロンドンで人気を得て、瞬く間に広がっていった。本章では、剣とフェンシングの歴史的側面に焦点を当て、その変遷を探る。

#### (1) 武器甲冑の発展と剣

剣の発展が甲冑の発展と不可分であることは言うまでもない。戦場においてそれぞれが担う攻撃と防御という機能がゆえに、それらの発展の歴史においても必然的に相互に影響を与え、同時的に進化したのである。中世時代の戦場においては、フランスのバイユー (Bayeux) に残るバイユー・タペストリー (The Bayeux Tapestry) に描かれているように、<sup>2</sup> 兵士たちは鎖帷子 (chain mail) に身を固めていた。そこでは剣は、敵を切りつけるのに適した比較的短い形状をしていたが、そこに long sword が登場した。<sup>3</sup> これは柄の先から剣

---

<sup>1</sup> Alfred Hutton, *The Sword and the Centuries or Old Sword Days and Old Sword Ways* (1901; London: Greenhill, 2003) 22.

<sup>2</sup> 1066年のノルマンディー公ウィリアムのイングランド征服のようすを表す絵と文字とを刺繍したもの。幅はわずか50cmであるが、長さは約70mもあり、1077年に完成した。

<sup>3</sup> Long swordの物質的特徴については下記の資料を参照している。

John Clements, *Medieval Swordsmanship: Illustrated Methods and Techniques* (Colorado: Paladin P, 1988) 38-39.

先まで長さ 120 センチメートル以上、重量 1135 から 1589 グラム (2.5~3.5 ポンド) ほどと、通常の戦闘用の sword よりも 1 割強の長さと言重さのある sword であつたが、その重要な特徴は、刃がより頑丈にされ、柄は両手で握ることができる 20 センチメートル前後の長さに設計されていた点である。この特徴のおかげで、兵士は long sword の頑強な刃を両腕の腕力で振り下ろすことで (図 1)、鎧を破壊すると共に敵対者を倒すことができたのである。



図 1 The soldier with a long sword, woodcut in Holinshed, *Chronicles* (1577) f7<sup>r</sup>.

この long sword に対応する形で開発されたのが、より防御力が高い鉄板で全身を包む板金鎧 (plate mail) である。板金鎧を打ち破るためにはより長くて重量のある剣が必要とされ、great-sword、または two-handed sword や two hander と呼ばれる剣が発展することとなる。<sup>4</sup> それは先の long sword よりもさらに 10 センチメートル以上長い刃を持つ剣であり、

---

<sup>4</sup> Great-sword とは、long sword の一種である。Long sword は、片手仕様の一般的な sword である “single-hand sword” よりも長い両手仕様の剣とされるが、厳密には片手でも使用可能な一般的な long sword と、それよりも長い刃をもち、両手でなければ扱えない great-sword または two-handed sword や two hander と呼ばれる剣とで区別されている。本項ではそれらを区別して扱っているが、以下では便宜上、long sword という用語

完全に両手でなければ扱えない巨大な剣であった。その基本の戦闘方法は、まずその刃を甲冑に激しく打ち付けて板金鎧そのものや留め金をたたき壊すか、その甲冑の内にいる敵対兵士を気絶させ、さらにその破壊された甲冑の隙間、または兜の除き穴の部分から、短剣もしくは剣の鋭く尖った刃を突き刺して、相手を殺害するというものであった。ウィリアム・シェイクスピア (William Shakespeare) の *Troilus and Cressida* において、戦場でヘクター (Hector) は “goodly armour” (5.9.2)<sup>5</sup> を着用した兵士に遭遇し、その兵士に対して “I’ll frush it and unlock the rivets all” (5.6.29) と挑戦する。ここで彼が美しい甲冑やその鉾を砕くと言うのは、この板金鎧を破壊する戦い方を示唆している。このような戦闘方法において、剣は板金鎧を破壊するための頑丈さと重量とともに、隙間を狙って突き通す、細さと鋭利さも必要とされるようになり、この「突き」の機能をより発展させた剣、*estoc* が登場する。この *estoc* の刃は、長くて細身、さらにほとんどの場合は四辺形の形状にデザインされている。これは明らかに、切るよりも突き刺すことに適しており、<sup>6</sup> 甲冑の破壊よりも、甲冑の隙間から刃を差し入れてとどめの一撃を与えることを目的とした剣であった。イガートン・キャッスル (Egerton Castle) はこれら 2 種類の剣の使用方法について、前者の方は兵士のガードルに据え付けられ、兵士自身が持ち運びしていたが、後者の *estoc* は馬の背のサドルの右側に据え付けられており、槍を失ったり壊されたりした場合に使用されたと説明している。<sup>7</sup> つまり *estoc* とは、戦場ではあくまで予備的な武器だったのだが、これが後にヨーロッパに登場する細身の剣 *rapier* の原型となるのである。

エワート・オークショット (Ewart Oakeshott) によると、プランタジネット朝 (Plantagenet

---

はその両者ともを内包する上位概念として使用する。

<sup>5</sup> ウィリアム・シェイクスピアからの引用は特に注記がなければすべて次のテキストに依拠する。

*The Norton Shakespeare: based on the Oxford Edition*, eds. Stephen Greenblatt, Walter Cohen, Jean E. Howard, and Katharine Eisaman Maus (Norton: New York, 2008).

<sup>6</sup> Hutton 2.

<sup>7</sup> Egerton Castle, *Schools and Masters of Fence: From the Middle Ages to the End of the Eighteenth Century* (1893; Kessinger P, 2010) 30-31.

Dynasty) が終結する 1485 年のボズワース・フィールドの戦い (Battle of Bosworth Field) から、1547 年の英国王ヘンリー 8 世 (Henry VIII) とフランス王フランソワ 1 世 (François I) 両者の死までが、板金鎧で完全武装する兵士の姿が戦場の光景の一部となっていた最後の時代であった。<sup>8</sup> しかしそれ以降、この物々しい甲冑および剣も徐々に衰退の途を歩み始める。その主な原因は銃器の発展と実用化であった。銃器は 15 世紀には実用に適う武器へと発展し、その新型兵器、musket や pike が戦場を席卷していった。<sup>9</sup> これら銃器の導入によって、戦場には弓矢の代わりに銃弾が高速で飛び交うようになり、さらにその銃弾は板金鎧をいとも容易く貫通してしまうほどの威力を持っていた。そのため戦場において必要とされる武具甲冑は、それまでの剛健ではあるが重量で扱いづらい甲冑や剣ではなく、身体の動きを阻害せずに銃弾を効率的に避けることのできる、機動性のあるものとなったのである。そしてこの新型兵器の普及が進むにしたがって、旧式の板金鎧や剣が無用かつ無能のものとして姿を消すのは、当然の成り行きであった。ただし、エリザベス 1 世 (Elizabeth I) の時代でも接近戦には銃器よりも剣が適していたことから、軍人はまだ剣を身に付けていたことは事実である。例えばフィリップ・シドニー (Sir Philip Sidney) の軍隊の葬列のようすを描いたトマス・ラント (Thomas Lant) の *Sequitur Celebritas & Pompa Funeris* をみると、盾兵、マスケット銃兵、槍兵、鉾槍兵など、すべての兵士が剣をさげて歩いており、その所属する連帯の種類に拘わらず帯剣していたことが窺える (図 2)。しかし剣は、有史以来の長きにわたって戦場での主位的な武器という地位に坐し続けてきたが、ついにその主位的役割を銃器に譲り渡したのである。そして銃器の開発と実用化の経緯は、剣の形状を大きく変化させ、その社会的役割もまた大きく変化させていくことになる。

---

<sup>8</sup> R. Ewart Oakeshott, *European Weapons and Armour: From the Renaissance to the Industrial Revolution* (Woodbridge: Boydell, 2000) 75.

<sup>9</sup> 1490 年代以来、musket と pike とが戦場を支配する銃器であったが、1690 年代に socket bayonet が導入されて姿を消すこととなる。

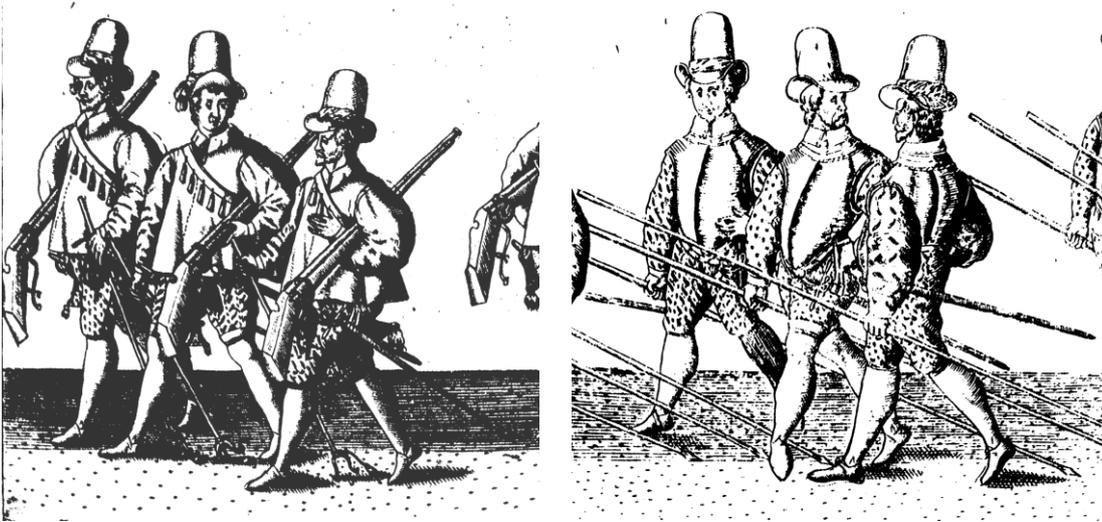


図 2 [Left] Musketeers equipped with a sword by their side; [Right] Pikemen with a sword by their side, Thomas Lant, *Sequitur Celebritas & Pompa Funeris* (London, 1588) 25, 27.

## (2) 装飾品としての剣

剣は、戦場における実用性を失う中で、武器であると同時に装飾品としての機能を高め、殊に剣の柄の部分には積極的に装飾が加えられることとなる。中世期において、剣の柄は簡素な十字型の柄を利用しており、その先端には幅広で重い刃との重量バランスをとるための丸型の柄頭 (pommel) が据え付けられていた (図 3)。しかし 16 世紀に入ると、刃の部分は前時代の中世的な幅広のものを使用しながらも、柄の部分には装飾性のあるフィンガー・ガード (finger guard) を施した例がみられるようになる (図 4)。フィンガー・ガードとは、板金鎧をもはや着用しなくなった兵士、または市中の帯剣者の、籠手をはめていない素手の持ち手を敵の攻撃の刃から護る、極めて実用的な目的のために考案されたものである。図 5 にみられる柄は 1500 年頃の比較的初期のフィンガー・ガードの一例であるが、その縦向きと横向きのガード、knuckle-bow と side-bar とで、指を保護できるようにデザインされていた。しかしよく見ると、その柄の上に彫り物が施されるなど、実用的な機能の他に装飾的な機能が付与され始めており、M. R. ホームズ (M. R. Holmes) が言うよう

に、中世的な要素と新しい時代の装飾性とは興味深く混和した形状をとっていた。<sup>10</sup> そしてフィンガー・ガードは、実用的な武器から装飾品へという、剣の社会的機能の変化を引き受ける箇所となっていたのである。



図 3 Hand-and-a-half sword (Europe: 15th century, Leeds Royal Armoury Museum, Leeds) personal photograph by author: 26 May 2009.



図 4 Sword (England: about 1560, Leeds Royal Armoury Museum, Leeds) personal photograph by author: 9 March 2012.



図 5 Sword (England, about 1500, Leeds Royal Armoury Museum, Leeds) personal photograph by author: 9 March 2012.

---

<sup>10</sup> M. R. Holmes, *Arms and Armour in Tudor and Stuart London* (London: Her Majesty's Stationery Office, 1957) 20.

次にフィンガー・ガードはバスケット型の形状へと発展する。イングランドにおいては、1520年代にこのバスケット型が現れ、1540年代までには普及している。図6は1530年頃に製作された初期のバスケット型のフィンガー・ガードを施した柄であるが、この例からもわかるように、その前段階のフィンガー・ガードと比較すると、持ち手全体を覆う形状で、より安全性が高くなっている。そして、やはり刀身の部分は幅広の中世的な形のままであるが、柄頭に施された細工や、美しい曲線を描いたバスケットの部分など、柄に装飾的な付加価値が与えられている。



図6 Sword (probably England, about 1530, Leeds Royal Armoury Museum, Leeds) personal photograph by author: 9 March 2012.

そして *estoc* から発展した、より細身で長身の剣、*rapier* が現れる。この *rapier* という名称は、*Oxford English Dictionary* (以下、*OED*) では語源は明示されていないが、アンガス・パターソン (Angus Patterson) によると、スペイン語で「コスチュームの剣」を意味する *espada ropera* に由来する。<sup>11</sup> 彼の説に説得力を与えるのは、*rapier* とは、戦場における実用性からは程遠いデザインであり、市中で衣服の上に身に着ける種類の剣であった点である。<sup>12</sup> シドニー・アングロ (Sydney Anglo) が説明するように、中世時代は市中での帯剣の習慣はなかったが、市民の服装の一部として帯剣が定着するのは16世紀初頭であると考えられる。アングロによると、バルダザール・カスティリオーネ (Baldassare Castiglione) の

<sup>11</sup> Angus Patterson, *Fashion and Armour in Renaissance Europe: Proud Lookes and Brave Attire* (London: V&A Publishing, 2009) 58.

<sup>12</sup> Clements, *Renaissance Swordsmanship: The Illustrated Use of Rapiers and Cut-and-Thrust Swords* (Colorado: Paladin P, 1997) 11-12.

*Il libro del Cortegiano* (1528) では、廷臣とは騎士道精神に則った馬上の戦士、あるいは「武器を帯びる者」であるという概念が色濃く残っていた。しかし当時、剣は戦場の主役でなくなって、馬上の戦士は馬を下り、武具を脱ぎ、戦場では役に立たないような剣の技巧を身に付け、市中で個人的な決闘を行うという時代になっていた。すなわち、カスティリオーネの時代には、剣は戦場から市中へと活躍の場を移して、市民すらも剣を帯び始めたことと推察できる。そして rapier は市中での剣、「コスチュームの剣」として発展したのである。

このような市中での剣の携帯を可能にした要素のひとつは、その軽量化にある。かつての broad sword や long sword と比べて格段に細身の刃を採用し、さらに刃の側面に溝を掘ることにより、軽量化が実現されている。この軽量の剣は、それまでの重量のある剣とは異なり、それを携帯したり振り回したりするために、必ずしも強靱な筋力を必要とはしなかった。ただし初期の rapier は現代のわれわれが目にする「突き」に専化された rapier と同じではなく、「突き」だけではなく「切り」もできる剣であり、<sup>13</sup> また重量は通常の broad sword と同程度ほどはあった。しかし、前時代の broad sword と同重量ながら、その長さは long sword と同程度の 1 メートル以上あり、その二者を比べると rapier が遥かに長くて細身の刀身であったことは明らかである。

こうして市中での「着用」に適した剣が発展され、その「着用」の習慣が定着することにより、剣そのものが所有者の地位や富などを示すステイタス・シンボルとして作用し始める。その時代の中で、剣に所有者の地位に相応しい装飾が施されるようになったことは、当然の成り行きであった。ただし刀身については、装飾が施された例は儀式用の剣などにみられるものの、その装飾性よりもむしろその堅牢さの方に重点が置かれていた。その点においてトレド (Toledo) 製、ヴァレンシア (Valencia) 製、ミラノ (Milan) 製の刀身はヨーロッパ中で好評を得ており、それらの製作地の刻印は重要な意味を持っていた。<sup>14</sup> それ

---

<sup>13</sup> Anglo, "How to Kill a Man at your Ease": 6.

<sup>14</sup> Patterson 61-62. トレド製は特に評判が高く、偽造品を防ぐため、トレド製の刃にはその製作者と製作地を保証する刻印を押すことが命じられている。

に対して柄は、rapier の装飾的価値を最も高める箇所として利用された。図 7 に示した 16 世紀後期イングランド製とされる rapier をみると、その細身に 6 角形の断面を持つ刀身には、柄近くにその製作地であるゾーリンゲン (Solingen) の地名が刻印されているが、<sup>15</sup> デザインそのものは極めて簡素なものと言える。一方、柄には “swept hilt” と呼ばれる洗練されて優美な曲線を描くフィンガー・ガードが施されており、観る者の関心を最も引く装飾的な部分となっている。また 16 世紀末から 17 世紀初頭にかけての肖像画をみると、そこに描かれた人物は贅沢な衣服を身に纏い、その上に hanger (剣帯に剣を吊るすための紐) を巻き、そこに rapier を吊るしている。ただし rapier の刀身と鞘は、身体の後ろに隠されていて肖像画には直接的に描かれていない場合が少なくはない。それとは対照的に、彫り物が刻まれ、金箔や銀箔が貼られ、時には宝石が埋め込まれるなど、豪華な装いとなった “swept hilt” は、観る者の焦点が当たるように描かれている場合が多い。このように剣という武器は、かつて中世の騎士にとっては地位や戦場での功績と武勇の象徴であったものが、16 世紀末までには地位や武勇の象徴であるだけでなく、その豪華な装飾に象徴される富と社会的階級や地位、及びその所有者のファッション性を示す道具となった。すなわち、剣は男性が身に着けるファッションの一部、または男性の宝飾品としての機能を高めていったのである。



図 7 Rapier (England, late 16<sup>th</sup> century, Leeds Royal Armoury Museum, Leeds) personal photograph by author: 9 March 2012.

---

<sup>15</sup> リーズ鎧博物館展示解説文より。

### (3) 長い剣への熱狂

イングランドの歴史家で古物研究家のジョン・ストー (John Stow) とエドモンド・ハウズ (Edmund Howes) が編纂した、1615年版の *Annales, or a Generall Chronicle of England* (以下、*Annales*) において、イングランドにおける剣とフェンシングの流行の変化は次のように記されている。

...until about the twelfe or thirtéenth yære of Quéen Elizabeth, the auncient English fight, of Sworde, and Buckler, was only had in use....

For shortly after, began long Tucks, and long Rapiers, and hee was held the greatest Gallant, that had the déepest Ruffe, and longest Rapier....<sup>16</sup>

後述するように、古くからイングランドで鍛錬されていた剣術は sword and buckler によるものであったが、その鍛錬の風景は次第に見られなくなり、rapier の登場以降は状況が一変した。そして最も深いひだ襟と最も長い “Rapier” を携える者が、最も優れたしゃれ男とみなされるようになった。ここで指摘されるように、rapier の長さは襟の深さと同様に、最先端の流行の服装、または最新の装飾の重要な要素となり、熱狂的に求められるようになった。

ただし剣の長さを顕示する傾向は rapier が登場した時代に始まったのではない。中世期の long sword はルネサンス期に向かってより巨大化し、<sup>17</sup> 実戦用よりもむしろ視覚的な象徴性を重視した設計になっていた。つまり、所持者の高い社会的地位や権威と富、さらにはその巨剣を扱うことのできる超越した身体能力を誇示し、観る者の感嘆や畏怖の念を引き出すことを目的としていたのである。しかしながら、このような巨剣を扱う剛腕に対して、肯定的な評価だけでなく、粗野、粗暴などの否定的な評価が向けられることもあった。ラファエル・ホリンシェッド (Raphael Holinshed) の *The Chronicles of England*,

---

<sup>16</sup> John Stow and E. Howes, *The Annales, or a Generall Chronicle of England, Continued unto 1614* (Londini: Thomae Adams, 1615) Dddd2<sup>v</sup>.

<sup>17</sup> Clements, *Medieval Swordsmanship* 39.

*Scotlande, and Ireland* (以下、*Chronicles*) の第二版に載せられた、ウィリアム・ハリソン (William Harrison) の “The Description and Historie of England” には、巷の帯剣のようすが表記されているが、そこでは “desperate cutters”、すなわち殺人者や白昼強盗たちと過度の長さをもつ剣とが関連付けられている。

Some desperate cutters we haue in like sort, which carrie two daggers or two rapiers in a sheath alwaies about them, wherewith in euerie dronken fraie they are knowen to worke much mischief; their swords & daggers also are of a great length, and longer than the like vsed in anie other countrie, whereby ech one pretendeth to haue the more aduantage of his enimie.<sup>18</sup>

ハリソンによると、イングランドにおいて “desperate cutters” は dagger か rapier を 2 本ずつ鞘に入れて帯剣しており、彼らは酒に酔って乱闘騒ぎを起こし、それらの武器でもって多大な危害を及ぼすと知られていた。<sup>19</sup> さらに、彼らの sword と dagger は他のどの国に比べても長いのであるが、それは剣の長さが乱闘の際に敵対者に対して有利さを確保すると考えられていたためだ、といった皮肉な調子で叙述されており、過度の長さを持つ剣は、それらを振り回して危害をなす無頼者や乱暴者を喚起させたことが窺える。

このように剣の長さは危険性を示す指標のひとつとみなされていたのであるが、この意味合いは broad sword から rapier に移行する際に変化がみられる。重量のある broad sword の場合には、その所持者の剛腕やそれを振り下ろした際の破壊力という点で敵対者の恐怖心を煽っていたと考えられるが、一方の軽量化された rapier は、強靱な筋力がなくとも振り回すことができるため、同様の効果はなかったと推察できる。しかしながら、rapier は

---

<sup>18</sup> William Harrison, “The Description and Historie of England,” *The First and Second Volumes of Chronicles*, by Raphael Holinshed (1587) S3<sup>r</sup>.

<sup>19</sup> 初期の rapier は、「突き」を可能にする鋭利な剣先をもつ剣として分類されており、その刃は幅広のものから細身のものまでであった (Clements, *Renaissance Swordsmanship* 6)。それゆえ、この無頼者たちが所持していた rapier も broad sword に近似した幅広の刃と鋭い剣先をもった剣だったと考えることもできる。

軽量であるがゆえに、フェンサーのより繊細な動きを可能にし、剣先を直線的に敵対者に差し込む「突き」(thrust) に重点を置いたフェンシング技術の発展を促した。フェンシング術の発展については次の項で詳述するが、この技術革新から後、rapier の刃が長ければ長いほど「突き」をより深くまで至らせることを可能にし、敵対者よりも有利に立てるという認識が広まっていったのである。

ただし、この認識を否定する意見はもちろんあった。ジョージ・シルバー (George Silver) は、彼の剣術指南書 *Paradoxes of Defence* (以下、*Paradoxes*) の中で剣の完全な長さについて論じている。シルバーは、最良の長さの剣は long sword や long rapier ではなく、伝統的な short sword であり、最適な長さについての知識の裏付けは安全に戦うために必須であることを主張している。<sup>20</sup> さらに “an inch will kill a man”<sup>21</sup>、すなわち刃が敵対者よりも 1 インチでも長い方が有利さを増すという考え方を侮蔑的に紹介している。また彼は 2 枚の挿絵を使って、フェンサーそれぞれの体格によって適した長さがあり、最適な長さは人の能力を最大限に高め、しかも安全性も高めると主張する。<sup>22</sup> 殊に宮廷での奉仕においては、より操作しやすい short swordこそがより完全な剣であると言う。同様にジョン・スミス (John Smythe) は、伝統的に戦場で愛用されていた武装用の short sword と比較して、刀身が 1.25 ヤードもある rapier は実際の戦場においての戦闘に不向きであると主張している。彼は 0.75 ヤードを超える sword について、“Swords being so long, doo worke in a manner no effect, neither with blowes nor thrusts where the praise is so great”<sup>23</sup> と明言している。

こういった否定的な見解にも拘わらず、イングランドにおいて長い刃の方が有利とみる傾向は圧倒的だった。それゆえフェンシングの試合において、公平さを期するための手続きとして、審判による刃の長さの測定が必要とされていた。例えばシェイクスピアの作品でも、*The Merry Wives of Windsor* では、治安判事のロバート・シャロー (Robert Shallow) は

---

<sup>20</sup> George Silver, *Paradoxes of Defence* (London, 1599. Oxford: Oxford UP, 1933) B2<sup>v</sup>.

<sup>21</sup> Silver C2<sup>r</sup>.

<sup>22</sup> Silver E2<sup>r-v</sup>.

<sup>23</sup> John Smythe, *Certain Discourses* (London, 1590) B4<sup>r</sup>.

“My merry Host hath had the measuring of their weapons” (*Wiv.* 2.1.180-81) と伝えている。亭主 (Host) が武器の長さを測定したということは、亭主がレフェリーとして指名されたことを示しているのである。またハムレット (Hamlet) がオズリック (Osric) に “These foils have all a length?” (*Ham.* 5.2.203) と練習用の剣である foil が全て同一の長さであるかどうかを確認しているのも、レアティーズ (Leartes) との公平な試合を図るためであった。また 1598 年 9 月 22 日、ホクストン・フィールド (Hoxton Fields) において、ベン・ジョンソン (Ben Jonson) は俳優ゲイブリエル・スペンサー (Gabriel Spencer) と口論し、決闘の末、スペンサーを殺害するという事件があった。*Conversations with William Drummond of Hawthornden* には “whose sword was 10 Inches Longer than his” (248)<sup>24</sup> と、彼自身の剣はスペンサーの剣よりも 10 インチも短かった事実を主張している。これは相手が攻撃的であったことと、決闘では彼よりもスペンサーの方が有利な条件であったことを証明しようとしているのであり、当時の剣の長さの違いが決闘を不公平にさせるという認識を反映している。

長い剣によって引き起こされる死傷事件の危険性を回避するため、法的な規制も整備されていた。その第一番目の例が、フィリップ 1 世 (Philip I) とメアリー女王 (Mary) によって 1557 年 3 月 17 日に発布された勅令 (royal proclamation) であった。

The King and Queen’s most excellent majesties, understanding how that divers naughty and insolent persons have now of late attempted to make quarrels, riots, and frays as well in churches and churchyards (contrary to the laws and statutes in that case provided) as in sundry other places, cities, towns, and markets; and for the accomplishment of their naughty purposes and quarrels have caused swords and rapiers to be made of a much greater length than heretofore hath been accustomed or is decent to use and wear . . . .

Their highnesses, minding to take away the occasion of such mischiefs and disorders,

---

<sup>24</sup> ベン・ジョンソンの引用は全て次のテキストに依拠する。

Ben Jonson, *Ben Jonson*, eds. C. H. Herford and Percy Simpson, 11 vols (Oxford: Clarendon, 1925-52).

do straightly charge and command all and singular their justices of peace, mayors, sheriffs, bailiffs, constables, and other their majesties' ministers and officers... that from henceforth no person or persons, of what estate or condition soever he or they be, do use or wear by night or by day, nor sell, any sword or rapier above the length of a yard and a half-quarter in the blade at the most....<sup>25</sup>

この冒頭では、市中で生じる騒乱、暴動、口論の事実を挙げた上で、sword や rapier が従来よりも長くなったことや、使用や着用に不適切なほどに過剰な長さであることと、粗野で粗暴な人々による暴力行為との密接な相関関係を説明し、それを長さ規制のための根拠としている。後半では、こういった社会の害や無秩序を取り除くために、あらゆる階級の人間に対して、昼夜問わず 1 と 8 分の 1 ヤード (1 ヤード 4.5 インチ) 以上の刀身を持つ sword または rapier を帯剣することを禁止している。

同様の危惧を理由にした剣の長さ制限は、いわゆる「奢侈禁止令」(“Sumptuary Laws”)においても命じられている。「奢侈禁止令」とは一般的に、社会階級や財産に応じて服飾品などの消費のあり方に規制を加え、社会のヒエラルキー的な秩序や倫理を保持するための勅令のことである。しかしながら、これらの中で刃の長さが規制される際、それはヒエラルキーの保持よりも、犯罪の抑制に眼目が置かれていた。その証拠に、刀身の長さに関しては、階級の如何に拘わらずすべての人間に対して同一の規制を課している。次の引用はエリザベス 1 世時代の 1562 年 5 月 6 日発布の勅令で、同種の規制に言及した「奢侈禁止令」の第一例である。

...whereas an usage is crept in, contrary to former orders, of wearing of long swords and rapiers, sharpened in such sort as may appear the usage of them can not tend to defense, which ought to be the very meaning of wearing of weapons in times of peace, but to murder and evident death, when the same shall be occupied: her majesty's pleasure is that no man

---

<sup>25</sup> Paul L. Hughes and James F. Larkin, *Tudor Royal Proclamations*, vol. 2 (London: Yale UP, 1969) 73-74.

shall... wear any sword, rapier, or any weapon in their stead, passing the length of one yard and half a quarter of blade at the uttermost, neither any dagger above the length of twelve inches in blade, neither any buckler with a sharp point or with any point above two inches of length...<sup>26</sup>

この長さ規制の条項は、5年前の1557年の勅令と同等の内容である。Swordやrapierの長さは1ヤード4.5インチまで、daggerは12インチまで、bucklerの中央に付けられた鋭利な突起部分は2インチまでと定められており、またその目的は鋭利で長い刃物の引き起こす暴力的な事件の抑制である点、及びあらゆる階級の人間に対して執行される点も明示されている。同様の長さ規制は1566年2月12日及び1580年2月12日公布の「奢侈禁止令」にも現われる。先述の1615年版の*Annales*では、深い襟と長いrapierの流行だけではなく、これらの「奢侈禁止令」発布の主要目的についても言及されている。それによると、深い襟は“the offence to the Eye of the one”であり、長いrapierは“the hurt unto the life of the Subject”であるとして、その両方に対して規制が設けられた。すなわち、長さに対する規制の主眼は、長い剣による人命喪失を回避することと認識されていたのである。また*Annales*には“to place, Selected graue Cittizens, at euery Gate to cut the Ruffes, and breake the Rapiers poynts, of all passengers that excéded a yeard in length, of their Rapiers, & a nayle of a yeards in depth of their Ruffes”<sup>27</sup>とある。この報告によると、選り抜きの市民を各ゲートに配置し、規定を超える長さのrapierについては、その先端を折るよう役割を課していたのである。チャールズ・エデルマン (Charles Edelman) が「突然の騒動 (‘affray’) または乱闘 (brawl) は…あまりに日常的なエリザベス朝の生活の一部であったため、女王はそれの根絶を試みて、一度ならず勅令を発布することとなった」<sup>28</sup>と分析するように、日々暴力的事件が多発する状況にあつて、この規制は差し迫った必要性から発布されたと考えられる。

---

<sup>26</sup> Hughes and Larkin, vol. 2, 191.

<sup>27</sup> Stow and Howes Dddd2<sup>v</sup>.

<sup>28</sup> Charles Edelman, *Brawl Ridiculous: Swordfighting in Shakespeare's Plays* (Manchester: Manchester UP, 1992) 17.

しかしながら、これらの勅令は必ずしも効果的に作用していなかったらしい。確かに *Annales* に報告されるような厳格な対応がなされた記録も残っているのは事実である。1580年の勅令発布より間もない1580年6月23日付の、トールボット卿 (Lord Talbot) からシェロズベリー伯宛の書簡には、あらゆる階級に適応される上の勅令に従い、フランス大使という重要人物に対してもその対応の手をゆるめなかったことが記録されている。

The French Ambassador, Monsieur Malvoisier, riding to take the air, in his return came through Smithfield; and there, at the bars, was stayed by those officers that sit to cut swords, by reason his rapier was longer than the statute. He was in a great fury, and drew his rapier; in the mean season my Lord Henry Seymour came, and so stayed the matter.<sup>29</sup>

すなわち、スミスフィールド (Smithfield) のバーにいたフランス大使は、rapierの長さが規定以上であることを理由にその刃を折られ、激怒して rapier を抜刀したが、ヘンリー・シーモア卿 (Lord Henry Seymour) のおかげで事が収まった旨が報告されている。これだけを参照すれば、A. フォーブズ・ジーフェキング (A. Forbes Sieveking) が指摘するように、刀身の長さが厳格に取り締まられていたことを示唆するようにも思えるが、<sup>30</sup> 他の資料と照らし合わせると、実際にはこの規制が適切に守られてはいなかった可能性の方が高い。そもそも、長さ1ヤード4.5インチと最初に定めた1557年発布のメアリー女王時代の勅令が効果的に執行されていれば、その後次々と長さ規制を含む「奢侈禁止令」が発布され続ける必要性はなかったのである。上記引用の1562年の「奢侈禁止令」冒頭に書かれているように、鋭利な先端を持つ危険な long sword や rapier の帯剣が増加しており、それらが防御の目的に使用されていただけでなく、殺人や突発的な死を招いていたというのが、当時の実情であったのである。さらに1562年の勅令もやはり厳密な取り締まりがなされていたとは言えず、その後も同様の内容の規制が繰り返し発布されることとなった。そして1580

---

<sup>29</sup> Edmund Lodge, *Illustrations of British History*, vol. 2 (1791) 168.

<sup>30</sup> A. Forbes Sieveking, "Fencing and Duelling," *Shakespeare's England: An Account of the Life and Manners of his Life*, vol. 2 (Oxford: Clarendon, 1966): 391.

年の「奢侈禁止令」の発布から間もない 1580 年 5 月 12 日にサリー (Surrey) の治安判事 (Justice of Peace) の出した特別会議の指示の中では、“divers persones... doe offende in wearinge swords, &c., of excessive length”<sup>31</sup> と記録され、その規制が順守されていない事実が明示されている。その法制定後もやはりほとんど是正がみられなかったらしく、ハリソンも “manie orders haue béene taken for the intollerable length of these weapons; so I see as yet small redresse”<sup>32</sup> と書いている。こういった長さ規制の違反は、当時の人たちの剣の長さへの執着心の現われでもあった。その点で興味深い rapier を、リーズ鎧博物館 (Leeds Royal Armoury Museum) でみることができる (図 8)。この rapier は、長さ規制の法律に対応するため、剣の柄の部分に細工を施して刃の長さを自由に調節できるようにした珍しい例である。これで法の抜け穴を掻い潜ろうとしたわけだが、この rapier には所持者の長い剣への熱狂が映し出されていると言える。

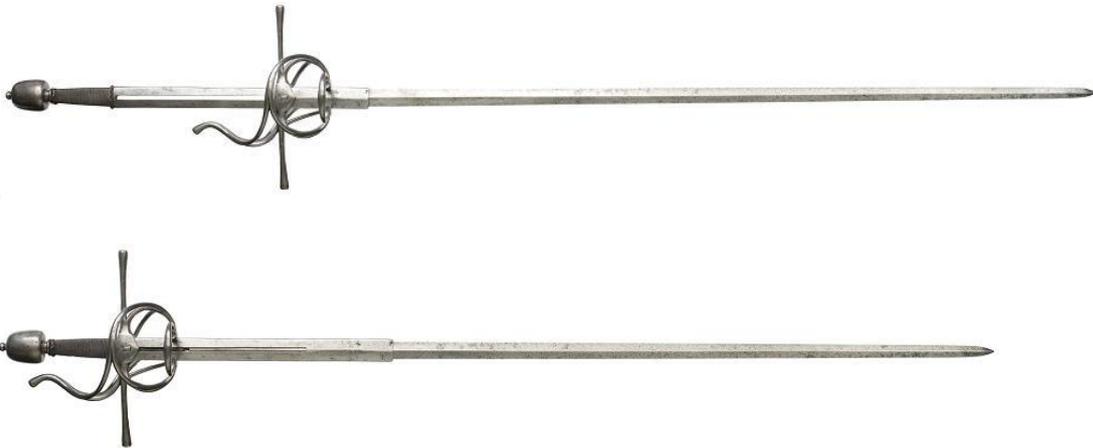


図 8 Extending rapier (Germany, about 1590, Leeds Royal Armoury Museum, Leeds) © Royal Armouries.

<sup>31</sup> John Roche Dasent, ed, *Acts of the Privy Council of England: New Series*, vol. 12 (London, 1896) 11. スウェットナムはあまり既定の長さに留意していなかったらしい。彼は 1617 年にチャールズ王子 (Prince Charles) に献呈された文書でも “rather too long then too short, foure foote at the least, except thine enemy doe giue or send thee the length of his weapon.” (Joseph Swetnam, *The Schoole of the Noble and Worthy Science of Defence* (1617) E3<sup>v</sup>) と述べており、rapier の適正な長さ (“a reasonable length”) として規定以上の長さを示している。

<sup>32</sup> Harrison S3<sup>r</sup>.

しかし、「奢侈禁止令」における刀剣類に関する記述を年代順に追っていくと、剣の長さに対する政権側の当初の関心度は徐々に低下してゆき、代わりに刀剣類に施された装飾的価値の方へと関心が移っていくことがわかる。もちろん 1562 年の段階には既に装飾的要素についても規制を設けられている。それは騎士 (knight) よりも低い身分に属するあらゆる者に対して “gilted spurs” や “any damasking, or gilt sword, rapier, or dagger” といった装飾的要素を施した武器を身に着けることを禁止する階級別の規制であり、<sup>33</sup> 「奢侈禁止令」の本来の目的に即した、ヒエラルキー的秩序の保持を目指すものである。ただし、この時点ではまだ遥かに多くのスペースが刀剣の長さの規制の方に割かれており、剣の長さ制限による殺傷事件抑制の方にこそ、その主眼が置かれていた。ところが、下の表 (表 1) をみると明らかなように、その後の「奢侈禁止令」の主眼点は徐々に逆転していく。1562 年から 1596 年の間に発布された「奢侈禁止令」の中で刀剣類に関する記述が含まれるものは 7 つに及ぶが、長さに関する記述は、1562 年、1566 年と 1580 年発布の 3 つに留まっている。

表 1 「奢侈禁止令」の規制項目別リスト<sup>34</sup>

発布年	長さに関する規制項目	装飾に関する規制項目
1562	<p>【すべての階級に対して】</p> <p>“any sword, rapier, or any weapon in their stead, passing the length of one yard and half a quarter of blade at the uttermost, neither any dagger above the length of twelve inches in blade, neither any buckler with a sharp point or with any point above two inches of length” の着用</p>	<p>【騎士階級以下に対して】</p> <p>“any gilted spurs, or any damasking, or gilt sword, rapier, or dagger” の着用</p>

<sup>33</sup> Hughes and Larkin, vol.2, 190.

<sup>34</sup> Hughes and Larkin, vol.2, 190-92; 282; 384; 458-59; vol.3, 6; 176-77.

発布年	長さに関する規制項目	装飾に関する規制項目
1566	<p>【すべての階級に対して】  “any sword, rapier, or suchlike weapon that shall pass the length of one yard and half-a-quarter of the blade at the uttermost, nor any dagger above the length of 12 inches in blade at the most, nor any buckler with any point or pike above two inches in length”  の着用</p> <p>【刃物師と職人に対して】  上記の規制を超える “sword, rapier, dagger, buckler, or suchlike” の販売、製造、また保管</p>	
1574		<p>【騎士（その子息も含む）の階級以下に対して】  “scabbards of swords, daggers, etc. ...of velvet” の着用</p> <p>【騎士と男爵（それらの子息も含む）の階級以下に対して】  “spurs, swords, rapiers, daggers, skeans, woodknives, or hangers, buckles of girdles, gilt, silvered, or damasked” の着用</p>
1580	<p>* 1566年の規制と内容に変更なし</p> <p>【すべての階級に対して】  “any sword, rapier, or suchlike weapon that shall pass the length of one yard and half-a-quarter of the blade at the uttermost, nor any dagger above the length of 12 inches in blade at the most, nor any buckler with any point or pike above two inches in length”  の着用</p> <p>【刃物師と職人に対して】  上記の規制を超える “sword, rapier, dagger, buckler, or suchlike” の販売、製造、また保管</p>	<p>【騎士階級以下に対して】  “spurs, swords, rapiers, skeans, woodknives, or hangers, buckles of girdles, damasked..., gilt..., silvered” の着用</p> <p>“scabbards of swords or rapiers of velvet” の着用</p>
1588		<p>【騎士以下の階級、及び年間 20 ポンド以上の歳出か 200 ポンド以上の資産がある者以外の英国人に対して】  “any manner of silk in or upon his... scabbard”</p>

発布年	長さに関する規制項目	装飾に関する規制項目
1597		<p>【男爵（その子息も含む）以下の階級、ただし女王の側近を除く】  “spurs, swords, rapiers, daggers, skeans, woodknives, hangers, buckles, or studs of girdles gilt or damasked with gold or silver, silvered” の着用</p> <p>【騎士（その子息も含む）以下の階級に対して】  “scabbards of swords, daggers, and etc. ...of velvet” の着用</p> <p>【騎士と男爵（それらの子息も含む）以下の階級に対して、ただし女王の側近を除く】  “spurs, swords, rapiers, daggers, skeans, woodknives, or hangers, buckles of girdles gilt, silvered, or damasked”</p>

1562年と1566年には詳細な剣の長さに対する規制内容が規定されており、長さへの関心の高さが十分に窺われるのであるが、その後14年の空白を置いた1580年の長さ規制の記述は1566年のものを完全に写しただけのものとなり、それ以降は長さ規制の項目は削除されている。それとは対照的に装的要素に対する規制は時代を追うごとに、より細部に及ぶ内容となる。例えば1574年6月15日のエリザベス1世の勅令では、他の服飾品に混じって sword や dagger の鞘の着用の規制が言及され、同様に金箔銀箔やダマスク模様を施した spur、sword、rapier、dagger、skean、woodknife、hanger、腰帯や buckler などの品目についての着用も、騎士及び男爵の子弟か、それ以上の地位にある者に限定している。そして1597年の勅令では、この着用制限はさらに精密に社会的地位に沿って規定されている。

この規制の詳細化は、刀剣の装飾的価値へ高まった関心の程度を反映しており、また剣の長さに対する関心の低下は、剣という武器全般の社会的役割の変化を反映している。かつて戦場のみならず市中での乱闘や決闘において剣が武器の主役であった頃は、剣とは最も人の生命の安全を脅かす可能性の高い武器であり、それゆえに剣の長さは規制の重要事項となりえた。しかし銃器が武器の首座の地位に定着すると、市中の乱闘騒ぎにおいても、

剣よりも銃器の方がその危険度の指標とみなされるようになった。それを表すのが 1575 年 12 月 4 日及び 1579 年 7 月 26 日に発布された勅令である。<sup>35</sup> それらが携帯を禁止する武器は、剣ではなく大型ピストルである dag と pistol であり、当時それらが最も攻撃力の高い武器として認識されていたことが示唆される。<sup>36</sup> これらの勅令の発布された 1570 年代は、長い剣に対する関心度と、刀剣の装飾的要素への関心度が逆転する時期と一致している。もちろん、剣はその攻撃力や防衛力という本来の価値を完全に失ったわけではなく、その殺傷能力への危惧感も払拭されたわけではない。しかし、上の傾向が示唆しているように、剣の主要な機能は武器としての価値よりも装飾的価値へと移行していき、そして長い剣もまた、かつての剛腕の乱暴者の武器ではなく、流行の最先端の伊達男たちの装飾品として、役割を変えるようになったのである。

## 2. フェンシングの流行の変遷

剣の軽量化は、剣の装飾品化だけではなく、新しいスタイルのフェンシングの発展と流行を促した。それまでのフェンシングは戦場における戦闘、及び一騎打ちや決闘などを想定した、実戦的で荒々しいものであった。しかし実戦の場面における銃器の実用化に伴い、軽量の rapier を優美で上品に操る、貴族的なフェンシングが発展することとなる。極めて単純化して言うならば、それは「切る (cut)」剣術から「突く (thrust)」剣術への大転換であった。この新式の剣術を指南するフェンシング・マスターたちは口を揃えて、「突き」の優位性を主張した。シルバーは、彼らの主張に異を唱えたイングランド伝統のフェンシングを継承する人物のひとりであるが、彼の著書 *Paradoxes* の中でイタリア人フェンシ

---

<sup>35</sup> Hughes and Larkin, vol. 2, 398-99; 442-45.

<sup>36</sup> 銃器の危険性は 1579 年の勅令には次のように記録されている。 "...the disorder grown so great in common carrying of dags, pistols, and such like not only cities and towns and in all parts of the realm in common high-ways; whereby her majesty's good quiet people desirous to live in pieceable manner are in fear and danger of their lives to travel abroad for their necessary business by means of the multitude of the evil-disposed who, contrary to the laws and her majesty's proclamations, do so commonly carry such offensive weapons being in time of peace only meet for thieves, robbers, and murderers" (Hughes and Larkin, vol. 2, 398.)

グ・マスターたちのことばを引用し、「突き」の優位性の根拠について、次のように簡潔に説明している。

The blow, by reasō that it compasseth round like a wheele, whereby it hath a longer way to come, as the Italian Fenser faith, & that the thrust passing in a straight line, commeth a nearer way, and therefore is sooner done then a blow, is not true...<sup>37</sup>

「切る」または「打つ (“blow”）」時のフェンサーたちは、剣を振り上げ、さらに回転させながら打ち込む必要があるため、必然的に剣先は旋回して遠回りに敵対者に攻めこむこととなる。一方の「突き」においては、直線的に最短距離で剣先を相手に差し込むことができる。したがって、「突く」方が「切る」よりも敏速さにおいて有利という論理である。しかし、「旧式」のフェンシングの擁護者であるシルバーは、上記引用の最後のことばに示されるように、この「突き」偏重の新しいスタイルを辛辣に批判している。そして結論として “there is no perfection in the true fight, without both blow and thrust, nor certaine rule to be set downe for the point onely”<sup>38</sup>、すなわち「切る」ことと「突き」との両者の出そろわないところに剣術の完成はないのだと述べている。

しかし、このような批判にも拘わらず、この大陸生まれの革新的なフェンシング様式は、瞬く間にヨーロッパ中のフェンシングを刷新し、さらなる発展を遂げる。もちろん、イングランドもその例外ではない。最初にスペインから新しい形の剣 rapier とフェンシングがもたらされ、次にイタリア人フェンシング・マスターたちが活躍し、新式のフェンシングは瞬く間にイングランドの王侯貴族たちの間で大いにもてはやされることとなる。先述の *Annales* では、当時のフェンシング術の変遷を当時の男性のファッションの流行に重ねて、最も深い襟と最も長い rapier を持つ者が最も伊達男としてみられると描写されていたが、シルバーもまた *Paradoxes* の冒頭で “Fencing... in this new fangled age, is like our fashions, euerie daye a change, resembling the Camelion, who altereth himselfe into all colours saue white:

---

<sup>37</sup> Silver D1<sup>v</sup>.

<sup>38</sup> Silver D2<sup>v</sup>.

so Fencing changeth into all wards saue the right”<sup>39</sup> と、この傾向をファッションの比喩を用いて揶揄している。フェンシングの技術があまりに急激に変遷していくようすは、当時の人々の目には、目まぐるしく変わっていく服飾の流行と同等に移り気なもののように映ったのである。そこで次に、この新式のフェンシングの発展の歴史の概略を追いながら、イングランドにおける受容を考察する。

#### (1) イングランド伝統のフェンシング



図 9 Joris Hoefnagel, “Londinium Feracissimi Anglioe Regni Metropolis”; G. E. Mitton, *Maps of Old London* (London: A. and C. Black, 1908).



図 10 “Iuuenis Anglus,” Abraham de. Bruyn, *Costumes Civils & Militaires du XVIe siècle* (Bruxelles : Van Tright, 1872) 33.

イングランドにおいて、アングロ・サクソン (Anglo Saxon) 時代から市中で伝統的に携帯されていた武器は、sword and buckler、すなわち幅広の両刃の剣と小振りな盾の組み合わせであった。当時の資料を紐解けば、sword and buckler が典型的なイングランドの服装の一部であったことは明らかである。例えば、ジョージ・ブラウン (George Braun) とヨリス・フーフナゲル (Joris Hoefnagel) が 1572 年に出版した地図帳 *Civitates Orbis Terrarum* の中に、

<sup>39</sup> Silver A3<sup>r</sup>.

ロンドン地図が含まれるが、その前景のサザック (Southwark) の部分に一人の若者が sword and buckler を脇に下げている姿で描かれている (図 9)。<sup>40</sup> また、エイブラハム・デ・ブルイネ (Abraham De Bruyn) の各地の服飾文化を記録した図版 *Costumes Civils & Militaires du XVIe siècle* には、「若いイギリス人」 (“Iuuenis Anglus”) というタイトルを付された人物画があるが (図 10)、そこには左肩に “swept hilt” のある幅広の剣をかつぎ、右手に buckler を持って歩く英国人のようすが描かれている。そして言うまでもなく、イングランドでは伝統的にこれらを使用するフェンシングが発展していた。

イングランドのフェンシング・スクールは、<sup>41</sup> 13 世紀までにはロンドンに点在していたことを確認することができる。その詳細な数や所在地、生徒数などは定かではないものの、これらの生徒は 16 世紀までは独立自営農民であるヨーマン (Yeoman) 階級に属する者がほとんどで、上流階級に属する者たちではなかったと考えられる。<sup>42</sup> ここで習得された剣などの技術は、生徒たち自身の護身目的だけではなく、騎士の技芸の代行やエンターテイメントなどの目的で利用されていたが、一方でこれらのスクールは粗暴者やごろつきの養成所のように扱われており、評判は芳しいものではなかった。実際、これらのスクール内での指導中、生徒たちを巻き込む見境のない暴力が生じることもあり、また市中でも武具を扱う技術を身に着けた者たちが乱闘や決闘を引き起こしてもいた。そういった事情もあり、これらのスクールは少なくとも 1189 年にはロンドンの法律において公式には禁止さ

---

<sup>40</sup> この Braun と Hogenberg の地図は、現存する出版されたロンドンの地図の中で最古のものであり、1550 年代の地図、‘Copperplate Map’ の縮小版と考えられ、ロンドンの都市計画図としての性質を持っている。しかし、この時代の地図にはまだ絵画的な要素が残っており、これの製作者 (Braun と Hogenberg) も出版社も、地図を絵画としてみていたと考えられ、この地図にはロンドンの生活の様子が絵画的に描き入れられている。その絵画的要素の一つが前景にある 4 人の人物像である。この人物像は役者を描いている可能性があり、間もなくサザックに建設される公衆劇場を予見させるものとして見ることもできる。(Peter Whitfield, *London: A Life in Maps* (London: British Library, 2006) 34-35.)

<sup>41</sup> 英国流の剣術は本来 “science of defence” であるが、本論では便宜上、英国流フェンシングと記述する。

<sup>42</sup> J. P. Anglin, “The Schools of Defense in Elizabethan London,” *Renaissance Quarterly* 37.3 (1984): 395-96.

れていたが、実際には「防衛術」(“Science of Defence”)の組合、すなわち軍事教育のプロの間で同業組合 (craft guild) の類のものが組織されていた。<sup>43</sup> その組合員は全員、剣の技術によりフリー・スカラー(free scholar)、プロヴォースト(provost)、マスター(masters) という等級に分類されており、さらにマスターから 4 人のエンシェント・マスター(ancient master) が選出されていた。<sup>44</sup> そしてヘンリー8世の統治時代、「ロンドンの主要なマスターたちは、王からの正式な許可を得て、生徒たちを訓練するだけではなく、その「術」(“science”)を教えるすべての指導者をも訓練する組合を形成した。」<sup>45</sup> 1540年7月20日、「防衛術」の師範である9人のマスターと11人のプロヴォーストに対して次のような委任状が出されている。

Commission to enquire and search, in all parts of England, Wales, and Ireland, for persons being scholars of the said science of defence (many of whom, regardless of their oaths made to their masters on first entering to learn the said science, upon the cross of a sword... without sufficient licence, resorted to all parts of England, keeping open schools and taking great sums of money for their labours, and yet have unsufficiently instructed their scholars...), and to take any scholar so misusing himself before the nearest justice of the peace to be bound in sufficient sureties not to repeat his offences against his said oath and the said orders and rules, or in case of refusal to be committed to gaol.<sup>46</sup>

ここにあるように、組合員たちはその入会初日、マスターの前で剣の柄の十字の部分を十字架にみたてて誓いを立てた。<sup>47</sup> その誓いにも拘わらず、その生徒たちがライセンスなしにイングランドの方々に不当な師範料を課して剣術を教えており、秩序や規律を乱していることが問題となっていた。そういった無許可または不法なフェンシング・スクールの運

---

<sup>43</sup> Sydney Anglo, *The Martial Arts of Renaissance Europe* (New Haven: Yale UP, 2000) 7.

<sup>44</sup> Anglin 398.

<sup>45</sup> Anglin 396.

<sup>46</sup> James Gairdner and R. H. Brodie, eds., *Letters and Papers, Foreign and Domestic of the Reign of Henry VIII*, vol. 15 (London: Eyre and Spottiswoode, 1896) 477.

<sup>47</sup> 同様の方法で誓いを立てる場面は *Hamlet* にもみられる (*Ham.* 1.5.149-82)。

営者たちを取り締まる役目を、組合から正式なマスターやプロヴォーストのライセンスを認可された者たちに委任したのである。それ以降、この組合が特権的な団体と認識されることとなり、その組織内の規約、昇格や公開試験などを司ることとなった。<sup>48</sup>

これらの英国流のフェンシング・スクールでは、防御方法を中心に据えた訓練を施しており、<sup>49</sup> 使用する武器は sword and buckler の他に、bucker の代わりに dagger を防御用に用いる sword and dagger、また long sword、backsword、two-hand sword、bastard sword、staff、pike などであった。<sup>50</sup> 彼らが最も一般的に使用した幅広の剣は、平均3フィート6インチの長さの両刃の剣である。この種の剣は、刀身部分に剣の重量が偏っており、その重量バランスでは敵対者の攻撃に細やかに対応する動きは難しく、防御目的には不向きであるため、その弱点を補うために buckler または dagger、時には cloak を必要とした。したがって sword はほとんど攻撃目的に使用されたが、その際、刃の重さは「切る」刃には威力を与える反面、「突く」剣先の動きを鈍化させることとなる。もちろん、幅広の剣の鋭利な剣先でもって「突く」ことは可能ではあるが、動きが鈍った剣先では、正確かつ機敏な「突き」の動作を行うことができない。それゆえ、彼らの戦法は自ずと、「突き」よりも「切る」ことを中心としたものとなった。<sup>51</sup>

この英国流フェンシングの評判は 1540 年の公文書以降もさして向上することはないままであったが、それでもイングランドでは盛んに鍛錬されていた。しかし 1570 年代以降、大陸流の rapier を用いたフェンシングが盛んになり始め、1590 年代には急激に衰退することとなる。ヘンリー・ポーター (Henry Porter) の劇作品 *The Pleasant history of the Two Angrie Women of Abington* には、英国流のフェンサーであるディック・クームズ (Dick Coomes) が登場するが、彼の描写からは英国流の戦い方、当時のフェンサーのステレオタ

---

<sup>48</sup> Anglin 396-97; Anglo, *The Martial Arts* 8.

<sup>49</sup> Anglin 396. また、シルバーの著書のタイトルが *Paradoxes of Defence* であることから、防御に重点を置いていたことが窺える。

<sup>50</sup> Anglin 398-400.

<sup>51</sup> Arthur Wise, *Weapons in the Theatre* (London: Longmans, 1968) 93.

イプや、さらにその衰退のようすが読み取れる。クームズは屈強な英国人で、自身を “the flower of smithfield for a sword”<sup>52</sup> と呼んで、喧嘩や決闘で悪名の高いスミスフィールドと結び付け、英国流の sword and buckler の技術を身に着けたフェンサーと自負している人物である。その彼がかつて所持していた “a right Fox”<sup>53</sup> は、“twang” と啼いたものだという。<sup>54</sup> この “twang” という擬音語は、sword を打ち込むことによって生じる打撃音を示し、rapier の「突き」を中心とした新式のフェンシングではなく、英国流の「切り」を中心とした戦い方が示唆されている。彼はさらに次のように言う。

...but a dogge hath his day, tis gone, and there are few good ones made now, I see by this dearth of good swords, that dearth of sword and Buckler fight, begins to grow out, I am sorry for it, I shall neuer see good manhood againe, if it be once gone, this poking fight of rapier and dagger will come vp then, then a man, a tall man, & a good sword and buckler man, will be spitted like a Cat or a cunney, then a boy will be as good as a man, vnlesse the Lord shew mercie vnto vs, well, I had as lieue be hanged as liue to see that day, wel mistres, what shal I do? what shal I do?<sup>55</sup>

ここで彼が嘆いていることには、sword の品質も、sword and buckler の戦い方も衰退していつて、rapier and dagger でのつつき合う戦い方が盛んになっており、さらに “good manhood” が見られなくなり、“a tall man” が唾を吐きかけられるようになるだろうと言うのである。ここで彼の言う “a tall man” とは、長身で屈強な体格のみならず、勇敢さをも備えた、見事な武器の使い手を意味し、<sup>56</sup> また “a tall man” と “a good sword and buckler man” とが同

---

<sup>52</sup> Henry Porter, *The Pleasant History of the Two Angrie Women of Abington* (London, 1599) E3<sup>r</sup>.

<sup>53</sup> パッサウ (Passau) の刀鍛冶の刻印である走る狼の印があり、スペインでは「ペリッロ」(Perillo) または「犬」として、イングランドでは「フォックス」として知られていた高級の剣のこと。(Viscount Dillon, “Armour and Weapons,” *Shakespeare’s England: An Account of the Life and Manners of his Age*, vol. 1 (Oxford: Clarendon, 1966) 134.)

<sup>54</sup> Porter E3<sup>r</sup>.

<sup>55</sup> Porter E3<sup>r-v</sup>.

<sup>56</sup> “Tall,” def., a. A.3, *OED*.

格に表現されているように、英国流フェンサーの理想とすべき “good manhood” の概念を示す表現である。後述する、シルバーに紹介される英国流のフェンサーたちもまた “tall” と形容され、その勇敢さを賞賛されている。それに対して彼が言う “boy” とは、この屈強な体格を持たない rapier の使い手を示しており、“a tall man” の価値が見失われた時、その虚弱な “boy” が “man” として扱われるであろうことを憂えているのである。

クームズの sword and buckler の時代へのノスタルジアには、多少の共感が寄せられた可能性はあるが、別の側面から見ると “a tall man” とは、英国流フェンサーらの粗野で粗暴な性質を示すことにもなり、彼の主張や彼自身はむしろ滑稽で侮蔑的に描かれているのが事実である。彼の感情的な “what shal I do?” という問いかけに答えて、グージー夫人 (Mistress Goursey) は、バーンズ夫人 (Mistress Barnes) に対する復讐を手助けするように求める。彼は「女性を打ちのめす」 (“strike a woman”) ことに躊躇するものの、グージー夫人が “Why she is mankind, therefore thou maist strike her” と言えば簡単に説得されてしまう。<sup>57</sup> このダイアログが示すように、クームズのような当時の英国流フェンサーたちは、教養がなく愚鈍で下流の乱暴者とみなされていたのである。そしてクームズの悲嘆の通り、「切る」ことを中心とした屈強な英国人による伝統的なフェンシングの人気は衰えていく。

*Annales* の “until about the twelfe or thirtænth yære of Quæne Elizabeth, the auncient English fight, of Sworde, and Buckler, was only had in use”<sup>58</sup> という記述から、sword and buckler から rapier への移行はエリザベス女王治世の 1570 年頃に始まったと考えられるが、その動きが急速に加速したのは 1590 年代と考えられる。<sup>59</sup> この年代の特定を助ける歴史書が、1598 年に出版された *Suruay of London* である。この書の “Sports and pastimes of old time vsed in

---

<sup>57</sup> Porter E3<sup>v</sup>.

<sup>58</sup> Stow and Howes Dddd2<sup>v</sup>.

<sup>59</sup> マリアン・ブリッシュ・エヴェット (Marianne Brish Evett) は、クームズが sword and buckler から rapier and dagger への移行に言及していることは、この劇の年代が 1590 年以前ではありえず、およそ 1598 年であることを示す手掛かりになると指摘している。(Marianne Brish Evett, introduction, *The Two Angry Women of Abington: A Critical Edition*, by Henry Porter, ed. Evett (New York: Garland, 1980) 26.)

this Citie” というチャプターでは、ジョン・ストー (John Stow) が練習用の木刀である “wasters” と buckler とを用いた、sword and buckler の剣術鍛錬の風景を描写している。

The youthes of this citie, also haue vsed on holy dayes after euening prayer, at their maysters dores, to exercise their wasters and bucklers: and the maidens (one of them playing on a Timbrel) in sight of their maisters and Dames to daunce for garlandes hanged thwart the streetes, which open pastimes in my youth, being now suppressed....<sup>60</sup>

しかし、このようなストーの若かりし日々に慣れ親しんだロンドンの光景は、大きく様変わりを果たし、最近のロンドンでは、かつてほど市民がこぞって waster and buckler の訓練や、“games of defence” や “wrestlings” などの肉体的鍛錬に励んではおらず、最近では屋内の娯楽が多くなっていると記録している。すなわち、1598 年までには、ロンドンの若者たちは屋外から屋内へと娯楽の場所を変えていき、伝統的英国流フェンシングの鍛錬の人気は衰退してしまったのである。

## (2) イタリアにおけるフェンシング革命

この最新の rapier と、それを用いたフェンシング技術による刷新が、これほど急速に汎ヨーロッパ規模で進んだのは、その指南書であるフェンシング・マニュアルの出版に拠るところも大きかった。初期近代以前にフェンシング・マニュアルが皆無というわけではないが、フェンシング術の伝達のほとんどは人から人への実地訓練に頼っていた。その時代は、書物自体が希少であるだけでなく、写本筆記者のほとんどが聖職者であるため、フェンシング技術が文字化される機会がなかったためと推察される。<sup>61</sup>

ヨーロッパ大陸でのフェンシングの体系を精密に書いた初のフェンシング・マニュアル

---

<sup>60</sup> John Stow, *A Suruay of London. Contayning the Originall, Antiquity, Increase, Moderne Estate, and Description of that Citie. With an Appendix, Containing in Latine, Libellum de situ Londini: Written by W. Fitzstephen, in the raigne of Henry the second.* (1598) F3<sup>v</sup>.

<sup>61</sup> Clements, *Medieval Swordmanship* 11-12. 中世期のフェンシング・マニュアルについては Chapter 2 “Medieval Fighting Manuals” に詳しい。

は、ボローニャ大学の剣術指南役アキレ・マロツォ (Achille Marozzo) による *Opera Nova* であり、1536 年に出版された。この書は、あらゆる種類の武器を用いた戦闘技術を、82 枚のシンプルだが明快な木版画の図解とともに解説しており、体系的なフェンシング指南書の草分け的存在である。ただし、この書の出版当時はまだ剣とは主に「切る」のに適した武器という考え方が一般的であり、「突く」フェンシングの優位性は認められていなかった。マロツォの書はこの認識を反映していた上、足での蹴りや体躯のぶつかり合いなどの格闘技的な要素も組み込まれていた。つまり、マロツォの技術はむしろ実戦的スタイルに則った旧式のものであったのである。<sup>62</sup> したがって、*Opera Nova* の革新性は、フェンシング技術そのものではなく、その技術を出版物という媒体を通して伝達した点にあり、その意味では最初の重要な発展となった。<sup>63</sup> この書の高い評判は、*Opera Nova* が 1536 年の初版以降 1615 年までの間に 5 版も再販されていることから、十分に伺うことができる。

マロツォに代表されるような 15 世紀から 16 世紀初頭までのフェンシング技術に、体系的な革新をもたらしたのは、1553 年にローマで出版されたカミッロ・アグリッパ (Camillo Agrippa) の剣術書 *Trattato di scientica d'arme* であった。アグリッパが他の剣術書の著者と異なる点は、彼自身が剣術指南ではなく、数学者、建築家、工学者であったという点である。この事実は彼が伝統や慣習に縛られることなく、彼自身の科学的興味関心から直接的に剣術の世界を探求し、独創的で斬新なフェンシング理論を構築することを可能にした。この書物の性格を考える上でその題扉の図像は興味深い (図 11)。アグリッパは書物、定規、砂時計に囲まれた場所でアカデミックな議論の最中にいながら、鞘に収められた剣を帯びた姿で描かれており、また前景の床の上には剥き身の剣や短剣、装甲した籠手が置かれている。この図像には、数学的、工学的知識に基づいて剣術理論を構築すると

---

<sup>62</sup> キャッスルは、マロツォの *Opera Nova* は当時としては顕著に進歩的で、後のイタリア流フェンシングの優位性を予見するものであったと言いながらも、技術的革新性に欠くという点から、彼はむしろ旧式の剣術指南であり、彼の教えは現代のフェンシングという視点からはほとんど価値のないものと断じてもいる。(Castle 48-49.)

<sup>63</sup> Anglo, *The Martial Arts* 47.

いう彼の意図が、余すところなく示されているのである。アグリッパは工学的な原理から、剣を「突く」際と「切る」際とに生じる人体各部の連動する動作を分析し、それを幾何学的な図解と視覚的な図と、<sup>64</sup> 「哲学的なダイアログ」<sup>65</sup> によって解説した。

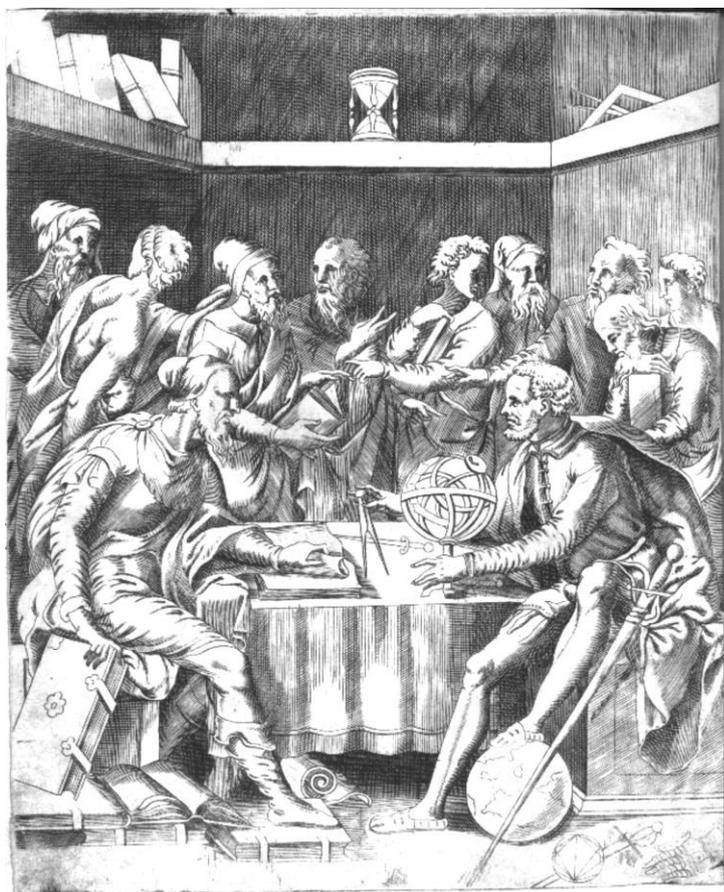


図 11 Frontispiece, Camillo Agrippa, *Trattato di scientica d'arme, con un Dialog di filosofia* (Rome: 1553).

また余談ながら、彼は自分の新しいフェンシング理論をローマの街中で実践する喧嘩早い乱暴者でもあった。そして、独自の分析及び実践の結果アグリッパが到達した結論は、刃で「切る」よりも、剣先で「突く」方が上級の戦い方であるということであった。なぜ

---

<sup>64</sup> 初版における図画の多くは、レオナルド・ダ・ヴィンチ (Leonardo Da Vinci) と彼の友人ミケランジェロ (Michelangelo) によるものと考えられているが、それらの人体図の構えの姿勢や足の位置、剣を握る指といった細部にいたるまで、驚くべき正確さで描かれている。(Anglo, *The Martial Arts* 49; 325 n39.)

<sup>65</sup> Castle 62.

なら、「切る」のはより自然発生的かつ容易な動作にすぎないが、「突く」のは複雑で精密な調整がなされた動作の組み合わせによって成立する、より進歩的な動作だからである。<sup>66</sup> この「突き」の優位性という概念は、フェンシングの歴史に新時代を開くものであり、彼の書は初版以来、画期的な剣術書としての評価を保っている。<sup>67</sup>

### (3) スペイン流の勃興と衰退

アグリッパの数学理論とフェンシングとの相互的發展という態度と信念とを継承し、深化させたのは、イタリアではなくむしろスペインであった。スペイン流フェンシングの創始者とされるジェロニモ・デ・カランザ (Jeronimo de Carranza) は、<sup>68</sup> 数学、遠近法、解剖学、医学、天文学、音楽といったあらゆる種類の知識が、フェンシングという科学に精密に関連しあっていると考えていた。しかし、このように多岐にわたる学問を織り込むことの当然の結果として、彼の剣術書である *Philosophía de las armas* は、膨大で複雑さを極めるものとなる。キャッスルは、カランザをはじめとするスペイン人のマスターについて、彼らはフェンシングをより神秘的な科学へと高めていくことを切望していたため、その実践にも幾何学や自然科学の知識を必要とし、しかも彼らの原理とは形而上学的基盤においてのみ説明がつくような類のものであったとする。<sup>69</sup> キャッスルの言説のとおり、彼らのスタイルは理論先行が過ぎて、実践面での発展を阻害することとなったのである。

この非実用性は揶揄の対象として文学作品に現われることがある。自国のスペインでも、フランシスコ・デ・ケベード・イ・サンティバーニェス・ビジェーガス (Francisco de Quevedo y Santibáñez Villegas) が彼の小説 *El buscón* の中で、カランザのマニュアルと彼の徒弟ルイス・パチェコ・デ・ナルバエズ (Luis Pacheco de Narváez) に対するあてこすりが認められ

---

<sup>66</sup> Castle 62.

<sup>67</sup> *Trattato di scientica d'arme* への 17 世紀の言及例はアングロを参照のこと。(Anglo, *The Martial Arts* 48).

<sup>68</sup> Castle 97.

<sup>69</sup> Castle 95.

る。<sup>70</sup> 主人公ドン・パブロ (Don Pablo) は旅の道中、コンパスで測ったり、回ったり、跳んだり、道端で常軌を逸した行動に耽る人物に遭遇する。その男は、自分が剣の達人でその知識に精通していると吹聴し、剣術には「神学、哲学、音楽、それに医学も使われるさ」<sup>71</sup> と、カランザの論理をそのまま借用して、剣術と他の学問との関連性を説いている。その奇怪な内容を理解できないドン・パブロに、この男は「この本を読めば何もかも説明してある」と言って『剣の偉大さ』 (*Grandezas de la espada*) を紹介している。<sup>72</sup> ここで登場する奇怪な人物は、明らかにナルバエズを揶揄したものであり、その難解で学際的な剣術にアプローチする姿は、極めて奇妙で滑稽なものとして描かれている。<sup>73</sup> ちなみに、著者ケベードは「足が不自由で目が悪かったにもかかわらず、剣の使い手として有名」であったが、彼は著名な剣術師範ナルバエズがカランザ及び彼のフェンシング原理について著した書物 *Libro de las grandezas de la espada* (1600) について「酷評したことがあり、それがもとで両者の間は長年にわたって険悪だった」のである。<sup>74</sup>

カランザとナルバエズのフェンシング体系をさらに繁雑化させたのが、ナルバエズの書より四半世紀以上後の 1628 年に出版された、ジェラルド・ティバウルト・ダンヴァース (Girard Thibault d'Anvers) の *Académie de l'Espée* であった。この書にはクリスピン・ヴァン・ドウ・パス (Crispin van de Passe) による一連の細密な銅版画と共に、数学的に測定された足の動きや、身体の多様な可動域を利用した攻撃といった、著者の幾何学的なフェン

---

<sup>70</sup> ナルバエズは *Libro de las grandezas de la espada* を、1600 年にマドリッド (Madrid) において出版している。その内容は、カランザの理論に負うところが大きいだが、カランザが「切る」ことよりも「突く」ことに重点を置いたのに対して、ナルバエズはその両方について多く論述している点に違いがある。またイングランドでは、彼はドン・ルイス (Don Lewis) という名称で知られていた。

<sup>71</sup> ケベード、桑名一博 訳「大悪党 (ブスコンの生涯)」『世界文学全集』第 6 巻 (集英社 1979) 48.

<sup>72</sup> ケベード 48; Francisco de Quevedo, ed. Domingo Ynduráin, *La vida del Buscón llamado Don Pablos* (Ediciones Cátedra, 1980) 152.

<sup>73</sup> ケベードの言及については、Anglo 72; Castle 97 にも詳しい。

<sup>74</sup> 桑名一博「解説：ケベード」『世界文学全集』第 6 巻 (東京、集英社、1979) 522.

シング体系の論理が展開されている。だがこの複雑さは先人の築いた体系を「不合理なものへと貶める」<sup>75</sup> ものであった。それでも16世紀から17世紀にかけてはスペイン人の剣の腕は高い定評を得ていたが、<sup>76</sup> それにも拘らずスペイン流フェンシング理論の過度の理論化および非実用性や、「算術的というよりもむしろ幾何学の本による」戦い方は、嘲笑やパロディの種となり、次第に大陸でもイングランドでも、衰退の道を辿ることとなる。

#### (4) イングランドとスペイン流フェンシング

イングランドに rapier が登場したのは1560年から1580年の間と考えられる。ウィリアム・カムデン (William Camden) の *Annales the True and Royall History of Elizabeth Queene of England* の記述によると、rapier はネーデルラントにおいてスペイン陣営で戦ったロウランド・ヨーク (Rowland Yorke) によってもたらされた。<sup>77</sup> これと共に rapier を用いたスペイン流フェンシングも上陸することとなり、イングランドで高い評価を得た。

英国流フェンシングの使い手であるシルバーもまた、カランザやナルバエズによって構築されたスペイン流フェンシングの原理を熱心に研究した者の一人と考えられている。<sup>78</sup> そのシルバーが “Of Spanish fight vvith the Rapier” という章の冒頭において、スペイン流フェンシングについて次のように述べている。

The Spaniard is now thought to be a better man with his Rapier then is the Italian, Frenchman, high Almaine, or anie other countrie man whatsoever, because they in their Rapier-fight stand vpon so manie intricate trickes, that in all the course of a mans life it shall be hard to learne them, and if they misse in doing the least of them in their fight, they

---

<sup>75</sup> Sieveking 398.

<sup>76</sup> Castle 101.

<sup>77</sup> William Camden, *Annales the True and Royall History of Elizabeth Queene of England*, Book 3 (1625) Ff4<sup>r</sup>; またトマス・ヒュラー (Thomas Fuller) もカムデンの叙述を引用している (Thomas Fuller, *History of the Worthies of England* (1662) Ccc2<sup>r</sup>).

<sup>78</sup> J. D. Aylward, *The English Master of Arms: From the Twelfth to the Twentieth Century* (London: Routledge & Kegan Paul, 1956) 66.

are in danger of death.<sup>79</sup>

この言説の前半部分から、*rapier* によるフェンシングに関してはスペイン流が他に抜きん出る、という当時の英国人の一般的認識が読み取れる。しかし後半部分になると、スペイン流は人が一生をかけても習得しきれないほどの膨大で複雑な技術があり、ほんの少しの失敗が命を危険にさらすことになる、と辛辣に批判している。さらに彼は、スペイン流剣術による戦い方を詳細に分析し、結論として次のように述べている。

Even so a *Spaniard* hauing his *Rapier* point put by, may receiue a blow on the head, or a cut ouer the face, hand, or arme, or a thrust in the body or face, and yet his Spanish fight perfect, so long as he can keepe straight the point of his *Rapier* against the face or the body of his aduersarie...<sup>80</sup>

シルバーは、*rapier* の剣先が敵対者の身体に向って真直ぐの状態に保たれている限りはスペイン流が完璧な剣術であるのは真実だとしても、それが保たれ続けることなど不可能であると、極めて皮肉な口調でその不完全さを糾弾している。ジーフェキングは、イングランドにおけるスペイン流の敗退と、1588年のスペイン無敵艦隊の大敗北後にスペインのファッションや影響力が低下したこととの相関性を指摘しているが、その一方で、シルバーのようなイングランド人たちが、スペイン流体系の非実用性を発見するのに長くはかからなかったためもある、と付け加えている。<sup>81</sup> ジーフェキングが言うように、スペイン流フェンシングは、当時の高評とは裏腹に、その複雑怪奇さゆえにイングランドにおいても嘲笑の対象となり、衰退の途を辿ることとなったのである。

##### (5) イングランドとイタリア流フェンシング

スペイン流の基礎となったアグリッパの革新的なフェンシング術を産んだイタリアで

---

<sup>79</sup> Silver C3<sup>r-v</sup>.

<sup>80</sup> Silver C4<sup>r</sup>.

<sup>81</sup> Sieveking 398-99.

は、スペイン流の理論重視のスタイルではなく、より簡潔で効率的、実戦に即したフェンシング様式を発展させた。ジーフェキングのことばを借りるならば、イタリア人マスターたちは人を殺す実践的技術にかけては極めて優秀であると認められ、<sup>82</sup> その剣術はヨーロッパ全土に普及することとなった。そしてイングランドにも、第二代エセックス伯ロバート・デヴェルー (Robert Devereux, 2<sup>nd</sup> Earl of Essex) の保護のもと、このイタリア流が導入され、上流階級の子弟らはそれを熱心に身に着け始めた。英国伝統のフェンシング・マスターたちを真に脅かすのは、このイタリア流フェンシングであった。

英語で出版された最初のイタリア流のフェンシング・マニュアルは、ジャコモ・ディ・グラッシ (Giacomo di Grassi) によるイタリア語のマニュアル *Ragione di adoprare sicuramente l'arme si da offesa come da difesa* の英訳版、*Di Grassi his true Arte of Defence* (以下、*True Arte of Defence*) であった。<sup>83</sup> ディ・グラッシはアグリッパと同様に、数学的知識を用いて剣、腕、足の基礎的な動作を明快に示し、その態度は彼の原著の題扉に描かれたディバイダーや砂時計などにも示されている。彼のマニュアルにはいくらかの優れた点はあるものの、<sup>84</sup> 彼がフェンシング技術にめざましい進歩や改良を加えたとは言えない。キャッスルによると、彼はただマロッツォ派の伝統に追随しているに過ぎず、彼の業績は

---

<sup>82</sup> Sieveking 398-99.

<sup>83</sup> 著者ディ・グラッシは、イタリアのモデナにおけるフェンシング・マスターで、この原著を 1570 年にヴェネチアにて出版した。“I. G[eronimo] Gentleman” による英訳版は 1594 年にロンドンにて出版されている。

<sup>84</sup> ディ・グラッシは剣の動きを、柄を握る手を中心とした円として捉え、円心から円周に向けて剣の刃を 4 等分し、それぞれの役割を解説している。まず剣先側の 2 つの部分 (第三と第四の部分) は、剣の動きの円周に近く、最大の運動力を持ち、機敏さに優れた部分であるため、それらは攻撃に適した部分と定められている。次に柄側の二つの部分 (第一と第二の部分) は、円心に近いことから動作が小さく運動力が減少するが、持ち手に近いため、強力な攻撃からの防御の部分として有効であるとしている (Giacomo di Grassi, *Giacomo di Grassi his true arte of defence*, trans. I. G. gentleman (London, 1594) B1<sup>r-v</sup>)。このように刃を 4 分割する試みは、ディ・グラッシが初めてであった。また彼は、剣士の身体を上下左右の 4 つに分け、攻撃の目標部位である「ライン」 (“lines”) を考慮した最初の人物であるとされる (Castle 70; Sieveking 399)。

アグリッパの *Trattato di scientica d'arme* に及ばない。<sup>85</sup> また当時、最も知られた剣術指南書は、マロツツォの *Opera Nova* であった。英訳版を出版した当事者たちも、彼の著名度が低い点は認識していた。英訳版編集者のトマス・チャーチャード (Thomas Churchyard) は、“as the knowledge of Armes and Weapons, which defends life, countrie, & honour, I presumed to preferre a booke to the print (translated out of the Italyan language) of a gentle mans doing that is not so gredie of glory”<sup>86</sup> と、国家や名誉を守るための技術は名声を貪るような人物の著作よりも、ディ・グラッシのような優秀であるが謙虚ゆえに名声が伴っていない人物のものを選ぶべきと、知名度の低いマニュアルを選択したことへの弁明をしている。このように、著名度や革新度においてマロツツォやアグリッパに劣るにも拘わらず、ディ・グラッシの書が英訳の対象として注目されたのは、彼の書がフェンシング技術をより簡略化し、理解しやすく解説したフェンシング・マニュアルであったという点にあり、それはタイトル・ページに記されたことばかりも明らかである。

Di Grassi his true Arte of Defence,  
plainlie teaching by infallible Demonstrations,  
apt Figures and perfect Rules the manner and  
forme how a man without other Teacher or  
Master may safelie handle all sortes of  
*Weapons aswell offensiue as defensiue...*<sup>87</sup>

ここで述べられているように、この書の謳い文句は、このマニュアルには正確な論証と適切な図像、完全な規則が示されており、それさえあれば教師やマスターがいなくとも、あらゆる種類の武器での攻撃及び防御のやり方やフォームを、簡潔に学ぶことができるというものであった。これは英訳版にのみ書かれた文句であって、実際には彼の論述には曖昧

---

<sup>85</sup> Castle 72-73.

<sup>86</sup> Thomas Churchyard, commendation, *Giacomo di Grassi his true arte of defence*, by Di Grassi, trans. I. G. gentleman (London, 1594) ¶2<sup>r</sup>.

<sup>87</sup> Di Grassi ¶1<sup>r</sup>.

さが残る点もあったのだが、<sup>88</sup> ただ当時のイングランドにおいて求められたのは、新式のフェンシングを習得するための明瞭かつ簡潔なマニュアルであり、その結果としてディ・グラッシの書が英訳されることとなったと推察できる。

ディ・グラッシの英訳版に続いて、その翌年の 1595 年、*Vincenzio Saviolo His Practice, In two bookes, The first intreating of the vse of the Rapier and Dagger, The second of Honor and honorable Quarrels* (以下、*Practice*) が出版された。これは初めて英語で執筆されたイタリア流フェンシング・マニュアルであるが、著者のヴィンセンチオ・サヴィオロ (Vincenzio Saviolo) はイタリア人であった。彼はパドヴァのフェンシング・マスターであり、イタリア流の指南役としてイングランドで活躍した人物である。サヴィオロの前にも、1569 年にロンドンに現われたイタリア人フェンシング・マスターの、ロッコ・ボネッティ (Rocco Bonnetti) がいたが、サヴィオロはボネッティに続いて、宮廷でのフェンシング指南の役割を果たしたイタリア人マスターであり、<sup>89</sup> その新しいフェンシング技術は上流階級の間で大いにもてはやされ、ついに剣術指南書の執筆を依頼されるまでとなった。サヴィオロは “To the Reader” において、武術と学問とは同等の必要性があり、剣術が命と名誉を護るために必須の技芸であると主張して、その書の目的を明らかにしている。すなわち、不和や口論が、法や知性、説得で平穏に治められず、武器と力によって真実を決定しようとする場合が多くあるが、剣術はこのような危険に身をさらさねばならない場面において必要な技術であると説いているのである。次の引用では、彼が新しいフェンシング技術の伝達に対する使命感を抱いていたこと、また多くの紳士たちによって依頼されたことから、*Practice* の出版を決意したことが主張されている。

...Wherefore upon these occasiens, and also for that I haue bin thereunto requested by

---

<sup>88</sup> Anglo, *The Martial Arts* 30-31.

<sup>89</sup> シルバーはサヴィオロ、及びもう一人のイタリア人マスターであるジェロニモ (Jeronimo) について、“*Vincenzio and Ieronimo, they taught Rapier-fight at the Court, at London, and in the country, by the space of seauen or eight yeares or thereabouts*” と記録している。(Silver K1<sup>v</sup>.)

sundrie Gentlemen my good friendes, I haue endeouored to expresse in this discourse, and to make plain by pictures all the skill and knowledge which I haue in this art...<sup>90</sup>

サヴィオロのマニュアルは、サヴィオロ (V) と彼の生徒 (L) とのディスコース形式で進められており、上記引用で言及されるような図解もあることは間違いない。この2巻本のマニュアルの中には6枚の木版図が含まれ、それらのうち3枚は rapier のみのフェンシング場面、残り3枚は rapier and dagger を用いたフェンシング場面を描いている。しかし、これらはただ相似した姿勢の2人が、同一の武器を持って単純に向かい合っているだけの図像である。したがってアングロが指摘するように、フェンシング技術における全ての技術と知識を図解によりわかりやすく解説すると言うには、それらの木版画はあまりに粗悪で表記的に無益なものである。<sup>91</sup> しかしながら、このマニュアルは大陸流フェンシングの数学や幾何学などに寄り添った複雑怪奇な内容ではなく、実際的な内容であるという点で評価されている。サヴィオロは *Practice* のディスコースの中で、次のように述べている。

I haue changed fiue or six sundry maner of plaies, taught me by diuerse masters, and reduced them vnto one by my no little labour and paine, and in this will I resolue you, and geue you therein so direct a rule and instruction, as that therby... you may attain vnto the perfect knowledge of this science.<sup>92</sup>

彼の主張によると、彼はさまざまなマスターたちに教えられた多様なフェンシング技術を難なくひとつにまとめたとしている。さらに、そのまとめ上げられたフェンシング技術の法則や指示を彼が明快に教えるのだから、生徒たちはその完璧な知識を身に着けることが可能と言う。大言壮語なようであるが、彼がスペイン流とイタリア流の両方のフェンシング技術を習得し、それらをひとつの技術体系にまとめているのは事実である。彼の体系の基本はイタリア流にあったが、彼のパトロンであるイングランド人の好みにも柔軟に合わ

---

<sup>90</sup> Vincentio Saviolo, *Vincentio Saviolo His Practice. In two bookes. The first intreating of the use of the rapier and dagger. The second, of honor and honourable quarrels* (1595) B2<sup>f</sup>.

<sup>91</sup> Anglo, *The Martial Arts* 53.

<sup>92</sup> Saviolo B4<sup>v</sup>.

せ、刃の縁の部分を使って「切る」(cut) 技術も扱っている。もちろん彼自身は「切る」よりも「突き」の方の優位性を認めていたのであるが。キャッスルは、彼の効果的なフェンシングの体系への重大な寄与は、彼が他の大陸流のマニュアル著者のように、図式や円や線やタンジェントやらの不可解な探求をすることなしに、フェンシング技術の実践方法を提示したことにある、と評価している。<sup>93</sup> キャッスルが言うように、難解な学術的な分析よりも実践的方法を説明する能力に長けていた点に、彼の *Practice* の重要性があった。

#### (6) 英国宮廷での受容—伝統的英国流との差別化—

イタリア人マスターたちのもたらした大陸流フェンシングは、イングランドの宮廷において熱狂的に受容された。この成功はもちろん、イングランド人の大陸流への憧憬の念や、その新式フェンシングの実力が評価されたためもあったが、従来の sword and buckler と新しい rapier とが差別化された結果でもあった。イングランドに来たイタリア人マスターたち自身、自分たちとイングランドの地元出身の伝統的フェンシング・マスターたちとの差別化をはかる努力を怠らなかつた。英国最初のイタリア人マスターであるロッコ・ボネッティはまず、この差別化の可視化に努めた。<sup>94</sup> もともと外交官として宮廷に出入りしていたボネッティは、自身の宮廷内での人脈を利用して紳士・貴族を生徒として集め、1576年、ロンドンに初のイタリア流のフェンシング教室を開いた。シルバーによると、彼の教室はブラックフライヤー (“*Blacke-Fryers*”) のウォリック通り (“*VVarwicke lane*”) に位置して

---

<sup>93</sup> Castle 115.

<sup>94</sup> ボネッティはもともとフェンシング指南の役目を担うことが渡英の主目的ではなく、カトリーヌ・ド・メディチ (Catherine de' Medici) の命を受けた外交官であった。J. D. エールワード (J. D. Aylward) によると、カトリーヌは息子アンジュー公 (Duc d' Anjou) 、後のアンリ 3 世 (Henri III) とエリザベス 1 世との婚姻を推し進めていたが、この婚姻に対する英国国民の態度を報告することが、ボネッティに課せられた任務であった。しかしながら、ボネッティは英国にて経済的に困窮することとなり、それゆえ収入を得るための手段としてイタリア流フェンシング術を教授することを決断したのである。(Aylward, *English Master of Arms* 40-41.)

いたことが記録されている。<sup>95</sup> ボネッティは、宮廷の貴族・紳士たちが通うに相応しいフェンシング教室を仕立てあげるために、粗野で庶民的な英国流フェンシング・スクールとは差別化された、豪華で洗練された上流階級的な趣を備えた教室作りに気を配っている。

シルバーの著書 *Paradoxes* の巻末に付け加えられた “A Briefe Note of Three Italian Teachers of Offence” には、ボネッティの教室のようすが憎々しげに書き記されている。まず、英国流フェンシング・スクールの生徒がヨーマン階級中心であるのとは異なり、ボネッティの生徒たちは、貴族紳士の子弟のみ、しかも “He [Bonetti] taught none commonly vnder twentie, fortie, fifty, or an hundred pounds”<sup>96</sup> との記述から、高額の授業料を支払うことができる子弟のみに厳選していたと考えられる。またボネッティは自身の逼迫した経済状況にも拘わらず、高額の賃貸料を支払って、ウォリック通りの邸宅、シルバーの表現を借りるならば “faire house”<sup>97</sup> を教室として借り、豪華で物々しい外観を整えた。その内装外装について、シルバーは次のように著している。

He [Bonetti] caused to be fairely drawne and set round about his Schoole all the Noblemens and Gentlemens armes that were his Schollers, and hanging right vnder their armes their Rapiers, daggers, gloues of male and gantlets. Also, he had benches and stooles, the roome being verie large, for Gentlemẽ to sit round about his Schoole to behold his teaching.... And because all things should be verie necessary for the Noblemẽ & gentlemẽ, he had in his schoole a large square table, with a greene carpet, done round with a verie brode rich fringe of gold, always standing vpon it a verie faire Standish couered with Crimson Veluet, with inke, pens, pin-dust, and sealing waxe, and quiers of verie excellent fine paper gilded, readi for the Noblemen & Gentlemen (vpon occasion) to write

---

<sup>95</sup> Silver I4<sup>v</sup>. またシルバーはボネッティのことを “ ” と記載し、イングランドに最初に到来したイタリア人マスターとして紹介している。

<sup>96</sup> Silver I4<sup>v</sup>.

<sup>97</sup> Silver I4<sup>v</sup>.

their letters.... And to know how the time passed, he had in one corner of his schoole a Clocke, with a verie faire large Diall, he had within that schoole, a roome the which was called his priuie schoole, with manie weapons therein, where he did teach his schollers his secret fight, after he had perfectly taught them their rules....<sup>98</sup>

この記述によると、建物の周囲にはボネッティの生徒たちの武器や甲冑、例えば rapier、dagger、gloves of mail、gauntlets を展示しており、またその内部も、ベンチやスツール、ベルベットのカバーを掛けられた広いテーブル、金縁の施された絨毯、といった贅沢な家具類が揃えられ、書簡をしたためるための筆記道具なども備えられており、さらには大きな文字盤のある時計までもが置いてあった。このシルバーの記述は、新参者であるイタリア人への敵対心を露わにした妬まじげなものであるが、皮肉なことに当時のフェンシング教室の外観を伝える、現存する希少な一次資料のひとつとなっている。また同時に、彼がこれほど詳細に内装外装の記述をしたことから、この施設が同時代の英国人たちの目をいかに驚愕させたかを読み取ることができる。そして “he called his Colledge, for he thought it great disgrace for him to keepe a Fence-schoole, he being then thought to be the onely famous Maister of the Art of armes in the whole world”<sup>99</sup> と言われているように、ボネッティはこの壮麗なフェンシング教室を「大学」(“Colledge”) と呼び、他の侮蔑すべき英国流の「フェンス・スクール」(“Fence-schoole”) とは名実ともに一線を画そうとしたのである。シルバーが最後に “He [Bonetti] was verie much beloued in the Court”<sup>100</sup> と書いていることから明らかのように、ボネッティの試みは成功し、彼は当時の宮廷で大変寵愛されることとなった。

彼の「大学」を引き継ぎ、イタリア流フェンシング指南を継続したのは、もう一人のイタリア人マスターのジェロニモ (Jeronimo) であり、そこに 1590 年、ボネッティとは違っ

---

<sup>98</sup> Silver I4<sup>v</sup>-K1<sup>r</sup>.

<sup>99</sup> Silver I4<sup>v</sup>.

<sup>100</sup> Silver K1<sup>r</sup>.

て本職のフェンシング・マスターであるサヴィオロも参加することとなる。<sup>101</sup> ボネッティの世代においてもやはり、英国流との差別化は強められていく。とは言うものの、ジェロニモの方は、英国流フェンシングに対するイタリア流の優位性は確信しながらも、イングランド育ちのためか、英国人マスターや英国流フェンシング術に対してそれほど強い侮蔑の念を向けていたわけではなかった。しかしサヴィオロは、むしろ露骨に英国流マスターたちの粗暴さや不作法さを見下し、彼らの非科学的なフェンシング技術を愚弄していた。シルバーが大いに憤慨していることに、“Englishmen were strong men, but had no cunning, and they would go backe too much in their fight, which was great disgrace vnto them”<sup>102</sup> というのがサヴィオロの言い分であった。すなわちサヴィオロは、英国流フェンシングは科学的根拠を伴わず、腕力にのみに頼る、既に前時代的とみなされるやり方であり、しかも防御のための後退が多いことは、英国人の不名誉となるという見解に立っていたのである。また彼自身、*Practice* のダイアログの中で次のように述べている。

L. Shew me... what may bee the cause, why this arte (being so necessaarie and noble) is of so many so little esteemed?

V. You haue moued a question whereof I am grieued to speake, when I consider with my selfe the slight account wherein this so worthy science is held, I deeme the cause hereof to be either because many which doo (peradventure) vnderstand the same will not professe to teach it, or that many (hauing in deed no vnderstanding thereof) doe iudge the same to consist in theyr great strength and brauing courage, but they deceiue themselues. Moreouer, I am of this opinion, that many (not knowing this art to be the beginning and foundation of the art Militarie) doe therefore neglect and contemne it,

---

<sup>101</sup> Aylward 50-51. ジェロニモについて、シルバーはボネッティの “boy” (Silver I4<sup>v</sup>) としているが、エールワードはボネッティの息子であると推測している。

<sup>102</sup> Silver K1<sup>v</sup>.

because they esteeme the same to bee a thing vnto them altogether impertinent.<sup>103</sup>

ここでサヴィオロ (V) は、フェンシング技術は必須で高貴な技術であるにも拘らず、世間の人々の多くがそれを高く評価していないのはなぜかという生徒 (L) の質問に返答している。サヴィオロの考えでは、ひとつには、フェンシング技術とその価値を理解している者が教授しようとしないうこと、もうひとつには、教授している者の多くが、その技術の本質はもっぱら頑強さと勇ましい度胸にあるものと判断していることに理由があるとしている。ここで彼は暗にシルバーら英国流の剛腕にまかせたフェンシングのマスターたちを示唆し、侮蔑に値する彼らのフェンシングがあるために、真に価値があり高貴なサヴィオロのフェンシング術への理解を阻害していると嘆いているのである。

ボネッティやサヴィオロら大陸流マスターたちが、ここまで尊大な、時には滑稽と思えるほどの姿勢で、英国流との差別化をはかる必然性も、上記の引用から読み取ることができる。すなわち、貴族・紳士に照準を合わせていた彼らにとって、時にはごろつきや暗殺者に効果的な殺傷方法を教える場所として認識される地元のフェンシング・スクールと、彼らの「大学」とが同一視されることは何としても避けねばならず、フェンシングという概念から、その前時代的な不名誉な評価を払拭する必要があったのである。それゆえ、彼らは「大学」の外観において、その豪華さや高貴さを可視化し、英国流を否定し、さらに *Practice* などの出版を通して、新式のフェンシングの価値を伝達していった。そしてついに、彼らの「大学」は最先端の rapier の優美な戦闘方法を教授する場所として認識されるようになり、宮廷の貴族・紳士たちの支持を集めることに成功し、彼らの間でイタリア流フェンシングは瞬く間に普及していくこととなるのである。

#### (7) 英国流マスターたちの憤慨—シルバーの記録—

英国伝統の流儀を教えていたフェンシング・マスターたちが、こういったスペインやイ

---

<sup>103</sup> Saviolo C1<sup>r</sup>.

タリアから輸入された細身の剣 *rapier* や大陸流フェンシングの流入と普及の動きに、大いに反発したことは言うまでもない。彼らの主張は、剣とフェンシング技術の本来の目的である戦場において、大陸流の *rapier* とフェンシング術は、あまりにも軟弱で非実用的につき、それがゆえ伝統的なフェンシング術の方に優位性があるということであった。

このイングランドのマスターたちの激しい敵対心と嫉妬心から生まれた書が、1599年に出版されたシルバーの *Paradoxes* である。著者のシルバー自身はマスターではないものの、英国伝統のフェンシング術に精通しており、彼の書は英国流フェンシング技術と英国流マスターたちの声を現在に伝える貴重な資料となっている。またこの書が捧げられているのは、イタリア流フェンシングのパトロンでもあり、サヴィオロが彼の *Practice* を捧げたエセックス伯ロバート・ラヴェルーであり、シルバーの対抗心のほどが窺われる。*Paradoxes* ではタイトル・ページから既に、大陸風の “the long Sword or long Rapier” に対する英国伝統の “short auncient weapons” と “the short Sword” の優位性と、“the Rapier-fights” の軟弱さと不完全さが主張されている。<sup>104</sup> また本文は “An Admonition to the Noble, Ancient, Victorious, Valiant, and Most Brave Nation of Englishmen” という訓戒の形式をとっているのであるが、この冒頭で自らを “George Silver, hauing the perfect knowledge of all maner of weapōs and being experiēced in all maner of fights”<sup>105</sup> と表現し、武芸において完全な知識と経験があるからこそ、イタリア人教師たちの欺瞞や間違いなどがわかるのだとし、同国人たちに対して次のように呼びかけている。

to take heed, how they submit themselues into the hands of *Italian* teachers of Defence, or straungers whatsoeuer; and to beware how they forsake or suspect their owne naturall fight, that they may by casting off of these Italianated, weake, fantasticall, and most diuellish and imperfect fights, and by exercising of their owne ancient weapons, be restored, or atchieue vnto their natural, and most manly and victorious fight againe, the dint and force

---

<sup>104</sup> Silver A2<sup>r</sup>.

<sup>105</sup> Silver B1<sup>r</sup>.

whereof manie braue nations haue both felt and feared.<sup>106</sup>

シルバーは、イタリアからきたよそ者が、イングランド人の心を惑わし、イングランド生粋の武器 (“ancient weapons”) による勇ましい剣術を破滅させようとしていると、同国人の愛国心に訴えかけている。そしてイタリア流フェンシングを侮辱し、“weake, fantasticall, and most diuellish and imperfect fights” と一蹴している。また、彼らの素早い「突き」に優位性があると確信するあまりに、断固として相手に「突き」を向けていくという様式では、双方の対戦者の命を危険にさらすことになるかと非難している。<sup>107</sup>

先にも述べたように、シルバーは新式のフェンシングに無知であったわけではない。シルバーはスペイン流のフェンシング用語を利用しながら批評しており、彼の精通度が反映されている。また彼はサヴィオロの *Practice* も読破しており、“...his practise, I haue read it ouer, and because I finde therein neither true rule for the perfect teaching of true fight, nor true ground of true fight, neither sence or reason for due prooffe thereof”<sup>108</sup> と、サヴィオロの教えの真正さ (“true”) を繰り返し否定している。その上でシルバーは彼らの主張する技術 (“skill”) を完全に否定し、long rapier and poniard を用いた戦いにおいては、技術を持つ者よりもむしろ、技術を持たない者の方が有利だとさえ主張している。と言うのも、技術に熟練した人間は、教えられた通りの適切な構えをとるために長く深く熟考しすぎるが、その間に、技術に対する知識がない者はすぐさま戦闘意欲を高め、勇敢に攻撃の一手を打つことができるためである。<sup>109</sup>

*Paradoxes* の出版に先だって、シルバーたち英国流のフェンサーたちは、より直接的な方法でもって彼らの強さを誇示するため、イタリア人マスターたちに挑戦を申し込んでいた。だが実際には、イタリア人マスターたちはそのほとんどを無視していた。と言うのも、彼らはそういった類の騒乱を避けることが、より高貴な態度であると考えていたからであ

---

<sup>106</sup> Silver B1<sup>r-v</sup>.

<sup>107</sup> Silver B4<sup>r-v</sup>.

<sup>108</sup> Silver K3<sup>v</sup>.

<sup>109</sup> Silver H1<sup>r-v</sup>.

る。それにも拘らず、ボネッティ、ジェロニモ、サヴィオロの3人のイタリア人マスターたちはいくつかの乱闘事件に巻き込まれたらしく、*Paradoxes* にはそれらの記録が残されている。その最初の例として、シルバーはイングランドの剣士オースティン・バガー (Austin Bagger) とボネッティの事件を紹介している。フェンサーとしてのバガーは “a verie tall gentleman of his handes, not standing much vpon his skill, but carrying the valiant hart of an Englishman, vpon a time being merrie amongst his friends”<sup>110</sup> と描写される。つまりシルバーは彼を大柄で屈強な体格、技術ではなく勇敢さを備え、快活さも併せ持つ人物として紹介しているのである。先にも述べたように、彼の言うところの “tall” とは、英国流フェンシングの概念における理想的なフェンサー像を形容することばである。これは、サヴィオロの主張、すなわち小さくて力もなくとも技術のあるフェンサーならば、荒々しい気性で長身かつ屈強な体格をしているが技術を持たないフェンサーを屈服させることができる、という考えに真っ向から対抗するものであった。バガーは sword and buckler を用意し、ブラックフライアーズのボネッティの邸宅の窓の外に立ちはだかり、挑戦のことばを言い放った。

*Signior Rocco, thou that art thought to be the onely cunning man in the world with thy weapon, thou that takest vpon thee to hit anie Englishman with a thrust vpon anie button, thou that takest vpon thee to come ouer the seas, to teach the valiant Noblemen and Gentlemen of England to fight, thou cowardly fellow come out of thy house if thou dare for thy life, I am come to fight with thee....*<sup>111</sup>

これはおそらく当時の英国人マスターたち全体の感情を代弁していることばだったであろう。シルバーによると、この挑戦のことばに激昂して両手に抜身の剣を持って飛び出してきたボネッティを、バガーは激しく打ち負かしたが、慈悲深くも命はとらなかった。ただしエールワードが分析するところでは、実際にはこの事件ではボネッティに軍配が上がっ

---

<sup>110</sup> Silver K1<sup>r</sup>.

<sup>111</sup> Silver K1<sup>r</sup>.

ていたが、シルバーはそれを隠しているのだとしている。<sup>112</sup> シルバーはさらに “This was the first and last fight that euer Signior Rocco made, sauing once at Queene Hith he drew his Rapier vpon a waterman, where he was throughly beaten with Oares and Stretchers”<sup>113</sup> と、ボネッティが船頭に櫂と梁で打ちのめされた逸話を加え、彼のフェンサーとしての弱さや不名誉さを誇張しようとしている。しかしながら、ボネッティが英国人フェンサーたちの挑戦に応じなかったのは、臆病さによるものではなく、イタリア人紳士としての自尊心によるものであった。既に述べたように、元来は宮廷での職務を務めていた彼は、彼自身と身分の低い英国人のマスターたちとを同等の対抗者同士などとは認めてはおらず、むしろ差別化しようとしていた。そのボネッティにとって、英国人たちの挑戦を受けることなど論外のことだったのである。

彼に続くジェロニモとサヴィオロは、前時代的な非科学的なフェンシングや、英国人マスターたちの粗野で粗暴な振る舞いに対して、侮蔑的な批判を繰り返していた。それに激昂したシルバーと彼の兄弟トビー・シルバー (Toby Silver) は、彼らに挑戦をした。シルバー兄弟は、“the single Rapier, Rapier and Dagger, the single Dagger, the single Sword, the Sword and Target, the Sword and Buckler, & two hand Sword, the Staffe, battell Axe, and Morris Pike”<sup>114</sup> といった武器を指定し、イタリア人マスターたちの「大学」に程近い場所に決闘の場所を定め、100～120枚のビラを刷り、それをサザックからロンドン塔まで、ロンドン塔からウェストミンスター (Westminster) に至るロンドン市内中に張り出して宣伝した。この大々的な宣伝にも拘らず、ジェロニモとサヴィオロはその指定場所に現われなかった。それを見かねて、彼らの名誉のためにも決闘の場に行くべきと説得しに行く人たちもいたが、ついに彼らが姿を現すことはなかった。シルバーは、彼らが臆病なので、恐れをなしたのだと断じている。しかしサヴィオロらの見解は違っていたと、エールワードは分析している。

---

<sup>112</sup> Aylward, *English Master of Arms* 43.

<sup>113</sup> Silver K1<sup>v</sup>.

<sup>114</sup> Silver K1<sup>v</sup>.

つまり、サヴィオロにとって嘆かわしいことに、英国人マスターたちは頑なにフェンシングの近代化を拒み続けているが、それでは近代化されたフェンシングの知識を身に着けた自分たちが公正さを欠くほどに優位になってしまうと憂慮していた。それゆえサヴィオロらは英国人の挑戦には応じようとしなかったのだという。<sup>115</sup>

いずれにせよ、それ以降しばらくは彼らの巷での評判は大いに落ちたとみられるが、決闘予定日の2、3日後、サヴィオロらと英国人マスターたちとの乱闘事件が起きて、その状況は一変する。<sup>116</sup> シルバーの記録によると、英国人マスターたちがサヴィオロらの「大学」近くにあるエール・ハウスで酒を飲んでいるところ、サヴィオロとジェロニモが通り過ぎるのを見かけた。そこで彼らに酒の席に同席するよう声を掛けたのであるが、サヴィオロらは返事をする代わりに rapier を抜き放って乱闘を始めた。サヴィオロは臆病で恐ろしげなようすで乱闘したが、その挙句、英国人たちに打ち負かされ、仲裁が入らねば殺されるほどであった。ところが後日、宮廷中に流れた噂によると、サヴィオロらがこの襲い掛かる英国人マスターたち全員を打ち負かしたという話になっていた。このシルバーの記述が事実を曲解したものであるのか、または宮廷での噂が誤謬に基づくものだったのか、真実は不明である。ただいずれにせよ、シルバーが妬ましげに “continuing their false teaching to the end of their liues” と書いているように、サヴィオロ等はこれをきっかけに宮廷内での評判を取り戻すことに成功し、生涯にわたって、その勇敢なフェンシング・マスターとしての高評を失うことはなかった。

シルバーは、サヴィオロに決闘を申し込んだもう一人の英国人バーソロミュー・ブランブル (Bartholomew Bramble) との逸話を紹介し、サヴィオロを宮廷内の評判にはそぐわない臆病者として描いている。サマーセット (Somerset) のウェルズ (Wells) にてサヴィオロは、イングランドに来て何年も立つが、いまだかつてたった一度も英国人の rapier や rapier and dagger が彼に触れることはできなかったと吹聴していた。それを聞きつけて現れたの

---

<sup>115</sup> Aylward, *English Master of Arms* 51.

<sup>116</sup> 以下のエール・ハウスでの事件については、Silver K1<sup>v</sup>-K2<sup>f</sup>.

が、フェンシング・スクールを営むブランブルであるが、シルバーは彼を “a verie tall man” と表現し、その体格人格ともに優れた英国人フェンサーとして紹介している。ブランブルが決闘を申し込むと、サヴィオロは dagger に手をかけて威嚇しつつも、彼の信条に則って決闘に応じることはなかった。次の日、サヴィオロはブランブルの無礼を責めつつも、慈悲深くも彼に深い「突き」を教え、服地屋にて1ダースの最高級のシルクのポイント（服を留めるために用いられた端に金具のついたリボンやひも）を購入したとある。

シルバーは、もう一人のイタリア人マスターのジェロニモと、別の英国人チーズ (Cheese) との乱闘事件も記録している。<sup>117</sup> シルバーはチーズを再び “a verie tall man” という表現を用いて、理想的英国フェンサーの体格を持つ男として描写している。ジェロニモは、チーズの挑戦を回避せず、彼の rapier and dagger でもって最高の防御と突き (Stocata) をみせて戦うが、結果としてチーズの剣にかかり、命を落とすこととなる。シルバーはサヴィオロとは異なり、挑戦を受けたという点でジェロニモの勇敢さを認めているものの、この結果から、英国流の剛腕なフェンシングの優位性を主張している。

このようにシルバーは、英国人の勇敢さや強さ、英国流フェンシングの優位性を主張し、イタリア人の臆病さと彼らのフェンシングの弱々しさを強調しようとしている。この誹謗中傷や侮蔑的な表現に満ち溢れた *Paradoxes* の記録に表わされているように、シルバーら英国流のフェンサーたちは痛々しいまでの必死さで、大陸流フェンシングへ向かう時代の流れに抗おうとしていた。しかしながら、これは彼らには逆流させることなど到底叶うはずもない汎ヨーロッパ的な変革であり、シルバーの言説からはむしろ、イタリア流剣術がイングランドを席卷する勢いと、それによって隅へと追いやられるイングランド流剣術士たちの焦りが読み取れるばかりである。その後シルバーは、2冊目の *Brefe Introductions vpō my Paradoxes of Defence* を執筆するが、その出版には成功していない。この執筆時期は不明で、セロ・G. R. マッセイ (Cyril G. R. Matthey) は *Pardoxes* 出版から間もなくだと推

---

<sup>117</sup> 以下のジェロニモとチーズの事件については、Silver K4<sup>v</sup> を参照。

測しているが、<sup>118</sup> それに対してエールワードは *Paradoxes* 出版の 1599 年から 1605 年にかけて、急激に英国流フェンシングの人気の衰えたことと関連付けて、その出版時期は 1605 年以降だと考えている。<sup>119</sup> エールワードは、この書の出版を試みた時点ではシルバーの主義主張は既に流行遅れとなっていて、出版社がその書の魅力を信じられなかったと推察している。結局のところ、シルバーの第二冊目の著書は世に出ることはなく、*Paradoxes* が英国流マスターたちの最後の虚しい抵抗の軌跡となる。これを如実に語るのは、1617 年に出版された、英国人のフェンシング師範であるジョゼフ・スウェットナム (Joseph Swetnam) の *The Schoole of the Noble and Worthy Science of Defence* である。<sup>120</sup> 彼のマニュアルには英国流フェンシングの体系が大いに取り入れられているが、彼はシルバーのように剛腕さに頼る英国流フェンシングの優位性に固執するのではなく、むしろシルバーが否定した大陸流の巧妙な技術を全面的に肯定しており、逆の立場をとっている。彼は技術が無用と主張する人たちを「まぬけなロバの類」 (“a sort of logger-headed asses”) と断じ、さらに sword があれば rapier など一撃でたたき切れるなどと考える人は「最も臆病な類の無知」 (“a most cowardly kind of ignorāce”) だ、なぜなら技術のある人間がいったん rapier を握ったならば、その人に sword で百回も打撃をみまわしたところで何の危害も与えることができないから、と扱き下ろしている。<sup>121</sup> さらに彼は rapier の武器としての優秀さにも太鼓判を押している。隅に錆びて転がっている古い武器に比べて、皆から求められる最新の様式の武器である rapier の方が、敵の目にはより命を危険にさらさせる武器として映ると言い、“the finest & the comeliest weapō that euer was vsed in *England*, for so much cunning to this weapon belongeth as to no weapon the like”<sup>122</sup> と、rapier を推奨している。このように、17 世

---

<sup>118</sup> Cyril G. R. Matthey, introduction, *The Works of George Silver*, by George Silver, ed. Matthey (London: George Bell and Sons, 1898) vi.

<sup>119</sup> Aylward, *English Master of Arms* 69.

<sup>120</sup> スウェットナムのことは多くは知られていないが、彼曰く、チャールズ 1 世 (Chalres I) の兄ヘンリー (Henry) に剣術を指南した人物である。(Swetnam A2<sup>r</sup>).

<sup>121</sup> Swetnam B2<sup>r</sup>.

<sup>122</sup> Swetnam D4<sup>v</sup>.

紀のジェームズ 1 世 (James I) の時代に入る頃には、イングランドにおいても、大陸流の洗練されたフェンシング技術の利点が認められ、英国流の力に頼るフェンシングは完全に前時代的な野蛮なものという考えが定着したのである。

## 第二章 剣の流行と表象の変遷

前章で述べたように、16世紀のイングランドでは、ヨーロッパ大陸の後を追う形で、broad sword から rapier へという剣の変化、さらに精巧で科学的なフェンシング技術の発展を経験した。これはもちろん、当時の劇作品の中での剣の表象に大きな影響を与えることになった。シェイクスピアの *Romeo and Juliet* が執筆された1595年は、イングランドにおいて、英国伝統の sword and buckler を用いたフェンシングが、rapier を用いた大陸流のフェンシングの勢いに押されつつあった時期と一致しているが、この作品ではそれが登場人物たちの属性を描写する上で、また物語の構成においても、巧みに利用されている。またフェンシングの場面は、剣の急激な流行の変遷がその表象に及ぼした影響を知る上で興味深い場面となっている。そこでこの章では、*Romeo and Juliet* における rapier を中心に焦点を当て、剣の流行がどのように劇作品に反映されているかを調べる。

### 1. *Romeo and Juliet* にみる剣の流行の変遷

*Romeo and Juliet* において rapier による抗争や決闘の場面がたびたび挿入され、イタリア語由来のフェンシング用語が頻繁に言及されることは、劇世界の舞台がイタリアのヴェローナであることと無関係ではない。Rapier の由来から考えると当然ではあるが、当時の劇作品の中で rapier は、しばしばイタリア人、スペイン人、フランス人といった大陸的人物、殊に最新の大陸風フェンシング技術を披露する人物と強く結び付けられる剣である。シェイクスピアの劇作品から例を挙げると、*Love's Labour's Lost* に登場する気取ったスペイン人のアーマード (Armado)、*The Merry Wives of Windsor* のフランス人医師のカイアス (Caius)、*Twelfth Night* におけるイリリアの愚鈍な田舎紳士サー・アンドルー・エイグチーク (Sir Andrew Aguecheek) などは皆、rapier を持つ人物たちである。このように rapier やフェンシング用語は、舞台上に異国情緒を醸し出す一助となっていたのである。

しかし *Romeo and Juliet* にはもちろん、シェイクスピア時代のイングランドの生活が反

映されており、そのひとつが冒頭場面である。このキャプレット家 (Capulets) とモンタギュー家 (Montagues) との間で引き起こされるヴェローナの街中での闘争場面のことを、ジェフキングは「シェイクスピアの時代の喧嘩騒ぎの原因や道具、引き起こされる口論、そして殺害時に用いられた武器の縮図」<sup>123</sup> と言う。彼の言説のとおり、劇の舞台はヴェローナと定められているが、その本質はヴェローナではなく、むしろ当時のロンドンにおいて、シェイクスピアがよく目撃していたであろう典型的な乱闘騒ぎを模しているのである。そして、これに参戦する人々が持ち込む武器もまた、当時のロンドンでの騒乱の際に目撃された武器類を反映している。

この1幕1場には多様な武器が登場するが、それらの所持者は無作為に決定されているのではなく、それぞれの武器がその所持者についての幾らかの情報を視覚的に伝えるように配置されている。まず、最初に口論を始めるキャプレット家の従者サムソン (Sampson) とグレゴリー (Gregory) であるが、彼らの持つ武器はト書きに “swords and bucklers” (1.1.0 s.d.) と明記されている。このト書きは第2、3、4の四つ折り本 (Q2, Q3, Q4) それぞれに存在しており、当時の舞台上演のようすを伝えているという可能性が高い。つまり、当時の舞台上での彼らの武器は sword and buckler と決められていたのであるが、それは無意味に指定されたわけではない。むしろサムソンとグレゴリーについての情報を観客に視覚的に察知させるためには、彼らの武器は sword and buckler でなければならなかったのである。

当時すでに旧式になりつつあった sword and buckler は、一般的に従者の剣として認識されるようになっていた。その認識は当時の複数の文献で確認できる。例えば、ウィリアム・バス (William Bas) の劇作品の *Sword and Buckler, or, Serving-Mans Defence* というタイトルそのものにも、上記の認識が表されている。<sup>124</sup> またディ・グラッシのフェンシング・マニュアル *True Arte of Defence* に、英訳者 “I. G. gentleman” が “An Aduertisement to the curteous reader” を添えているが、そこでは英国流の sword and buckler とイタリア流の

---

<sup>123</sup> Sieveking 394.

<sup>124</sup> William Bas, *Sword and Buckler, or, Serving-Mans Defence* (1602) A1<sup>r</sup>.

rapier and dagger とについての興味深い記述がみられる。

The Sworde and Buckler fight was long while allowed in England (and yet practise in all sortes of weapons in prais-worthie,) but now being layd downe, the sword but with Seruing-men is not much regarded, and the Rapier fight generally allowed, as a weapon because most perilous, therefore most feared, and thereupon priuate quarrels and common frayes soonest shunned.<sup>125</sup>

ここで sword and buckler は従者の剣と端的に分類されている。またディ・グラッシのマニュアルが伝達する rapier のフェンシング術は、攻撃と防御の双方に適しているとして sword and buckler の防御中心の戦い方との相違点を明確にしており、さらに rapier は極めて危険で恐れられて、私的な乱闘などを避けることができると、粗暴な乱闘騒ぎを多発する英国流フェンサーたちとは一線を引いているのである。こういった現実のロンドン社会における英国流フェンサーたちのステレオタイプを利用して、*Romeo and Juliet* においてもサムソンとグレゴリーが従者という社会的身分であることを視覚的に示すため、彼らに sword and buckler を所持させているのである。

それに対して rapier は上層階級の特に若年層に属する人物に関連付けられている。キャプレット家当主の甥であるティボルト (Tybalt) もそのひとりである。彼の持つ剣については 1 幕 1 場では定かにはされていないものの、アドルフ・L・ソーンズ (Adolph L. Soens) が分析するように、彼の武器がエリザベス朝時代に使われていた大陸風の rapier であることは間違いがない。<sup>126</sup> 1 幕 5 場の舞踏会の場面において、キャプレット家に忍び込んだロミオに気が付いたティボルトは、給仕に “Fetch me my rapier, boy” (1.5.52) と命じる。これは彼の激昂しやすく血の気の多い性質が強調される台詞であるが、ここで彼の手に最も馴染

---

<sup>125</sup> Di Grassi ¶¶1<sup>v</sup>.

<sup>126</sup> 以下、ティボルト及びマキューシオとロミオの剣の種類についての議論は、次の論文に沿う。Adolph L. Soens, “Tybalt’s Spanish Fencing in *Romeo and Juliet*,” *Shakespeare Quarterly* 20 (1969): 121-22.

んだ武器は rapier であることが明らかにされている。また、ベンヴォーリオ (Benvolio) は、3 幕 1 場のマキューシオ (Mercutio) とティボルトの決闘について次のように描写している。

...he [Tybalt] tilts

With piercing steel at bold Mercutio's breast,

Who, all as hot, turns deadly point to point,

And, with a martial scorn, with one hand beats

Cold death aside, and with the other sends

It back to Tybalt, whose dexterity

Retorts it. (3.1.152-58)

ベンヴォーリオの説明からは、マキューシオとティボルトは、一方の手には通常の剣を持って敵対者を突き、もう一方の左手には防御用の dagger を持つという様式で戦っていたことが窺える。ただし、dagger の代わりに glove を着用する様式であった可能性もあるが、“deadly point to point” という描写から、彼らの武器が rapier and dagger であったと推測することができる。と言うのも、rapier の剣先が敵対者を引きつけることは比較的まれであり、ベンヴォーリオが言うところの剣先とは dagger のそれであると考えられるためである。<sup>127</sup> このようにティボルトの武器は一貫して rapier and dagger であると推定できるが、彼に限らずマキューシオやロミオ、ベンヴォーリオなど、若い貴族たちも rapier and dagger を持っていたと考えられる。先述の “I. G. gentleman” は sword and buckler を従者の剣とするだけでなく、rapier とは “a weapon more vsuall for Gentlemens wearing, and fittest for causes of offence and defence”<sup>128</sup> と書いているが、この言説のとおり rapier は殊に若年の貴族層を可視化する記号としての役割も果たしていたのである。

他の劇作品においても、この認識は登場人物の造形に利用されている。例えば、*Henry IV*

---

<sup>127</sup> さらに、ジュリエットが胸を突く dagger は、ロミオが身に着けていたものであることから、ロミオは dagger を日常的に携帯していることが示唆される。(Soens 122)

<sup>128</sup> Di Grassi ¶¶1<sup>r</sup>.

に登場する騎士サー・ジョン・フォルスタッフ (Sir John Falstaff) は、第2部において彼がピストル (Pistol) との乱闘を開始しようとした時、“Give me my rapier, boy” (2H4 2.4.176) と rapier に言及している。歴史的な観点からするとフォルスタッフの rapier への言及は完全なアナクロニズムであり、歴史上のヘンリー4世時代のイングランドにはまだ rapier は存在していない。<sup>129</sup> したがって彼の rapier は初期近代英国という社会的、文化的背景の中で考えなければならない。当時、rapier は上流階級のステイタス・シンボルとして機能し、それをを用いた大陸流フェンシングは貴族の子弟の間で普及していた。したがって、フォルスタッフの rapier は英国人の紳士や騎士と関連付けられ、彼の騎士という社会的身分を連想させる記号のひとつだったのである。<sup>130</sup> また実際の上演時にも小道具として rapier が登場したらしいことは、ト書きの記述から窺うことができる。ロバート・グリーン (Robert Greene) の *Friar Bacon and Friar Bungay* では、地方の郷紳であるランバート (Lambert) とサールズビー (Serlesby) が美しいマーガレット (Margaret) との結婚をめぐって決闘をする際、彼らの登場を指示するト書きには “with Rapiers and daggers” (1914 s.d.)<sup>131</sup> と加えられている。このト書きのとおり、彼らはこの rapier and dagger を手に決闘し、互いの命を奪い合うという結末を迎える。同様に *Fair Em* でも、二人の紳士モントニー (Mountney) と

---

<sup>129</sup> 当時の劇作家は歴史的な正確さにこだわらなかったため、シェイクスピアにもアナクロニズムの例は少なくない。

<sup>130</sup> 同様の例をいくつか羅列しておく、*Look About You* ではスティンク (Stink) が盗んだ外套、帽子、及び rapier の所持品がジョン王子 (Prince John) の王族の身分を象徴し (*Look About You: 1600*, ed. W. W. Greg (Oxford: Malone Society Reprints, 1913) 912; 1592)、トマス・デッカー (Thomas Dekker) の *If This be not a Good Play, the Devil is in it* でも (デッカーの作品からの引用は全て Thomas Dekker, *The Dramatic Works of Thomas Dekker*, ed. Fredson Bowers, 4 Vols. (Cambridge: Cambridge UP, 1953-61) に依拠している)、外套と金箔を施した rapier がその所持者の廷臣という身分を表している (5.2.9)。またトマス・ロッジ (Thomas Lodge) とロバート・グリーン (Robert Greene) の合作 *A Looking-Glass for London and England* で、ピーター (Peter) が “Villaine, were it not that we go to be merry, my rapier should presently quit thy opprobrious termes” (232-34) という時、rapier は彼の紳士身分を示している。

<sup>131</sup> ロバート・グリーン作品からの引用は全て次のシリーズに依拠している。

Robert Greene, *The Life and Complete Works in Prose and Verse of Robert Greene*, ed. A. B. Grosart, vols. 15 (New York: Russell & Russell, 1964.)

ヴァイングフォード (Valingford) がエム (Em) への愛と名誉をかけて争う時、彼らの登場のト書きは、“*at two sundrie dores, looking angerly each on other with Rapiers drauen*” (813-14 s.d.)<sup>132</sup> と、抜身の rapier を手に別々のドアから舞台上に登場するように指示している。これらの例を見るだけでも、rapier は記号的に王侯貴族の身分に属する人物の社会的身分を示し、また彼らが名誉や愛をかけた決闘をするに相応しい剣として rapier が選ばれていたことがわかる。そして *Romeo and Juliet* においても、上層階級の若者を表す記号として rapier が利用され、冒頭場面の視覚的演出の一部となったのである。

大陸風の rapier が特に若年層に関連付けられていることは、老年層の武器と比べることでより明確になる。街中での鬭争を知った当主のキャプレット (Old Capulet) が用意させる武器は、rapier ではなく、彼の “long sword” (1.1.68) である。前章で述べたとおり、long sword は権威や富を示すステイタス・シンボルの役割を果たし、キャプレットの当主としての威厳ある社会的立場を表しているが、その一方で、この扱いにくい巨大な剣は 1590 年代後半には既に時代遅れとなっていた。それゆえ、この前時代的な long sword に固執するキャプレットの姿は、彼の老齢を喚起させたのである。彼の老齢をさらに印象付けるのは、続くキャプレット夫人 (Lady Capulet) のことばである。彼女は夫のことばを聞いて、“A crutch, a crutch—why call you for a sword?” (1.1.69) と、long sword よりも杖 (crutch) をとたしなめ、long sword に表象される彼の老齢を強調しなおしている。<sup>133</sup> この long sword の表象に典型的に現われているように、同じ社会的階級に属していても、属する世代が異な

---

<sup>132</sup> *Fair Em* からの引用は全て次のテキストに依拠している。 *Fair Em*, 1631, ed. W. W. Greg (London: Malone Society Reprints, 1927.)

<sup>133</sup> キャプレットの long sword と同様に、1597 年初演の *The Merry Wives of Windsor* における判事のシャローの long sword もまた、彼の老齢を表象している。シャローは最近流行の rapier の技巧を軽視し、それよりも “the heart” (Wiv. 2.1.197) が重要であるとした後、“I have seen the time with my long sword I would have made you four tall fellows skip like rats” (Wiv. 2.1.198-89) と、血気逸る若かりし日々の long sword の腕前を吹聴している。ここで rapier と対照されることで明確になるように、1597 年頃には既に時代遅れとなっていた long sword は、シャローの老齢を滑稽にまた効果的に演出する記号として利用されている。

ると、仮にそれがたった一世代の差であったとしても、所持する剣は rapier ではなくなっている。またこれらの多様な剣に加えて、市民もしくは警官が “clubs or partisans” (1.1.65 s.d.) を手に登場し、“Clubs, bills, and partisans” (1.1.66) と言及する。これらの武器は市民的な武器とも言えるが、監視官の役人という職業的な身分を示す武器として登場しているとも考えられる。<sup>134</sup>

このように、*Romeo and Juliet* 幕1場で使用されたそれぞれの武器には、1590年代当時のイングランドにおける認識を基盤に、それらの所持者の社会的立場や年代などを示す記号的な意味が潜まされている。また、そういった登場人物の属性を武器によって可視化するという手法は、1590年代のイングランドにおける剣の流行の急激な変化があったからこそ可能となったのである。舞台上に現われる多彩な武器は、ヴェローナにおけるモンタギュー家とキャプレット家の抗争があらゆる身分や世代を巻き込む根深いものであることを、文字通り「一目でわかる」ものにし、その悲劇の舞台設定を効果的に創り出しているのである。

## 2. ティボルトの人物造型と Rapier

*Romeo and Juliet* の登場人物の中で、rapier が人物造型に最も結びついていく人物はティボルトである。彼は劇中の主要な3度の剣劇すべてに積極的に参戦していく人物であるが、それは自身の卓越した rapier and dagger の技術を自負し、ひけらかそうとする傾向の現われと考えることもできる。<sup>135</sup> 彼の rapier はその激昂しやすさを示唆する記号のひとつでもあり、舞踏会の場面でも彼は侵入者ロミオに対する敵愾心を制御しようともせず、すぐさ

---

<sup>134</sup> これは二つ折版にのみ存在しているト書きであるが、これはいわゆる “permissive S.D.” という類のト書きであり、多くは著者自身のテキストに沿っている。その直後に話される、武器を言及する台詞の話者については、第2~4の四つ折版では “*Offi.*”、二つ折版では “*Cit.*” と異なった表記になっており、問題点が指摘されている。(G. Blakemore Evans, footnote to “Clubs, bills, and partisans” (1.1.64), *Romeo and Juliet*, by William Shakespeare, ed. Evans (Cambridge UP, 1984).

<sup>135</sup> Edelman 175.

ま rapier を舞踏会の場に持ち込もうとしていた。しかし彼の優れたフェンシング技術は、マキューシオにとってはむしろ嘲笑の対象となっている。

...O, he's the courageous captain of compliments. He fights as you sing pricksong: keeps time, distance, and proportion. He rests his minim rests: one, two, and the third in your bosom; the very butcher of a silk button. A duellist, a duellist; a gentleman of the very first house of the first and second cause. Ah, the immortal *passado*, the *punto reverso*, the *hai*.

(2.3.17-23)

マキューシオは次々と外来語のフェンシング用語を並べながら、独特の毒を含んだ調子でティボルトのフェンシング技術を揶揄していく。ソーンズはここで描写されるフェンシング技術を分析し、ティボルトがスペイン流フェンサーであると決定づけた上で、それを当時のイングランド人の外国人嫌いの感情と結び付けて論じた。<sup>136</sup> とは言え、ソーンズ自身も認めているとおり、上の描写は厳密にスペイン流に即しているわけではなく、イタリア流フェンシングを示唆することばも含まれている。例えば“the very butcher of a silk button”とは、英国初のイタリア人フェンシング・マスターであるロッコ・ボネッティの当時よく知られた逸話に因んでいる。ボネッティはどんな英国人フェンサーが挑んできて、剣の一突きでその上着からボタンを外してみせると豪語したとされ、それはシルバーも著作の中で紹介している。<sup>137</sup> この逸話はボネッティの高慢さを示す例として語られていたため、この劇作品が書かれた1590年代には、これは特定のボタン外しの技巧を含意するよりも、熟練したフェンシング技能への思い上がりを含意するようになっていた。したがって、マキューシオがティボルトを「絹ボタンの屠殺者」と呼ぶ時、彼の驕った態度へ

---

<sup>136</sup> 以下、ティボルトをスペイン式フェンシングの使い手とする議論は、Soens の論に沿う (Soens 122-27)。

<sup>137</sup> “There was an *Italian* teacher of Defence in my time, who was so excellent in his fight, that he would haue hit anie English man with a thrust, iust vpon any button in his doublet, and this was much spoken of” (Silver C4<sup>v</sup>). シルバーはまた同様の逸話を “A Briefe Note of Three Italian Teachers of Offence” の中のロッコ・ボネッティの項でも言及しており、上の “an *Italian* teacher” とはボネッティであることがわかる (Silver K1<sup>r</sup>)。

の揶揄を意図していたのであり、必ずしも彼をイタリア式のフェンサーであると認識していたことにはならない。<sup>138</sup> このように、ティボルトをイタリア流フェンシングと関連付ける言及はあるものの、彼がイタリア流フェンサーであるという証拠は、スペイン流フェンサーであるという証拠に比べれば、遥かに希薄である。

上の引用で、彼の戦い方は“*He fights as you sing pricksong: keeps time, distance, and proportion*”と音楽の比喩を用いて語られる。音楽の比喩は後の決闘の直前にも使用されており、マキューシオは“*Here’s my fiddlestick; here’s that shall make you dance*” (3.1.43-44) と、剣を「弦楽器の弓」(“*fiddlestick*”)に喩え、決闘ではそれでティボルトを踊らせると言うのである。このような音楽とフェンシングとの類似性は、特にスペイン流フェンシングを揶揄する文脈で語られる場合が多く、ティボルトのフェンシングがスペイン流であることのひとつの手掛かりとなる。そして、より明白にスペイン流であることを示すのが、ティボルトを指して“*a gentleman of the very first house of the first and second cause*”と称する台詞である。「第一と第二の“*cause*”」とは、イタリア流及びスペイン流の両方で重要な関心事項であるところの、決闘 (*duell*) に正当性を与える根拠を示すとされることが多い。しかしソーンズによると、マキューシオはフェンシング技術についての文脈の中で“*cause*”を語っており、攻撃や防御の因果関係についての非実践的議論を繰り広げるカランザやナルバエズらのスペイン流マスターたちの特徴を示している。<sup>139</sup> また死の直前、マキューシオは“*A braggart, a rogue, a villain, that fights by the book of arithmetic!*” (3.1.96-97) とティボ

---

<sup>138</sup> ソーンズによると、ティボルトとイタリア流フェンシングを関連付ける言及は、本文中のボネッティの逸話を含めて3例のみにとどまる。2例目は、マキューシオはティボルトをフランス語風に“*pardon-me’s*” (2.3.29-30) と呼ぶ点である。フランス流フェンシングの基本はイタリア流にあり、フランス語で呼びかけるとするのは、彼がイタリア流フェンサーであるひとつの証拠になりえるが、このことばはフェンシングの様式に言及するものではなく、一般的に外国かぶれを表す語と考えられる。最後の例はマキューシオがティボルトのことを“*Alla stoccado*” (3.1.69) と、イタリア語のフェンシング用語をもって呼びかる例であるが、この語の意味は不明瞭であり、やはり決定的な証拠にはならない。(Soens 122-23.)

<sup>139</sup> キャッスルもまたティボルトへの言及から、彼はカランザの流派としている (Castle 88)。

ルトを罵るが、これもまたカランザやナルバエズの提示した複雑で幾何学的なフェンシング理論を揶揄することばである。さらに、ベンヴォーリオによる冒頭場面の決闘の描写においても、ティボルトの剣遣いはカランザやナルバエズの指南書に載せられた様式に即している。ベンヴォーリオは“The fiery Tybalt” (1.1.102) の戦い方について、“He swung [his sword] about his head and cut the winds” (1.1.104) と説明するが、この頭上で剣を旋回させる方法は“moulinet” と呼ばれるスペイン流の技であり、<sup>140</sup> また “we [Tybalt and Benvolio] were interchanging thrusts and blows” (1.1.106) という描写も、スペイン風の「切り」(cut) を中心とした戦い方を示している。

このようにティボルトのフェンシングはスペイン流であると決定づけることができるが、対してマキューシオのフェンシングはイタリア流である。このフェンシング様式の違いによって、スペイン流のティボルトは外国的で気取ったスペイン人フェンサーを、イタリア流のマキューシオは粗野で実直な英国人フェンサーをそれぞれ代表することになり、この二人の人物のコントラストをより鮮明にした。<sup>141</sup> 確かに、イタリア流もスペイン流も同様に外来の大陸の様式であるには違いないが、rapier によるフェンシングという意味では英国流というものは存在せず、英国人は皆イタリア人から rapier の技術を学んだ。したがって、1590年代当時のイングランドではイタリア流とは英国流 rapier と同義であり、スペイン流は外来的と区別できたとソーンズは指摘している。ここまで要約したソーンズの言説のとおり、英国人代表をマキューシオ、外国人またはスペイン人代表をティボルトとするならば、ティボルトは当時イングランドを闊歩した横柄なスペイン人の姿を喚起させ、当時の英国人が共有していた外国人嫌いの感情を刺激したと考えられる。そしてマキューシオのティボルト罵倒の台詞は、その嫌悪感に呼応し、観客の嘲笑を誘ったのである。

---

<sup>140</sup> Ian Borden, “The Blackfriars Gladiators: Master of Fence, Playing a Prize, and the Elizabethan and Stuart Theater,” *Inside Shakespeare: Essays on the Blackfriars Stage*, ed. Paul Menzer (Susquehanna UP, 2006) 139.

<sup>141</sup> このコントラストは、マキューシオとの決闘場面の視覚効果やその死のメカニズムなどの舞台演出上の諸問題とも関連していく (Soens 126-27)。

ソーンズの説のとおり、スペイン人やスペイン流フェンシングが当時の英国人の外国人嫌いの感情に呼応して嘲笑の対象になっていたことは、他の作品からも確認できる。顕著な例のひとつは、*Love's Labour's Lost* の派手な身なりの法螺吹き騎士、アーマードである。彼は自ら “a Spaniard's rapier” (1.2.157) と言及するように、ティボルトよりも直接的にスペイン流フェンシングと関連付けられる人物であるが、彼は次のようにジャケネッタ (Jaquenetta) への恋心を語る

... Love is a familiar; love is a devil. There is no evil angel but love. Yet was Samson so tempted, and he had an excellent strength. Yet was Solomon so seduced, and he had a very good wit. Cupid's butt-shaft is too hard for Hercules' club, and therefore too much odds for a Spaniard's rapier. The first and second cause will not serve my turn: the passado he respects not, the duello he regards not. His disgrace is to be called boy, but his glory is to subdue men. Adieu, valour; rust, rapier; be still, drum: for your manager is in love; yea, he loveth. Assist me, some extemporal god of rhyme, for I am sure I shall turn sonnet. Devise wit, write pen, for I am for whole volumes, in folio. (*LLL* 1.2.153-64)

アーマードは、騎士道的な決闘の大義名分 (“The first and second cause”)<sup>142</sup>、「突き」 (“passado”)、決闘する者の作法 (“duello”) など、*Romeo and Juliet* におけるティボルトの描写でみられたものと共通の語彙に言及している。すなわち、アーマードとティボルトは同様の文化的コンテクストの中で揶揄されており、また rapier は彼の滑稽な性質を強調する記号として用いられているのである。

またベン・ジョンソン (Ben Jonson) の *Every Man in his Humour* に登場するボバディル隊

---

<sup>142</sup> ウィリアム・セガール (Sir William Segar) の *The Book of Honour and Arms* (1590) など、決闘に及ぶ正当な根拠が記された書物が著されていた。セガールによると、決闘が許される根拠の第一は、敵対者が死に価する罪を犯した者であること、第二は決闘の理由が名誉を守るためであることとされている。(H. R. Woudhuysen, footnote to “first and second cause” (1.2.170), *Love's Labour's Lost*, by Shakespeare, ed. Woudhuysen (London: Thomson Learning, 2001).)

長 (Bobadill) もアーマードと同様に法螺吹き騎士的な人物であるが、当然のごとく彼も rapier と強く関連付けられた人物であり、その滑稽な人物の描写において、より極端に rapier の記号的な意味が利用されている。街のばか息子のマシュー (Matthew) がボバディル隊長に取り入ろうと宿を訪れてきて、直言居士のダウンライト (Downe-right) が “he will gi’ me the *bastinado*” (1.5.100-101) と豪語したことを聞かすのであるが、ボバディル隊長は、それを言われたのが自分ならばダウンライトに「果し状」(“*chartel*”) を送りつけてやると嘯く。

BOBADILL. By the foot of PHARAOH, and’t were my case now, I should send him [Downe-right] a *chartel*, presently. The *bastinado*! A most proper, and sufficient *dependence*, warranted by the great Caranza. Come hither. You [Matthew] shall *chartel* him. I’ll shew you a trick, or two, you shall kill him with, at pleasure: the first *stoccata*, if you will, by this ayre.

MATTHEW. Indeed, you haue absolute knowledge i’ the mysterie, I haue heard, sir.

(1.5.110-17)

彼は「偉大なるカランザ」(“the great Caranza”) の名を借り、<sup>143</sup> マシューの決闘の正当性を保証し、さらに「突き」(“*stoccata*”) や「片足を踏み込んで行う突き」(“*passada*”) といったフェンシング用語を並べ、その結果、マシューに秘儀 (“*mysterie*”) を熟知したボバディルへ改めて尊敬の念を示させるに至る。こういった言及は、ボバディル隊長をスペイン式フェンシングの使い手として認識させ、彼の法螺吹き騎士的性質を喚起させる。ジョンソンはスペイン式フェンシングに精通していたと考えられ、この他の作品でもスペイン式フェンシングやスペイン人マスターに言及している。例えば 1629 年初演の *The New Inn* では、グロリアス・ティップトー (Sir Glorious Tipto) は、カランザの弟子である “Don Lewis” ことナルバエズの名前を出し、“*Don Lewis of Madrid, is the sole Master / Now, of the world!*” (2.5.88-89) と言う。また、フライ (Fly) は “He do’s it all, by lines, and angles, *Colonel, / By*

---

<sup>143</sup> カランザの名前は 1616 年版の二つ折版のみにあり、1601 年の四つ折版にはない。

parallels, and sections, has his *Diagrammes!*” (2.5.92-93) と、スペイン式フェンシングのユークリッド幾何学的な動きを解説する。ティップトローもフライも、ボバディル隊長と同じく、スペイン式フェンシングに言及することで、彼らの道化的な性質を滑稽に暴露しているのである。<sup>144</sup>

このようにスペイン流フェンシングや rapier は、当時の外国人嫌いの感情と呼応し、アーマードやボバディル隊長らのような異国的で実の伴わない法螺吹き的人物造型を記号化している。とは言うものの、実際には厳密にスペイン人的な資質にのみ限定されているわけではない。ティボルトの場合もそうであったが、彼らの人物造型には少なからずイタリア人的な要素も含まれている。この顕著な例はボバディル隊長がダウンライトと実際に遭遇する 4 幕 7 場のエピソードである。ボバディル隊長はダウンライトの登場前、自らの剣の技術を吹聴し、地元の剣術指南たちとの逸話を紹介する。そこでボバディル隊長は、彼らの粗野な振る舞い (“their rude demeanor”) を一紳士として恥ずかしく思い (4.7.26)、彼らの「学校」 (“a public schoole”) への呼び出しも拒絶し (4.7.27-28)、ついにボバディル隊長の宿泊先に現われた者たちには二、三の防御の術 (“two or three tricks of preuention”) を教授したと言う (4.7.35-36)。これは第一章で扱ったシルバーの英国におけるイタリア人マスターたちについての記録で紹介された、サヴィオロらの英国流マスターに対する態度や逸話に近似している。さらにボバディル隊長は “if he were here now, by this welkin, I would not draw my weapon on him!... but, I will bastinado him (by the bright sunne) where-euer I meet him” (4.7.102-5) と、ダウンライトに剣で戦うことなく棒で殴る (“bastinado”) と宣言するが、そ

---

<sup>144</sup> 幾何学的なフェンシングの動きを嘲笑的に利用する例は、1616~1617年にフィリップ・マッシンジャー (Philip Massinger)、ジョン・フレッチャー (John Fletcher)、ネイザン・フィールド (Nathan Field) の合作により執筆された *The Queen of Corinth* でもみられる。愚鈍な臆病者オノス (Onos) のグランド・ツアーに同行した家庭教師が、オノスに大陸的な身のこなしや “Travellers posture” (1.3.16) を指導し、スペイン式フェンシングの幾何学的な動きを教授しようとするが、シェイクスピアやジョンソンの例と同様に、彼らの滑稽さを際立たせる道具立てとして利用されている。(The *Queen of Corinth*, ed. Robert Kean Turner, *The Dramatic Works in the Beaumont and Fletcher Canon*, vol. 8, Cambridge UP, 1992)

の直後に登場したダウンライトが実際に戦いを挑んでくると、彼が吹聴した通りにはことは運ばず、極めて臆病な態度を示している。

DOWNRIGHT. O, PHARAOHS foot, haue I found you? Come, draw, to your tooles: draw, gipsie, or Ile thresh you.

BOBADILL. Gentleman of valour, I doe beleeeue in thee, heare me—

DOWNRIGHT. Draw your weapon, then.

BOBADILL. Tall man, I neuer thought on it, till now (body of me) I had a warrant of the peace, serued on me, euen now, as I came along, by a water-bearer; this gentleman saw it, Mr. MATTHEW.

DOWNRIGHT. 'Sdeath, you will not draw, then?

BOBADILL. Hold, hold, vnder thy fauour, forbear.

DOWNRIGHT. Prate again, as you like this, you whoreson foist, you. You'le controll the point, you? Your consort is gone? had he staid, he had shar'd with you, sir.

BOBADILL. Well, gentlemen, beare witness, I was bound to the peace, by this good day.

(4.7.120-35)

「争いを避けねばならない」(“bound to the peace”) ボバディルは、ダウンライトの攻撃に剣も棒も出せずに一方的に叩きのめされ、彼の自慢の剣をも奪われてしまう。ここで彼の rapier は、まさにシルバーが書いたような、rapier の脆弱さや大陸式フェンシング術の実戦力のなさ、そのフェンサーたちの臆病さなどを示す記号として利用されている。エールワードは、ボバディルのモデルを英国で初のイタリア流フェンシングの「大学」を開設した ロッコ・ボネッティと推測したが、<sup>145</sup> ボバディルという人物像の造形にはボネッティだけではなくサヴィオロなどのエピソードも利用されている。またロバート・S・ミオラ (Robert S. Mioloa) はこの作品にはイタリア語のフェンシング用語が散りばめられている

---

<sup>145</sup> J. D. Aylward, “The Inimitable Bobadill,” *Notes & Queries* 195 (1950): 2.

ことを指摘し、16世紀から17世紀への転換期においてロンドンの人々が rapier を用いた斬新なイタリア流フェンシングに熱狂していたことの反映であると解釈しているが、<sup>146</sup> ボバディル隊長に関しては少なくとも、イタリア流フェンシングの要素は彼の喜劇的資質を強調しており、嘲笑的な調子に満ち溢れている。このように彼は貴族的で「臆病」な大陸式フェンサーを代表する人物であるが、それと好対照をなすのがダウンライトである。上の引用の中で、憤激して剣を抜けと決闘を迫るダウンライトに、ボバディル隊長は“Tall man”と呼びかけているが、<sup>147</sup> この“Tall man”という表現はシルバーが剛健な英国人マスターたちを表すために頻繁に用いたものである。このことばに象徴されるように、ダウンライトは粗野で荒々しい英国人フェンサーを代表した人物として描かれている。この英国人の類型であるダウンライトと対照させられる時、ボバディル隊長の人物造型はスペインまたはイタリアといったひとつの国民性に完全に依拠したものではないとわかる。それはむしろ、当時の英国人が嫌悪感をもって眺めていたであろう、大陸からの渡来人的な資質全般から取り入れたものなのである。すなわち、ボバディル隊長という派手な身なりをした愚鈍な法螺吹き of 属性を表現するために、英国式フェンサーたちと対照的な性質、例えば理論偏重のスペイン式フェンシング・マスターのカランザ、高慢なイタリア式マスターたち、細身の rapier、気取ったイタリア語のフェンシング用語などが都合よく統合的に利用されているのである。

同様に、*Love's Labour's Lost* のアーマードの場合も、彼の rapier に記号化された資質は、必ずしもスペインという一国のみの国民性に依拠するのではなく、英国人的資質と対照さ

---

<sup>146</sup> Robert S. Miola, introduction, *Every Man in his Humour*, by Ben Jonson, ed. Miola (Manchester: Manchester UP, 2000) 11. ミオラはまた、この劇作品の舞台は、1606年出版の二つ折版 (Folio) になってロンドンに移されたものの、当初はイタリアに設定されていたことなど、この作品とイタリアとの関連の強さに注目し、*Romeo and Juliet* と同様に、イタリアとイングランドの文化が非常に密度高く交差していた当時の情勢を喚起させるものとして捉えている。

<sup>147</sup> この表現は、1601年出版の四つ折版では“Signior” (4.2.111) と記載されていたが、1616年の二つ折版で“Tall man”と改訂されている。

れた渡来人的資質全般を含んでいる。彼は、ヘラクレスの棍棒 (“Hercules’ club”) でも適わなかったキューピッドの矢に、スペイン人の細身の剣 (“Spaniard’s rapier”) で適うはずがないと、彼のジャケネッタへの抗えない恋心を語る。この時、彼の rapier と対比されるヘラクレスの剛健な武器とより強く結びつくのは、旧式の英国伝統のフェンシングであり、剛腕でもって棍棒を振り回すヘラクレスの姿は、broad sword を力強く操る英国流フェンサーを想起させる。それと比較されるアーマードの “Spaniard’s rapier” は、確かにスペインという国を名指ししているものの、それによる嘲笑の矛先は、英国流とは対照的に細身で軽量の rapier を軽々しく振り回す大陸式フェンサー全般に向けられているのである。そしてアーマードは、キューピッドの矢に屈服し、rapier をペンに持ち替えて愛の詩を綴るのであるが、その修辞過多な詩も後に慰みものになるなど、彼は劇作品中で風刺的であり続ける。

*Romeo and Juliet* のティボルトもまた、彼の rapier やフェンシング技術には同様に統合的な意味での渡来人的性質が記号化されていると言える。もちろん彼の場合は、アーマードやボバディル隊長などの法螺吹き騎士的な人物ではなく、劇世界に強い影響力を及ぼし得る深刻な危険性を帯びた人物であるが。確かにソーンズの分析のとおり、フェンシングの技術や用語に慣れ親しんでいたシェイクスピア当時の観客たちは、ティボルトのスペイン式のフェンシング様式をただちに認識して彼の人物造型と関連付けて観劇していたと推察することはできる。<sup>148</sup> しかし先にも述べたように、ティボルトという人物造型は厳密な意味で完全にスペイン的とは言えず、イタリア人的要素も多く取り入れられている。ソーンズはその両者の重要度を比較してイタリア的要素を軽視したが、実際にはその両者を含めて彼の渡来人的人物像を形作っているのである。すなわち、アーマードやボバディル隊長の場合と同じく、ティボルトの場合もスペインというイメージは非英国的な要素のひとつにしかすぎない。スペイン式フェンシングは彼の貴族的で思い上がった人物像を表すた

---

<sup>148</sup> Soens 125.

めの重要な要素のひとつであるが、当時の観客はそれをスペイン的と理解するよりも、非英国的なものとして理解したと考える方が適当である。そして、イタリア流フェンシングも含めて英国的人物造型を得たマキューシオと好対照となっていた。それゆえマキューシオの猥雑な嘲笑のことは、英国人の外国人嫌いの感情に共鳴し、笑いを誘ったと考えられる。ここまで述べてきたように、喜劇的要素が色濃い *Romeo and Juliet* 前半では、rapier は他の喜劇作品におけるそれと同様に、その所持者の滑稽さを強調する記号のひとつであったわけであるが、この劇作品の構成上の転換点である 3 幕 1 場において、rapier は極めて悲劇的な記号的意味を示し始める。

### 3. 劇構造の転換と Rapier の記号的意味

*Romeo and Juliet* は 3 幕 1 場を境に、喜劇的性質から悲劇的性質へと大転換を遂げる。そして rapier の表象からも滑稽で嘲笑的な側面が払拭され、それは人を突然に死に至らせる、極めて危険な武器へと変容する。このように劇世界の性質そのものを決定的に変質させるのは、マキューシオの死であることは間違いがない。マキューシオは陽気で猥雑、機知にあふれた毒舌家で、舞台上で常に強いインパクトを与える人物であり、その命が唐突に消えてしまうことは劇世界に強い衝撃をもたらす。レイモンド・アターバック (Raymond Utterback) もマキューシオの死の構造上の重要性を指摘した。アターバックが論じるように、前半にも危険な雰囲気や悲劇的な運命や結末を予測させることばが繰り返されていたにも拘わらず、劇世界はロマンチックな恋愛物語に支配され、楽観的な和解の可能性を漂わせていたが、マキューシオの死という衝撃により劇世界は突如として悲観的なモードに移行して悲劇の中の和解へと進んでいくのであり、マキューシオの死は、単に劇的役割を終えた登場人物の退場以上の重要な意味がある。<sup>149</sup> 彼によると、<sup>150</sup> マキューシオが死に至るまでの一連の出来事は、劇構成上にひとつのパターンを形成する。そのパターンとは、

---

<sup>149</sup> Raymond V. Utterback, "The Death of Mercutio," *Shakespeare Quarterly* 20 (1969): 107.

<sup>150</sup> 以下の劇構成上のパターンは次の内容に沿う。 Utterback 112-16.

まず劇世界に蔓延する危機的な状況から始まる。これが敵対者を刺激する挑発のことばで一触即発の状態にまで緊張感が高まったところに、その敵対者が感情的に反応し、悲劇的な結果をもたらすのである。しかしこのパターンの最後には、その悲劇の責任を個人に帰さず両家の抗争の構造や運命といった非個人的な力に帰するという。この最後に劇世界内にある非個人的な要素に悲劇の要因を帰されることで、その中で生じた次なる悲劇的なパターンが連鎖的にティボルト、ロミオ、ジュリエットの死の場面でも繰り返される。言い換えると、マキューシオの死が持ち込んだパターンが作品をついに悲劇的結末へと導いていくのである。

このようにマキューシオの死は劇世界を悲劇的なスパイラルに巻き込むのであるが、この悲劇的パターンを繰り返させるためには、彼の死が非個人的な力によって引き起こされたと感じさせるほどに突然で衝撃的でなければならない。これを効果的に演出しているのが rapier である。ティボルトの rapier は、マキューシオ自身とその直前まで嘲笑の対象としていたにも拘わらず、その “piercing steel” (3.1.153) がマキューシオの身体を貫いた時、突如として極度の危険性及び突発的な死を示す剣となる。しかもト書きに “TYBALT *under Romeo's arm thrusts MERCUTIO in*” (3.1.84 s.d.) とあるように、ティボルトの “envious thrust” (3.1.162) は二人を仲裁しようとするロミオの腕の下からあっという間に忍び込んできた。その敏速さは、傍にいるロミオですら “Courage, man. The hurt cannot be much” (3.1.91) と励ますように、その傷と死を容易には結び付けられないほどであった。この突発性は事件の因果関係の非個人化を促している。アターバックが述べるように、本来ロミオに決闘を挑んでいたティボルトに対して、最初に “Here's my fiddlestick” (3.1.43) と剣を抜いて決闘をしかけたのは、他でもないマキューシオ自身であり、彼自身が自らの死の要因をつくったのであるが、それにも拘らず彼は死に直面した時、両家に呪いのことばを吐き、彼個人の責任を両家の抗争という非個人的な要因に帰している。<sup>151</sup> 同様の非個人化のパターンは、

---

<sup>151</sup> Utterback 113-14.

ロミオがティボルトを殺害した時にもみられる。ロミオは彼の “newly entertained revenge” (3.1.165) に突き動かされてティボルトを殺害するが、その時 “O, I am fortune’s fool!” (3.1.131) と、自己の責任を運命の女神に転嫁している。すなわち、マキューシオやロミオがその出来事を現実的な因果関係の範疇で理解できず、それを偶発的なもの、または個人の意志を超えた事象として認識するのである。これは劇場の外の世界における rapier の危険性と結びついている。シルバーも警告しているとおおり、素早い動きと長い刀身で相手を突き刺してくる rapier は、相手を不意に死へ導く危険な剣であり、<sup>152</sup> 実際に多くの命が rapier によって突如奪われていたと推測される。このシルバーの言説や、第一章で述べた剣による殺傷事件抑制のための一連の勅令などにも示唆されるように、当時の観客の少なくとも何割かは、マキューシオやティボルトの身に降りかかった rapier による死の突発性とその衝撃を経験的に知っていたため、登場人物らの認識に共感を覚えることができたと考えられる。このように、ここで rapier は運命の女神の悪戯とも言うべき突発的な死をもたらす危険な剣という記号を示すことになる。

このマキューシオの死における転換点を境に rapier の記号的意味が変換したことは、当時の剣やフェンシング様式の流行の変遷との関連性が認められる。この劇作品の執筆当時は、英国伝統のフェンシング様式に対してむしろ同情的な意識も持たれており、シルバーが揶揄するように rapier による大陸式フェンシングの軟弱さや非実戦的な側面は喜劇的に描かれていた。しかし 1590 年代の英国において流行が変遷する途上において、rapier や大陸式フェンシングの危険性が認識され始め、それは深刻で悲劇的な側面を持ち始める。*Romeo and Juliet* では、この rapier の認識の変遷や重層的な記号的意味を、視覚的にも言語表現的にも利用している。それは登場人物の属性や性質を表す記号として機能しているのはもちろんのこと、劇作品の構成上においても重要な要素のひとつとなり、若者たちを悲劇的な結末へと導いていくのである。

---

<sup>152</sup> Silver B4<sup>r</sup>-C1<sup>r</sup>.

### 第三章 短剣の表象

初期近代英国演劇において、短剣が長剣と同程度に重要な小道具として利用されていたことは間違いない。当時のフェンシングではまだ、攻撃用の sword と防御用の dagger を両手に持つ様式が一般的であり、舞台上の剣劇においても役者は sword and dagger によって戦っていた。<sup>153</sup> またト書き上でも頻繁に “dagger” や “knife” などの短剣が要求されており、長剣ではない短剣の出番が多くあったと窺われる。小道具としての短剣については第五章で考察するが、ここではダイアログ中に言及される短剣に焦点を当て、*Julius Caesar* におけるブルータス (Brutus) がシーザー (Caesar) を殺害する剣、*Macbeth* における王殺しの剣及び *The Merchant of Venice* のシャイロック (Shylock) が法廷場面に持ち込む knife についての事例研究を行う。上の3例に登場する短剣はそれぞれ、長剣との対照比較において短剣の記号的意味が際立ち始める。本章では作品内における短剣の記号的意味と、その劇世界での役割を探る。

#### 1. 短剣の両義性

まず、短剣の記号的意味を考察するために、その素材である鉄の両義的な象徴性について民俗学的な見地から分析したミルチャ・エリアーデ (Mircea Eliade) の有意義な論から始めたい。<sup>154</sup> エリアーデによると、鉄の鉱石とは母なる大地の胎内において、その時間的リズムにしたがってゆっくりと成長する胎児であるものを、その適切な時間の前に「鉱山士」(miner) が大地を切り開く手術によって採取し、「鍛冶師」(smith) が炉という人工の子宮の中で成長の過程を加速させたと考えられていた。したがって鉄器はそれ自体に「大地

---

<sup>153</sup> その好例は *Hamlet* におけるハムレットとレアティーズのフェンシング試合の武器であり、ダイアログ上、または第2四つ折版のト書き上において、sword and dagger が指定されている。詳しい考察は第五章において行う。

<sup>154</sup> 以下はエリアーデの議論の要約となる。Mircea Eliade, trans. Stephen Corrin, *The Forge and the Crucible: The Origins and Structures of Alchemy* (Chicago: Chicago UP, 1978).

母」(Earth-Mother)に帰属する聖なる力が充填されており、悪霊等に対する護符として用いられた。しかし鉄器は慈恵的であると同時に殺戮的で破壊的でもあるため、悪霊の魂を体現する魔的性格をも持ち、鉄器それ時代に両義的性格を内包していると言う。この鉄という素材そのものに内包する両義性が、剣という武器にも継承されるのであるが、これを剣の上位概念である剣(sword)に包括して論じるのではなく、長剣と短剣とに分割してそれぞれの記号的意味を探求していくと、それぞれが剣の両義性を分有し、二項対立に相当するような象徴性を示し始める。もちろんエリアーデに従えば、その剣が長剣であれ短剣であれ、双方が一方的な象徴性を拒絶するような矛盾し対立する要素を同時的に内包しているのだから、これらを両極に対置させてしまうことは、いささか短絡的に思われるかもしれない。しかしながら、長剣と短剣との伝統的な表象を列挙していくと、それらが対照の位置に据えられ、剣の両義性の一方の側とより強く関連付けられてきた事実が明らかになるのである。まず長剣(sword)の例を挙げると、ギリシャ神話における「掟」の擬人神テミス(Themis)の持つ「厳正」を表象する剣は“sword”であり、エデンの園の東に置かれた「神の正義や罰」を表すのは“flaming sword”(Gen. 3:24)<sup>155</sup>とあり、また“the sword of the Spirit, which is the word of God”(Eph. 6:17)という記述もある。すなわち、長剣とは聖なる次元に結びつく崇高な剣として扱われているのである。それに対して短剣の場合は、殉教者の身体に突き刺さる拷問具として描かれて彼らのアトリビュートとなっており、<sup>156</sup>短く軽量で懐中しやすいため、旅人や女子供等の非力な者の剣とされ、さらに木製の短刀(dagger of lath)とは中世の道德劇において人を罪へと導く「悪徳」(Vice)の持物である。またハリソンの“The Description and Historie of England”に次のような記述がある。

This neuerthelesse will I adde of things at home, that seldome shall you see anie of my

---

<sup>155</sup> *The Bible* からの引用はすべて次のテキストに依拠する。

*The Holy Bible: King James Version* (Grand Rapids: Zondervan Publishing House.)

<sup>156</sup> 「短剣」「ナイフ」ゲルト・ハインツ＝モーア著、野村太郎・小林頼子 監訳、内田俊一・佐藤茂樹・宮川尚理 訳『西洋シンボル辞典—キリスト教美術の記号とイメージ』(東京: 八坂書房、2007)

countriemen aboue eightéene or twentie yéeres old to go without a dagger at the least at his backe or by his side.... Our nobilitie weare commonlie swords or rapiers with their daggers, as dooth euerie common seruing man also that followeth his lord and master.<sup>157</sup>

ここで書かれているように、dagger は 18 から 20 歳を超えた成人男性が必ず携帯する護身用の剣であったが、貴族階級とその従者はそれに加えて sword または rapier を携帯していた。すなわち長剣が貴族などの高い社会的身分を示す視覚的記号のひとつであったのに対して、短剣は幅広い階級の人間が所有していた剣であり、身分的な記号は持たなかった。また、第一章でも詳しく述べたように、長剣は柄部分を中心に豪華な装飾が施され、男性のアクセサリーとしての機能を果たしていた。もちろん dagger や knife などの短剣にも装飾は施されたが、その中には下の図にあるような、長剣には見られないような剣の性的象徴性を表した装飾がある。(図 12、図 13)



図 12 Ballock Dagger (probably England, late 14<sup>th</sup> to early 15<sup>th</sup> century, Leeds Royal Armoury Museum, Leeds) personal photograph by author: 9 March 2012.



図 13 Dudgeon Dagger and Sheath (Britain (Scotland?), about 1603, blade dated 1603, Leeds Royal Armoury Museum, Leeds) personal photograph by author: 26 May 2009.<sup>158</sup>

これらは“ballock dagger”と呼ばれる男性器を模った短剣であり、軍事品としても使用されたが、一般市民のアクセサリーとしても携帯されていた。このような露骨に性的な視覚

<sup>157</sup> Harrison S3<sup>r</sup>.

<sup>158</sup> 図 13 は様式化しているが、ballock dagger の一種である。

的表現は短剣にしか見られず、短剣の方がより直接的に男根を象徴する剣であったことを示している。これらのように **dagger** や **knife** などの短剣は、暗殺などの「殺傷」や「邪悪」「卑小」「猥雑」などの概念と結びつきやすい剣であった。シェイクスピアの劇作品の中でも、**dagger** はジュリエットの自殺やマクベス (**Macbeth**) の暗殺の道具であり、フェステ (**Feste**) やフォルスタッフ (**Falstaff**) など道化的人物の持つ剣は“**dagger of lath**”であるなど、当時の短剣に付された記号的意味をある程度踏襲している。

また **knife** は、**dagger** よりもさらに日常性や実用性を連想させる道具である。もちろん **knife** もまた「権威」や「霊的な力」を含意する視覚的記号となりえる。例えば狩猟の場のエリザベス 1 世を描く木版画には、獲物にとどめを刺すための **knife** が、跪いた家臣から女王へと手渡されようとしているようすが描かれている (図 14)。



図 14 “Elizabeth I at a stag hunt,” *the Noble Arte of Venerie or Hunting* (London, 1575, British Library, London).

この時の獲物は実際には死んでいるものの、獲物に君主がとどめを刺すという儀礼的行為は、君主の自然界の支配を象徴するものであり、ここに描かれている **knife** がその儀式的場面の一端を担っているのは言うまでもない。また民衆的な次元においても、**knife** を魔除

けとして戸口に置く習慣などから、knife に護符的な霊力が認められていたのも事実である。しかし knife は、例えば屠殺者 (butcher) が肉を切り刻み、皮を剥ぐ道具であり、日々の食事を調理するための道具であるなど、日常的で家庭的な道具と言え、また女性がガードルの下に身に着けるなど、女性的な刃物であるとも言える。*Romeo and Juliet* において、ロレンス神父の庵でロミオは自分の追放処分を知った時 “Hadst thou... no sharp-ground knife” (3.3.44) と自らの命を断つ道具のひとつとして knife を求める。さらにパリスとの結婚を余儀なくされたジュリエットも、ロレンス神父すらも解けない難問を “this bloody knife” (4.1.62) の審判によって解決し、重婚から逃れる策にしようとしている。このように knife はロミオとジュリエットのそれぞれによって手早く容易に入手可能な自殺の道具として言及され、その日常性や身近さを感じさせる。また同作品では乳母 (Nurse) は、ジュリエットを自分のものにしようとするパリスの言動を “lay knife aboard” (2.3.183) と表現する。これは席取りのためにテーブルに knife を置いた習慣に由来する表現であるが、同時にこれは knife を男根象徴として捉えた猥褻な地口であるとも考えられる。さらに G. ブレイクモア・エヴァンズ (G. Blakemore Evans) がウィリアム・ワーナー (William Warner) の *Albions England* から引用をひきながら指摘しているように、このフレーズが暴食や貪欲な食いつぶりを意味する可能性もある。<sup>159</sup> またシェイクスピアの *Henry VI* 第2部において、サフォック (Suffolk) がウォリック (Warwick) からグロスター (Gloucester) 殺害の嫌疑をかけられた時、王妃マーガレット (Margaret) とサフォックは次のような会話を交わす。

QUEEN MARGARET. Are you the butcher, Suffolk? Where's your knife?

Is Beaufort termed a kite? Where are his talons?

SUFFOLK. I wear no knife to slaughter sleeping men.

But here's a vengeful sword, rusted with ease,

That shall be scourèd in his rancorous heart

---

<sup>159</sup> Evans, footnote and supplementary note to “lay knife aboard” (2.4.169).

That slanders me with murder's crimson badge.

Say, if thou dar'st, proud Lord of Warwickshire,

That I am faulty in Duke Humphrey's death. (2H6. 3.2.195-202)

ここで knife は、屠殺者や眠る者を屠る暗殺者に関連付けられて語られているが、それは正当な復讐者たちの掲げる “a vengeful sword” と対比されることによって、その knife による行為の卑劣さや残虐さが浮き彫りにされている。

このように、dagger や knife などの短剣と sword などの長剣の記号的意味は、相互的な対比により二項対立へと傾斜していく。さらに社会構造に存在する公／私や倫理的な正／邪といった二項対立の図式が、長剣／短剣によって具現化されていくのである。この図式をもとに、シェイクスピアの *Julius Caesar* における dagger と *The Merchant of Venice* における knife との記号的意味を読み解いていく。

## 2. シーザー殺害の剣

*Julius Caesar* の3幕1場、シーザーはブルータスら陰謀者の剣に倒れる。彼らの剣は sword であろうか、それとも dagger であろうか。この時のト書きは “*They stab CAESAR*” (3.1.77 S.D.) とあるのみで、実際に使用された小道具としての剣は明確にされていない。なるほど “stab” という動詞は sword よりも dagger と結びつきやすく、<sup>160</sup> 常識的にも大振りの sword よりも手元に潜ませやすい dagger であるべきと言える。しかし劇作品中のシーザー殺害の剣の言及を調べると、dagger としてだけではなく sword としても言及されていることに気が付く。そこでこの項では、この剣の問題から *Julius Caesar* を読み直す。

最初に述べたように、剣をただ物質的に捉えるのではなく、抽象概念の具象化とした物質として捉える時、sword と dagger とを比較対照することで相互的に対置的な立場をとり始める。二項対立の図式へと傾斜したこれらの剣の記号的意味を意識すると、シーザーの

---

<sup>160</sup> “to wound (often to kill) with a thrust of a pointed weapon (chiefly with a short weapon, as a dagger)” (“stab,” def., v.1.a, *OED*).

ような偉大な権力者を殺害する剣として、sword と dagger とのどちらが使用されたかは、重要な政治的意味を提示すると考えられる。この記号的意味の利用はシェイクスピアの専売特許ではなく、他の文献でも確認することができる。例えばジョン・リドゲイト (John Lydgate) の *The Fall of Princes* におけるシーザー暗殺の項は “How victorious Iulius Cesar brent the vessels of Tholome sloth Achillas that wolde ha moordred him & after grete victories himself was mordred with boidekens bi brutus Cassius” (VI. xii. title)<sup>161</sup> というタイトルが付されている。シーザーを殺害する bodkin とは、先の尖った短い武器であり、dagger の一種とも言えるが、むしろ編み針や束髪ピン等の道具をも表す、より卑小な剣と言える。リドゲイトは、彼の失墜ほど悲哀に満ちたものはないとして、軍事政策の移ろいやすさを述べるが、上のタイトルでは、この bodkin は象徴的なレベルにおいて、“victorious” 等の語で形容されるシーザーとは対置的關係に据えられており、この偉大なる覇者を殺害する武器としての不適切さを感じさせ、その死の悲劇性をより高める効果をもたらしている。それに対して、シェイクスピアの主要な種本であるノース (North) 訳プルターク (Plutarch) の *The Lives of the Noble Grecians and Romans* (以下、*Lives*) をみると、シーザー殺害の剣は短剣とは限られない。例えば “The Life of Marcus Brutus” では、キャスカは dagger でブルータスは sword でシーザーを刺し、その身体には “swords and daggers” が光っていたという描写される。<sup>162</sup> これは暗殺の手順として、最初の一撃を実行するキャスカの剣が目立たない dagger であったという便宜上の必然性以上に、双方の剣の記号的意味が、ブルータスの剣を sword と決定したと考えられる。“The Life of Marcus Brutus” の記述によると、ブルータスが抜き払った sword で討とうとする姿を見た瞬間が、シーザーに死を覚悟させる瞬間であった。それまでは自分の肩に突き刺さる dagger を持つキャスカの手を掴み、陰謀

---

<sup>161</sup> Lydgate, *Lydgate's Fall of Princes*, ed. Henry Bergen, vol.3 (London: Oxford UP, 1924, 1967).

<sup>162</sup> Plutarch, “The Life of Marcus Brutus,” *Plutarch's Lives of the Noble Grecians and Romans*, trans. Sir Thomas North, 1579, ed. W. E. Henley, vol.6 (New York: AMS P, 1967) 198. また “The Life of Julius Caesar” では、ブルータスの剣を含めて、シーザー殺害の剣はすべて sword として描写されている。

者たちの攻撃から逃れようとしていたが、ブルータスを見た瞬間、シーザーはキャスカの手を放し、ガウンを被り、向かってくる剣をその身に受けるのである。<sup>163</sup> このようにプルタークの記述において、ブルータスの剣はシーザーの死を決定づける要素となっており、その剣は dagger ではなく、swordこそ適切であると判断されたと考えられる。

そしてシェイクスピアによって、理想主義的で「意識的なストア主義者」<sup>164</sup> としてより肯定的に描かれたブルータスであるが、彼がシーザーを刺した剣の名辞は一定ではなく、sword と dagger とを揺れ動く。この名辞の流動性は、シーザー殺害自体に内包される両義性が、剣に内包される両義性と呼応し合って生じると考えられる。この両義性が言語表現と視覚表現の双方で示されている場面は、殺害直後、ブルータスがシーザーの血を肘まで浸し、血塗られた剣を頭上に振りかざしながら、公的利益を回復した制裁者として昂揚した叫びを上げる場面である。

...Stoop, Romans, stoop,

And let us bathe our hands in Caesar's blood

Up to the elbows, and besmear our swords;

Then walk we forth even to the market-place,

And, waving our red weapons o'er our heads,

Let's all cry 'peace, freedom, and liberty!' (3.1.106-11)

---

<sup>163</sup> Plutarch, "The Life of Iulius Cæsar," *Plutarch's Lives of the Noble Grecians and Romans*, trans. Sir Thomas North, 1579, ed. W. E. Henley, vol. 5. (New York: AMS P, 1967) 67-68. "The Life of Julius Caesar" の同場面も、シーザーはブルータスの sword を見た時に抵抗をやめたとの類似した記述がある。またこの記述は、シェイクスピアのテキスト上には現れていないが、シーザーの "Et tu, Bruté?—Then fall Caesar" (3.1.77) についてアーデン版編者デイヴィッド・ダニエル (David Daniell) は、突如としてブルータスこそがハムレットの言うところの "mighty opposites" (5.2.63) であると気づき、"Then" と死を覚悟したのだとする註を付しており、ブルータスの重要性が指摘されている。(David Daniell, footnote to "Et tu, Brute?—Then fall Caesar." (3.1.77.) *Julius Caesar*, by William Shakespeare, ed. Daniell (London: Thomson Learning, 1998).

<sup>164</sup> アントニー・デイヴィッド・ナトール、山形和美・山下孝子訳『ニュー・ミメーシス—シェイクスピアと現実描写』(法政大学出版局 1999) 180.

この儀式めいた一連の行為は *Lives* にはなく、狩猟において猟師が殺された動物の血に手を浸す習慣と比較されて、その宗教的要素が指摘されている。<sup>165</sup> 確かにこれは、ブルータスの演出した悲劇的「供犠」の儀式として捉えることが可能で、ブルータス独自のシーザー殺害の理念を視覚化したものであると考えられる。

彼はシーザーへの敬愛という情念と政治的理想に基づく使命感の間で葛藤していた。*Julius Caesar* とは「古代ローマの共和政と帝政のあいだに生まれた政治劇」<sup>166</sup> であるが、この危機的緊張感をもって推移する政治の只中で、彼は共和制に自らの政治的理想を求めていた。もしシーザーが共和制を廃してローマを帝政へと導くのであれば、彼を殺害する必要があるという政治的動機が、彼を突き動かしたのである。彼は “It must be by his death. And for my part / I know no personal cause to spurn at him, / But for the general...” (2.1.10-12) と、私的経験で知り得る限りのシーザーと公的見解に基づくシーザーとが矛盾し、その「公」と「私」の狭間で内的葛藤に陥っている。しかしついに彼は「公」の立場を選択し、私的な動機ではなく公的な動機のみによってシーザーに死をもたらすと決心する。この決意はキャシアスの画策した手紙が功を奏した結果でもあるが、これはブルータスが「他者に対して提示された」<sup>167</sup> “the common eyes” (2.1.179) に写る自己の姿を強く意識し、ストア主義の美德を重んじた結果でもあった。君主が残虐さや強欲などにより人民の憎悪の的となることが君主に対する陰謀の原因の中で群を抜いていると言ったのはマキャヴェッリ (Machiavelli) だが、彼はブルータスがシーザーを殺した動機を例に挙げて、「君主の支配下にあえいでいる祖国に、自由をとりもどそうという熱望」<sup>168</sup> がよりいっそう有力な陰謀の動機であると説明する。シェイクスピアは、マキャヴェッリの言説を踏襲したような、共和制を専制政治から守るためにシーザー殺害を決断するブルータス像を描いた。彼はこ

---

<sup>165</sup> John Upton, *Critical Observation on Shakespeare* (London: G. Hawkins, 1746) 90.

<sup>166</sup> 藤田實「シェイクスピアのローマ史劇とローマの意味」日本シェイクスピア協会編『シェイクスピアの歴史劇』(研究社 1994) 251.

<sup>167</sup> ナトール 186.

<sup>168</sup> マキャヴェッリ、永井三明訳『マキャヴェッリ全集2』(筑摩書房 1999) 299.

の高尚な理想主義を貫くため、アントニーを共に殺すという提案に対して “Let’s be sacrificers, but not butchers” (2.1.166) と却下し、無慈悲で戦慄すべき「屠殺者」(butcher)ではなく、「供犠者」(sacrificer)、すなわち価値あるものをより高位の目的のために捧げるといふ理念を実行する者となるべきといふ彼の主張を述べる。その価値あるものの血で飾られた “swords” とは、彼の考える「高い目的を目指した犠牲」を視覚化したものだったのである。

しかし同時に、彼らの血塗られた “swords” とは、彼自身の掲げた精神性とは相いれない残虐性の揭示ともなりえる。彼は「屠殺者」になつてはならぬと言つた直後、“We all stand up against the spirit of Caesar, / And in the spirit of men there is no blood” (2.1.167-68) と続ける。彼はシーザーの精神にのみ抗うべきとして、血液という肉体的側面を排除し、血まみれた残虐性を払拭しようとしている。しかしながら、「精神」にのみ向けられたはずの “swords” を血に浸すといふ行為は、彼自身が排除しようとした「血」をむしろ強調する結果を生む、彼自身の精神性を裏切る行為なのである。この矛盾は、本来分割不可能なシーザーの本質を、「公」と「私」とに分割した段階から生じていた。すなわち、非肉体的で公的な理念のみを追究し、肉体的次元や私的情念を排除するといふ論理に基づきながら、シーザーの肉体を殺害するといふ行為は、必然的に非人間的な自己欺瞞の要素を内包していた。そもそも彼の行為の正当性は、シーザーの帝政への野心と、その結果としての彼の傲慢と社会的害悪といふ推論で成り立っており、その論拠は薄弱なものであった。この正当性が覆され、ブルータスの掲げる高邁な倫理的裏付けを喪失した時、殺害行為は単なる残虐非道な謀反行為に陥る危険性を孕んでいた。血塗られた “swords” を振りかざす場面で、ブルータスは彼の本質に潜む暴力性や邪悪な衝動を合理化しているといふ指摘もある。<sup>169</sup> 確かに、少なくとも彼の崇高なる犠牲に付随する殺戮行為の残虐性、そこに潜む矛盾が、血塗られ

---

<sup>169</sup> ナトール 190. ナトールは、血塗られた sword がブルータスの暴力的側面を表す徴候であるとは認めつつも、上の指摘に異を唱えている。

た“swords”という具体的な形をとり、世に曝け出されているのは事実である。しかし、彼の理念と行為に孕む矛盾と危険性を、彼自身が謙虚に自覚していた。それゆえ、彼の動機が純粹に「公」の利益追求であることの表明を、最も公的な場所である元老院の前で行い、アントニーの演説すら容認し、さらに自らの掴み取った剣を“sword”と叫んだのである。だがその「公」なる剣 sword は、血塗られた“swords”に記号化されるように、かろうじて sword の体面を支えているにすぎない、危うい両義性を保有する剣であった。

シーザー殺害の現場に戻ってきたアントニーもまた、陰謀者たちが持つ剣を sword として言及している。

I know not, gentlemen, what you intend—

Who else must be let blood, who else is rank.

If I myself, there is no hour so fit

As Caesar's death's hour, nor no instrument

Of half that worth as those your swords, made rich

With the most noble blood of all this world. (3.1.152-57)

彼の“the most noble blood”に彩られて“rich”にされた“swords”によって自らの命をも血の犠牲の列に加えよとの申し出は、それがたとえジェスチャーであったとしても、彼らの儀式の列に参列する彼の意図を表している。だがブルータスはこの申し出を退け、自分たちの姿が“bloody and cruel” (3.1.166) な印象を与えることを謙虚に認め、その上でその残虐な見せ掛けの奥に潜む本質を見ることを求めた。そして彼は“To you our swords have leaden points” (3.1.174) と言い、彼らの剣が、犠牲として捧げられる必要のないアントニーに対しては剣先が鈍ってしまう、「供犠者」の持つべき sword であることを表明するのである。アントニーも表面上はブルータスの見解に賛同しているが、陰謀者たちの退場の後、舞台に一人残ったアントニーは、一転して彼らを“butchers” (3.1.258) と呼ぶ。彼はシーザーの遺骸を目にした瞬間から、血に染まる“swords”という、グロテスクにも美しく凄惨なイメージの記号的意味を正確に捉えており、ブルータスの高尚なる論理と野蛮なる行為

との矛盾を敏感に感知していたのである。この矛盾が最初の動力となり、さらにブルータスの謙虚な自認ゆえの内的葛藤も手伝って、sword は dagger へと変容していく。

演壇に立ったブルータスは、理路整然とシーザーの死の必然性を説く。市民たちは彼の高潔な意志に共感し、その罪を否認する。そこに現われたアントニーがシーザーの遺骸を担ぎ入れるが、この遺骸は、演壇の場面に突如持ち込まれた、強烈なる「死」のイメージであった。戦慄が走るこのセンセーショナルな瞬間、ブルータスは “as I slew my best lover for the good of Rome, I have the same dagger for myself, when it shall please my country to need my death” (3.2.41-43) と言う。彼はここで自ら dagger という名辞に言及する。ローマが望むならばその同じ dagger を自分に対しても向けるという、この視覚的、または演劇的とも言える dagger の演出は、シーザーの遺骸が与えた戦慄を拭い去り、市民たちの熱狂的支持を得ることに成功したかに見えた。しかしながら、この芝居じみた視覚的演出は、ここまで彼が注意深くことばのみで構築してきた論理武装に水を差す行為であり、さらに自らの剣を dagger と呼ぶことで、シーザーの野心に鉄槌をくだす「sword に価する制裁者」ではなく、卑劣な謀反を犯した「dagger を携える暗殺者」である自分の姿を視覚化し、シーザー一殺害に潜む矛盾を暴露してしまったのである。彼は不用意にも、sword を dagger へと変容させたまま、演壇をアントニーに明け渡す。

アントニーは演壇上、ブルータスを賞賛しながら、感覚的かつ感情的な論調により、市民の心を巧妙に反ブルータスの方向へと扇動してゆき、ついに彼はブルータスらの剣を dagger として言及するのである。

ANTONY. ...I fear I wrong the honourable men

Whose daggers have stabbed Caesar; I do fear it.

FIFTH PLEBEIAN. They were traitors. Honourable men?

ALL THE PLEBEIANS. The will, the testament!

FOURTH PLEBEIAN. They were villains, murderers. The will, read the will! (3.2.148-53)

アントニーがブルータスを “honourable” と称したその直後、それとは相反する概念を内包

する“daggers”という語に言及する。アントニーはこの dagger のイメージを巧みに操作し、いかにも無残に“daggers”が身体に突き立てられてゆく映像を生々しく喚起し、ブルータスの矛盾を暴き出し、ついには彼の「名誉」を転覆させるのである。アントニーは、言語表現と視覚表現とが統合された演劇的な伝達手段の持つ強い伝達力を、効果的に利用できる人物である。市民たちは「dagger を持つべきブルータスたち」という画像を心に刻みつけられた瞬間、彼の“honourable men”という評価を完全に否定し、“traitors,” “villains, murderers”と彼らの不当性を主張し始める。さらにアントニーは、英雄的シーザーの記憶を喚起させるマントを取り出し、それを「見る」ことを強く要求する。そこに残された剣の痕跡ひとつひとつから、殺戮の場景をまざまざと想起させ、そして“Look, in this place ran Cassius’ dagger through” (3.2.168) や “Through this, the well- beloved Brutus stabbed” (3.2.170) と、その殺害行為と dagger のイメージとを露骨に結び付けていくのである。また、ブルータスの“cursèd steel” (3.2.171) の跡を追ったという、まるで意志があるかのように表現される“the blood of Caesar” (3.2.172) の描写等、アントニーはひとつひとつ、具体的にブルータスの掲げた精神性を覆していく。そしてついにはブルータスを「sword に値する崇高な人物」から「dagger を持つべき卑劣な人物」へと貶めてしまうのである。

ここでアントニーは、ブルータスらの剣を sword から dagger に完全に変容させてしまう。彼は後にブルータスらに向かって“your vile daggers / Hacked one another in the sides of Caesar” (5.1.40-41) と、再び“daggers”と言及する。だが演説終了の時点ですでに、ブルータスの提示した「sword に値するブルータス像」は、もはや公の認識からは消滅し、彼個人の描く虚像でしかなく、実像は「dagger を持った逃亡者」となってしまった。さらに言えば sword から dagger への変容は、ブルータスが理想的政治体制として絶対的に信じた共和制の転覆でもあった。アントニーは、すでに共和制から帝政へと向かいつつあったその流れを、絶対的なものとしたのである。結果として、ブルータスは皮肉にもローマを混乱に陥れ、専制政治を招く誘因となったのである。

その彼らの剣が再び sword の名辞を回復するのは、彼らの死の場面においてである。彼

らは皆、swordによって自害する。ただし、キャシアスの“Caesar, thou art revenged, / Even with the sword that killed thee” (5.3.44-45) という最後の言葉が明示するように、それはシーザーの復讐の剣でもあったことを先に述べておく必要がある。かつてシーザーに“dangerous” (1.2.196; 211) と危惧されたキャシアスの持つ剣は、常に dagger であった。<sup>170</sup> 彼の剣が、その死の場面で sword に変容するのは、シーザーの復讐の剣であったためかも知れない。その同じ“Cassius’ sword” (5.3.89) によってティティニアス (Titinius) も自害するが、彼らの死を知ったブルータスは“O Julius Caesar, thou art mighty yet. / Thy spirit walks abroad, and turns our swords / In our own proper entrails” (5.3.93-95) と言う。彼はシーザーの「精神」をこそ殺すことを望んだ。それにも拘らず、彼が2度にわたって遭遇したシーザーの亡霊によって具現化されるように、シーザーの「精神」は肉体の死後もなお歩き回り、ローマを支配していく。“Caesar, now be still” (5.5.50) と行って死をむかえたブルータスは、シーザーの魂が、復讐悲劇の亡霊と同様に、その殺人者の死によって鎮められることを意識していたと言える。<sup>171</sup> また彼の自害における sword は、政治の力学そのものと一体化しており、アントニーやオクタヴィアス (Octavius) はシーザーの意志を継承する者として勝利を収め、政治のベクトルは帝政へと向かうのである。ここにシーザーの「復讐」の sword はその仕事を完成し、ローマの繁栄と秩序を回復したとも言えるだろう。

だが同時に、ブルータスの自由意志による自殺はストア主義的死生観の体現を意味していた。ストア主義的死生観においては、十分な思慮を経て、尊厳ある生が保たれないと判断した時、自殺が認められていた。自由意志による自殺はむしろ、人間の至高の自由であり、「神の摂理」の発現を見ていたとも言える。それゆえブルータスの死は、自らの尊厳を保ち、理性的意思をもって死に向かった者、崇高なる sword に値するローマ人としての自

---

<sup>170</sup> キャシアスの dagger への言及は次のものがある。シーザー殺害前の “I know where I will wear this dagger then” (1.3.88)、ブルータスとの口論においての “There is my dagger, / And here my naked breast” (4.2.154-55)、及びアントニーの “Cassius’ dagger” (3.2.168)。

<sup>171</sup> Daniell, footnote to “Caesar, now be still” (5.5.50).

己を提示したのである。誰もがブルータスに死をもたらす sword を握ることを拒むが、ブルータスは “Hold thou my sword hilts whilst I run on it” (5.5.28) と説得する。その中で彼はローマ人としての崇高さを取り戻していく。彼はシーザーの亡霊との遭遇により自らの死の時を悟り、価値ある死を決意した。彼が “I shall have glory by this losing day” (5.5.36) と確信的に言うように、彼はまるで sword と一体化するかのように飛び込み息絶えた後、彼は名誉を回復し得たのである。先述したように、彼の sword はシーザーの「復讐」の剣でもあった。だがブルータスの死後、味方のみならず、アントニーら敵方までもが “This was the noblest Roman of them all” (5.5.67) と、彼に賞賛をこめた追悼の辞を述べる。これからも明白なように、彼の剣は最後に崇高なる精神性を回復した sword でもあったのである。ここに、sword における両義的意味の重層性が明らかになると言える。

ここまで述べてきたように、*Julius Caesar* において、シーザーを殺す剣の名辞は、シーザー殺害に潜む両義性やブルータスの内的葛藤、ローマ政治的力学と呼応し合い、sword → dagger → sword と変容する。シェイクスピアは、双方の剣の重層的な記号的意味やイメージを、揺らぐ剣の名辞の中に織り込み、劇世界に拮据しているのである。

### 3. *Macbeth* における王殺しの剣

シーザー殺害の剣に比べて、マクベスがダンカン王 (Duncan) を殺害した剣は繰り返し dagger と言及されており、その表象はより明快であると思える。*Macbeth* の中の 2 度の王殺し、すなわちマクベスによる “a most sainted king” (4.3.110) であるダンカン王殺害と、マクダフ (Macduff) による暴君マクベス王殺害は、前者が dagger、後者が sword で実行されている。さらにマクベスは王位への野心を抱いて、ダンカン王を密室において暗殺し、スコットランドを “It cannot / Be called our mother, but our grave” (4.3.166-67) と言われるような凄惨な場所に変容させてしまうが、それに対してマクダフは、スコットランド救済と妻子惨殺に対する復讐を目的として、正統な王位継承者マルコム (Malcolm) と共に、公の戦闘の場で暴君マクベスを殺害し、秩序の回復をもたらすであろうことを予期させる。つ

まりこれらの王殺しは、動機、場所、方法、結果等のあらゆる面で対置的な性質を示し、それらを達成する剣もまた、その対置的な性質を浮き彫りにする象徴性を示しているのである。そして、彼が sword によって殺害される事実に示されていることは、王位を篡奪するために dagger を掴んでしまった彼の王座の背後に、絶えず dagger の影を潜ませることとなり、彼の王者としての権威を知らしめず聖なる sword を掴み取ることができなかったことを表している。しかしながら、その dagger を持つべき暴君マクベスが、王者の権威を示しうる sword を振るう用例がある。

The castle of Macduff I will surprise,  
Seize upon Fife, give to th'edge o'th' sword  
His wife, his babes, and all unfortunate souls  
That trace him in his line. (4.1.166-69)

ここで彼はマクダフ妻子を sword の刃によって惨殺する。岩崎宗治氏は、マクベスは殺人ごとに「悪徳の梯子」を一步ずつ昇っていると論じている。まずダンカン暗殺では「野心」(ambition)、番人 2 人を殺すところでは「偽善」(Hypocrisy)、バンクオ (Banquo) を殺すことで「暴虐」(tyranny) の段階へと到達していき、最後にマクダフ妻子を惨殺するところで「残忍」(cruelty) に、最後には「獣性」(bestiality) に至ると言う。<sup>172</sup> この「残忍」の段階に達する剣こそ dagger に相応しいと思えるにも拘わらず、それは sword として言及されており、sword と dagger の記号と暴君マクベスの表象が混乱するかに思えるが、この点から作品を読み直すと、マクベスという人物の心的軌跡をたどることができる。

この作品中 sword と dagger との語の分布を調べてみると、劇前半で頻繁に言及された dagger は、3 幕 4 場のマクベス夫人の “This is the air-drawn dagger which you said / Led you to Duncan” (3.4.61-62) という台詞を最後に一切言及されなくなるが、逆に sword は、バンクオ (Banquo) による 2 度の言及例を除き、3 幕 4 場にマクベスがバンクオの亡霊に向かっ

---

<sup>172</sup> Soji Iwasaki, *The Sword and The Word: Shakespeare's Tragic Sense of Time* (Tokyo: Shinzaki Shorin, 1973) 130-33.

て “be alive again, / And dare me to the desert with thy sword” (3.4.102-3) と叫んで以降、頻繁に言及されるようになる。ここに dagger から sword へという剣の移行がみられる中、さらに個々の用例にあたっていくと、概してダンカン王殺害を dagger、マクベス殺害を sword と密接に関連付けられていることが明らかになる。まず dagger の言及例は作品中に 10 例みられるが、それらはすべてダンカン王殺害のモチーフに結び付けられている。<sup>173</sup> 殊に 2 幕 1 場のいわゆる “dagger scene” に顕著である。

Is this a dagger which I see before me,  
The handle toward my hand? Come, let me clutch thee.  
I have thee not, and yet I see thee still.  
Art thou not, fatal vision, sensible  
To feeling as to sight? Or art thou but  
A dagger of the mind, a false creation  
Proceeding from the heat-oppressèd brain?  
I see thee yet, in form as palpable  
As this which now I draw.  
Thou marshall'st me the way that I was going,  
And such an instrument I was to use. (2.1.33-43)

ここでマクベスは、宙に浮かぶ dagger の掴み取ろうとして掴めず、ついには自らの物質的な dagger を引き抜き、その切先をダンカンに向けて進んでいくのである。一方、sword の用例は 15 回あるが、何らかの意味で sword の切先の向かう方向が、マクベスの身体を示している用例は 12 例にのぼり、興味深いことにマクベス自身が sword と言及する 5 例のうち

---

<sup>173</sup> ダンカン王の王子ドナルベイン (Donalbain) が “Where we are / There's daggers in men's smiles. The nea'er in blood, / The nearer bloody” (2.3.135-37) という例は、直接ダンカン暗殺に関わった dagger ではないが、少なくとも彼が父王の死の直後に感じた危険性を表したものであり、その死と関係付けられる。

4例においても、その切先は彼自身を向いている。殊にマクダフ妻子惨殺以後、swordは暴君を排除する剣となり、具体的に暴君マクベスの死と関連付けられた剣となっていく。このように二項対立的なswordとdaggerとが劇全体のテーマと結びつき、daggerは闇なる王殺しによる王位篡奪を、swordを暴君マクベスからの王位奪還とをそれぞれ記号化し、それらの対置性を浮き彫りにしている。

しかし、swordとdaggerとが整然とした対置関係を構築しているかに見える中で、その関係を遵守しない例が、先に挙げたマクダフ妻子殺害の剣である。無抵抗の2人の身体を貫く無慈悲で残虐な剣がswordとして言及されているのである。ここではダンカン暗殺の時のように、彼自身によって直接的に剣を振り回すのではなく、swordという剣に記号化される観念を振りかざしていると考えられる。すなわちswordによって象徴されうる「王者の権威」、または彼自身のことばを借りるならば“high place Macbeth” (4.1.114) という「位置」を誇示するように、マクダフの係累を断つという彼自身の意志を達成させる命令を下しているのである。もちろん彼はダンカン王殺害直後に王位を戴冠し、公的には君主の地位に坐しているのであるが、彼自身がその不安定さに苦しみ“To be thus is nothing / But to be safely thus” (3.1.49-50) と安定性を渴望している。しかし、このマクダフ妻子惨殺という行為が実行に移される時、彼は、残虐非道な行為に伴うべき罪の意識や恐怖から解放され、自らが“high place Macbeth”であるという確信を得たと考えられる。そしてこのマクベスの確信を支えるのが、魔女たち (Weird Sisters) が見せた幻影たち (Apparitions) からの予言である。魔女たちの退場直後に届くマクダフ逃亡の報せは、第1の幻影による“beware Macduff” (4.1.87) ということばの信頼性を保証することになるが、この1幕3場においてマクベスが魔女たちの予言を信頼した時と同様の構造によって、マクベスに彼らの残り2つの予言の真実性を確信させることになる。すなわち彼は、森が動き、女から生れ出ない人間が攻めてくるという、常識的にはあり得ない条件が満たされない限り、王としての自らの地位と生命の安全性が脅かされないと保証されたと認識するのである。

この彼の自己認識をシンボリックに示す行為が、マクダフ妻子の殺害である。彼は、ダ

ンカンやバンクオを闇の中で葬った時とは異なり、公的な命令のもとに sword の刃によってマクダフ妻子殺害を命じる。ここで sword とは、マクベスの自己認識における特権的に保証された「王者」の座という彼自身の「位置」を表している。彼はそれ以降、超越的な次元から授けられた保証を振りかざすこととなる。ジャネット・アデルマン (Janet Adelman) は、彼が第2の幻影の予言 “none of woman born / Shall harm Macbeth” (4.1.96-97) を7度も繰り返すことを指摘して、それが彼の身に降りかかる危険を防ぐための護符の役割を果たすと指摘している。<sup>174</sup> アデルマンの指摘どおり、幻影たちの予言は彼の “high place” の護符となり、そのことばは彼に授けられた特権的な保証として、彼の精神の中核においてその存在自体を支えているのである。だからこそ彼がマクダフとの最後の戦いに挑む時ですら “I bear a charmèd life, which must not yield / To one of woman born” (5.10.12-13) と断言できるのである。しかしながら、彼の「王者」としての自己認識は、彼以外の誰とも共有されることのないものである。公の認識において彼は “tyrant” であり、マクダフ妻子惨殺行為もまた彼の暴君的資質を象徴的に示している。それゆえ、彼の行為はむしろマクダフの憎悪を刺激することとなり、マクベスの sword はマクダフの sword を鍛える “whetstone” (4.3.230) の役割を果たす。これ以後にみられる7つの用例において、sword はより具体的にマクベスに敵対するようになるのである。ここに生じた公の認識のマクベスと私的な自己認識上のマクベスとの間の誤差が、sword と dagger との記号的意味の混乱として現れているのである。

マクベスの自己認識を支える保証の盤石さは、バーナムの森が動いたことで動揺し始め、“I pall in resolution, and begin / To doubt th’equivocation of the fiend, / That lies like truth” (5.5.40-42) というように、彼は予言の言葉の「二枚舌」を疑い始める。彼が “What’s he / That was not born of woman? Such a one / Am I to fear, or none” (5.7.2-4) という時、「女から生れ出ない者」は、「存在し得ない者」から「仮想において存在し得る者」に変じ、彼はその出現

---

<sup>174</sup> Janet Adelman, *Suffocating Mothers: Fantasies of Material Origin in Shakespeare’s Plays, Hamlet to the Tempest* (London: Routledge, 1991) 131.

を予感し始めているのである。そしてマクダフが現われ、ついに彼は “none of woman born” が実態を得たことを知り、“Accursèd be that tongue that tells me so, / For it hath cowed my better part of man” (5.10.17-18) と言う。彼の言うとおりに彼の “better part of man” は脅かされ、マクダフの声の込められた sword の刃にマクベスは倒れることとなる。このように dagger と sword は、*Macbeth* においても王殺しの性質や劇全体のテーマと結びつき、鬼気迫る舞台を演出するのである。

#### 4. シャイロックの Knife：短剣とことば

*The Merchant of Venice* の 4 幕 1 場、ユダヤ人商人のシャイロック (Shylock) は、アントニオ (Antonio) の「肉 1 ポンド」を切り取るために knife を靴底で研ぐというパフォーマンスを行う。

BASSANIO [to SHYLOCK]. Why dost thou whet thy knife so earnestly?

SHYLOCK. To cut the forfeit from that bankrupt there.

GRAZIANO. Not on thy sole but on thy soul, harsh Jew,

Thou mak'st thy knife keen. But no metal can,

No, not the hangman's axe, bear half the keenness

Of thy sharp envy. Can no prayers pierce thee?

SHYLOCK. No, none that thou hast wit enough to make.

GRAZIANO. O, be thou damned, inexorable dog,

And for thy life let justice be accused! (4.1.120-28)

この時シャイロックが刃を研ぐ音は劇場全体に響き渡り、視覚的なインパクトに加えて聴覚的な意味でも、彼が行おうとしている行為の残酷さを伝え、観る者を震撼させる。さらにグラシアーノ (Graziano) が、「金属」(metal) と「気質」(mettle) との二重の意味を喚起する “metal” (4.1.123) という地口表現を用いて表しているように、シャイロックの手で鋭く研がれてゆく knife は、彼の気質とも連結され、首切り役人の斧よりも鋭利な彼の悪意

(envy) とメタフォリックに重ね合されていく。ここで強く印象付けられるように、鋭利に研がれた knife は、彼の執行しようとしている残虐な「正義」の裁き、またその根源にある彼の「悪意」「敵意」「残忍性」「無慈悲さ」「復讐心」「貪欲」、もしくは彼の「ユダヤ人性」などを具現化していると言え、それはシャイロックという人物のアトリビュートそのものように舞台上に存在感を示し始める。この項においては、それらの抽象的概念や図像学的見地をふまえて、法廷場面におけるシャイロックの knife を、劇世界に及ぼす彼の「ことば」の力の具現化として考察していく。

シャイロックの knife の表象を考察する前に、シャイロックという人物造型の変遷についての概略をみておく。<sup>175</sup> ユダヤ人が少なくとも名目上はイングランドに存在していなかったシェイクスピアの時代、<sup>176</sup> ユダヤ人とは、ほぼ舞台上のみに存在する虚構的存在に近かった。1594年、宮廷侍医でありポルトガル系ユダヤ人であったロデリゴ・ロペス (Roderigo Lopez) は、エリザベス女王暗殺未遂の嫌疑をかけられて処刑されるが、ロペスは言わば劇場外の世界に広く認識された唯一のユダヤ人であり、彼の存在は当時のユダヤ人像に影響を与え、ユダヤ人排斥の思想を煽ったのである。この時代のコンテキストの中でシャイロックという人物は、中世ロマンスの人喰い鬼、道徳劇の悪魔、市民喜劇の高利貸し、コメディ・デラルテのパンタローネなどの人物造型を想起させる、決して評判の

---

<sup>175</sup> 以下のシャイロックの人物造型についての概略は下記文献を参照にしたものである。

L. C. Barber, *Shakespeare's Festive Comedy: A Study of Dramatic Form and its Relation to Social Custom* (Princeton UP, 1959) 178.

Leslie A. Fiedler, *The Stranger in Shakespeare* (London: Croom Helm, 1973) 101-71.

Hugh Short, "Shylock is Content: A Study in Salvation," *The Merchant of Venice: New Critical Essays*, eds. John W. Mahon and Ellen Macleod Mahon (New York: Routledge, 2002) 200-2.

青山誠子『ヴェニス商人』荒井良雄、大場謙治、川崎淳之助 編『シェイクスピア大辞典』(東京: 日本図書センター、2002) 61.

<sup>176</sup> イギリスは、1290年のエドワード1世 (Edward I) のユダヤ人追放令により「西洋キリスト教世界で最初にユダヤ人追放を国策として実行」しており、1656年にオリヴァー・クロムウェル (Oliver Cromwell) が再入国を認めるまで、その追放令の効力は持続していた。ただし、ロペスの例もあるように、公然と隠れユダヤ人のコミュニティが存在していたと考えられる。(小沢博「異人を印す—シャイロック考—」『シェイクスピアを学ぶ人のために』今西雅章、尾崎寄春、齋藤衛 編 (京都: 世界思想社、2000) 110-11.)

高い登場人物ではなく、その評価は 17 世紀を通して継承された。18 世紀のシェイクスピア作品改作の時代になると、シャイロックを演じる役者は赤毛のかつらをかぶり、嘲笑的となるべき「悪徳」、類型通りの喜劇的悪党として登場したが、それはシェイクスピア作品の原形が復刻された後しばらくも続いた。このシャイロック像に大きな変化が起きるのはロマン主義の時代である。この時代、*The Merchant of Venice* を悲喜劇として捉えた上で、シャイロックの悲劇的な境遇に同情的な光が当てられ始め、ペイソスを讃えたシャイロック像や、時には悲劇の主人公としての威厳を誇るシャイロック像が創造されることになった。こういったシャイロック像は現代にも継承されているものの、その一方で 20 世紀初頭、E. E. ストール (E. E. Stoll) が、エリザベス朝演劇におけるシャイロックの喜劇的悪漢としての役割や視覚的効果を分析することによって、ロマン主義的解釈から解放された批評もまた展開されるようになっていく。

こういったシャイロック像の解釈によって法廷場面の演出も大きく様変わりしてきたのであるが、いかなる解釈が加えられたとしても、テキスト上に保証されている以上、彼が天秤と knife をもって法廷に登場し、その knife を靴底で研ぐパフォーマンスを行う点は一変えることができない。これを図像学的な見地から検証し、シャイロックが持ち込む knife 及び天秤に、アントニオの「肉 1 ポンド」を切り取って測量するための具体的な道具以上の、重層的な意味が読み取ってこられた。<sup>177</sup> 最初に挙げられるのは、それらの道具を彼のユダヤ人性を示す記号という見方である。当時のキリスト教徒から見たユダヤ人は、一種の「悪魔」あるいは「エイリアン」として差別されていたが、その偏見のひとつがユダヤ人の儀礼殺人であった。それはユダヤ人がキリスト教徒を拉致した後、割礼、磔刑、人肉嗜食という過程を辿るというもので、キリスト教徒にとっては聖体拝領を穢す黒魔術に

---

<sup>177</sup> 以下の図像学的な検証は、次の文献を参照したものである。  
岩崎宗治『シェイクスピアの文化史—社会・演劇・イコノロジー—』（名古屋：名古屋大学出版会、2002）65-70.

ほかならぬ、戦慄をもたらすものであった。<sup>178</sup> この偏見から、knife を持ってキリスト教徒を追うという、戯画化されたユダヤ人が描かれることもあった。シャイロックが持つ knife は、この恐怖の儀礼殺人を想起させるものだったのである。殊に、アントニオの胸の肉を切り取るという目的をもった knife であるため、それが人肉嗜食の恐怖を喚起したのは自然なことだった。また彼の天秤は、ユダヤ人の典型的な職業である高利貸しや両替商を連想させる道具でもあった。<sup>179</sup> 「大衆のイメージ中では高利貸しの概念とユダヤ人は一体のもの」<sup>180</sup> となっていたヨーロッパ社会において、ユダヤ人はすべてを破滅させる悪魔のような存在とみなされていた。それにも拘わらず、教会を除けばあらゆる階級・職業の人間が彼らの経済力に頼らざるをえず、その冷酷な取り立てに恐怖した。キリスト教徒たちの感じた屈辱や恐怖なども一助となり、彼らは民族的、経済的、倫理的な敵対者とみなされ、憎悪の的となっていたのである。このようにシャイロックの持つ knife も天秤も、彼の憎悪すべきユダヤ人性を表す記号であったのは事実である。

しかしながら、法廷という正義を裁断する場所に、knife と秤の両方を持って現れる時、そのシャイロックの姿はユダヤ人性と同時に、パロディとしての「正義」の図像も明らかに想起させた。<sup>181</sup> 伝統的図像における「正義の女神」は、そのアトリビュートとして「公正」を表す天秤と「厳格」を表す sword を持つ姿で描かれている。シャイロックの持つ knife

---

<sup>178</sup> 儀礼殺人には、過ぎ越しの祝い (Passover) の際にキリスト教徒の子供を殺害してその血でパンを焼くという形と、プリム祭 (Purim) の例祭に、聖人のキリスト教徒を殺し、その血を菓子に使うか過ぎ越しの祝いのために保存するという形があった。(岩崎 69.)

<sup>179</sup> 17世紀初頭以来の「ユダヤ人と天秤」という図像学的なモチーフは興味深い。三十年戦争中の貨幣不足解消のために悪幣を鋳造し、その結果として貨幣経済が崩壊した時、怒りの矛先は当局から貨幣鋳造所を借りていたユダヤ人に向いた。ユダヤ人たちは「天秤」と罵られ、「ユダヤ人の天秤」はカリカチュアに長期にわたり姿を留めた(エードゥアルト・フックス著、羽田功訳『ユダヤ人カリカチュア—風刺画に描かれた「ユダヤ人」』(東京: 柏書房、1993) 171-75)。

<sup>180</sup> フックス 99. また以下の高利貸しと一体化したユダヤ人への憎悪については、次を参照にした。フックス 97-102.

<sup>181</sup> Samuel C. Chew, *The Virtues Reconciled: An Iconographic Study* (Toronto: Toronto UP, 1947) 48.

は、この「正義の女神」の sword の変容した形であり、それは彼の悪意や復讐を実行するための「厳格な法」や「司法の権威や権力」を視覚化したものである。すなわち彼の knife と「肉 1 ポンド」を測るための天秤によって、彼は変形した「正義」の図像を体現することになる。サミュエル・C・チュー (Samuel C. Chew) によると、法廷場面におけるポーシャとシャイロックはそれぞれ、道徳寓意劇における正義 (Justice) と知恵 (Sapience または Wisdom) の役割を担っている。<sup>182</sup> この指摘のとおり、「公正な裁き」をもたらすポーシャの介入により、シャイロックの姿はさらに法のもとに死をもたらす「厳格な正義」の図像と重ねられていく。その姿が想起するのは、フランシス・ベーコンが *The Essays or Counsels Civil and Moral* の中で “a kind of wild justice”<sup>183</sup> と呼んだ「復讐」を実践しようとする者であり、法服を着た「死神」であり、大陸の道徳劇の中で聖母マリアに大敗する「悪魔」でもある。このような図像学的見地から捉えると、「正義」の図像が sword というアトリビュートなしでは成立しないのと同様に、法廷場面における彼の knife は、それなくしては「シャイロック」という図像が成立しえない、彼のアトリビュートとして存在していることがわかる。シャイロックの knife が法廷の女神の sword に取って代わり、靴底で研がれてさらにその刃が鋭さを増していくという、この動画的な表現は、シャイロックの歪んだ「正義」が、法廷の中で何よりも優勢になっていくことを、観客の視覚と聴覚に訴えかける。彼が靴の底で研ぎ始める knife は、法廷場面のシャイロックという人物を形成する身体の一部として機能し始めるのである。

法廷場面において sword から knife へのダイナミックな変容は、シャイロックという人物像を浮かび上がらせるが、同じようなダイナミックなイメージの変容の例は *Cymbeline* にもみられる。3 幕 4 場、イノジェン (Innogen) は、夫ポスチュマス (Posthumus) がピサ

---

<sup>182</sup> Chew, *Virtues Reconciled* 48-49.

<sup>183</sup> Francis Bacon, *The Essays or Counsels Civil and Moral*, ed. Brian Vickers (Oxford: Oxford UP, 1999) 10-11. ベーコンは、「復讐」は法からその機能を奪うだけではなく、復讐者自身の現在と未来とを過去のために浪費する愚かな行為であるとして、法によって復讐は根絶すべきだと説いた。

一ニオ (Pisanio) に託した手紙のことばから、自分の夫が自分の不貞を疑い、ピサーニオに殺害を命じたことを知って絶望し、ピサーニオにその命令を実行することを訴える。

True honest men being heard like false Aeneas  
Were in his time though false, and Sinon's weeping  
Did scandal many a holy tear, took pity  
From most true wretchedness. So thou, Posthumus,  
Wilt lay the leaven on all proper men.

.....

Look,

I draw the sword myself. Take it, and hit  
The innocent mansion of my love, my heart.  
Fear not, 'tis empty of all things but grief.  
Thy master is not there, who was indeed  
The riches of it. (3.4.58-70.)

ここでイノジェンは、イーニアス (Aeneas) やサイノン (Sinon) といった古典古代世界の名前の中にポスチュマスの名を並べ、彼の裁きや裏切りを神話的次元へと高めた上で、剣で討たれるべき心臓を “The innocent mansion of my love” と表象化された建築物で喩えている。この懇願の中で、ポスチュマスの裁きの剣とも言える剣は sword と呼ばれ、その存在は血液や苦痛などの肉体的な次元とは乖離し、抽象化されていく。しかし次にその同じ剣を彼女が言及する時、それは knife と変容している。

Come, here's my heart.

Something's afore't. Soft, soft, we'll no defence;  
Obedient as the scabbard. ...

.....

Prithee, dispatch.

The lamb entreats the butcher. Where's thy knife?

Thou art too slow to do thy master's bidding

When I desire it too. (3.4.77-97.)

この詩行において、ポスチュマスは神聖さを引き剥がされて、まるで異端者のように語られている。彼女の身体は仔羊 (lamb) となり、屠殺者 (butcher) に向かって knife での処刑を懇願している。先の引用にみられたような格調高い語調や修辭性が失われ、より生々しく口語的な表現で語られる。すなわち、イノジェンの心的状態が表象的、観念的な次元から、現実的、具象的、肉体的な次元へと移行したことが、この sword から knife という剣のイメージの変容を引き起こしたのである。

*The Merchant of Venice* の法廷場面の場合、「正義」を表す sword がシャイロックの knife に変容している。それは「肉 1 ポンド」を切り取るという肉体的な次元での彼の戦慄すべき「正義」を具現化しており、本来「厳正なる正義」の sword が統制すべき法廷の場を、彼の攻撃的な knife が完全に支配している状況を図像的にも表しているのである。この時、彼の knife が具現化しているものは、彼の「ことば」であると考えられる。と言うのも、彼がアントニオの心臓から最も近い場所から切り取る「肉 1 ポンド」の正当性を保障する最も強力な武器は、ヴェニス法の原理においては何の矛盾もきたさない証文の「ことば」だからである。それゆえ、彼は論理的整合性ある証文の「ことば」で武装し、“If you deny it, let the danger light / Upon your charter and your city's freedom” (4.1.37-38) と、ヴェニス法の秩序と自由を人質にしている。さらにヴェニス法の則った奴隷の所有権と並べて、彼の証文で保障された科料である「肉 1 ポンド」の獲得の権利を “The pound of flesh which I demand of him / Is dearly bought. 'Tis mine, and I will have it” (4.1.98-99) と主張する時、彼の「ことば」は完全にヴェニスという社会の原理自体で武装され、「何者にも止めることのできないジャガナート」のようにすら思われる絶対的な力を発揮するのである。<sup>184</sup> 彼の knife

---

<sup>184</sup> Barber 180. ジャガナートとは、ヒンドゥー教の最高神ヴィシュヌ神の神像であるが、

は、彼の「ことば」を具体的に完成させるための武器であり、「研がれた knife」の鋭利さは彼の「ことば」の危険性を可視化する記号、あるいはメタファーの役割も果たしている。すなわちシャイロックの「ことば」と knife は、アントニオを殺傷するための凶器という点において危険性を共有し、それらは一体化し、法廷の場を震撼させるのである。

「ことば」の厳しさや力を鋭い刃物のイメージで表象すること、殊に身体の「舌」の部分と「ことば」とを同化させて表現することは、“to have a tongue like a razor” という格言にもみられるように、慣習的なメタファーのひとつである。それは図像化された表現においても多くみられる。例えば「黙示録」(Revelation) において “These things saith he which hath the sharp sword with two edges.... Repent; or else I will come unto thee quickly, and will fight against them with the sword of my mouth” (Rev. 2:12-16) という描写があるが、この両刃の剣が口から突き出したキリストの姿は宗教画やエンブレム・ブックなどで図像化されている (図 15、図 16)。



図 15 “The Rider on White Horse” (England: early 14<sup>th</sup> century) ©British Library, London.



図 16 Van der Noot, *A Theatre for Worldlings* (London, 1569) Diiiii<sup>5</sup>.

---

信者はそれを載せた山車にひき殺されると天国に行けると信じていた。そこから、この名は不可抗力なほどの圧倒的で強大な力を表す時に使われる。



図 17 “Silentium,” Geoffrey Whitney, *A Choice of Emblems* (Leyden: Francis Raphelengius, 1586) H2<sup>v</sup>.



図 18 “Invidiae description,” Geoffrey Whitney, *A Choice of Emblems* (Leyden: Francis Raphelengius, 1586) M3<sup>v</sup>.

ジェフリー・ホイットニー (Geoffrey Whitney) の *A Choice of Emblem* にある「沈黙」(Silentium) の項では、木版画には sword は現れないが (図 17)、エピグラムには “euell wordes, pierce sharper then a sworde”<sup>185</sup> と邪悪なことばの危険性を表すメタファーとして剣の鋭利さを用いている。また「悪意」(Invidiae description) の項では、長年の悪意を吐き出す舌は牙をむく毒蛇として描かれており、人を傷つけることばを象徴している (図 18)。再び *Cymbeline* におけるピサーニオの手紙のことばに戻ると、ペギー・ミニョース・シモンズ (Peggy Muñoz Simonds) も指摘する通り、ピサーニオの台詞にはエンブレム的なメタファー表現が反映されている。<sup>186</sup>

What shall I need to draw my sword? The paper  
 Hath cut her throat already. No, 'tis slander,  
 Whose edge is sharper than the sword, whose tongue  
 Outvenoms all the worms of Nile, whose breath

<sup>185</sup> Geoffrey Whitney, *A Choice of Emblems* (Leyden: Francis Raphelengius, 1586) H3<sup>f</sup>.

<sup>186</sup> Peggy Muñoz Simonds, *Myth, Emblem, and Music in Shakespeare's Cymbeline: An Iconographic Reconstruction* (Cranbury: Associated UP, 1992) 18.

Rides on the posting winds and doth belie

All corners of the world. (3.4.31-36)

ピサーニオは“slander”について、剣よりも鋭い刃をもって喉を搔き切ることができ、ナイル川の毒蛇よりも強い毒を持つと表している。<sup>187</sup> さらに剣は単なるエンブレムのメタファーには留まらず、言語表現の中で話者の身体と同化していく。例えばハムレットがガーートルード (Gertrude) に向かって “I will speak daggers to her, but use none” (*Ham.* 3.2.366) と言う時や、ベネディック (Benedick) がビアトリス (Beatrice) の毒舌を評して “She speaks poniards, and every word stabs” (*Ado.* 2.1.216) と言う時など、彼らの “daggers” や “poniards” は、彼らの身体との一体化して相手の急所に鋭く突き刺さってゆく。これにより、剣は悲劇的にまたは喜劇的に、ことばの危険性を鮮烈に感じさせているのである。

そしてシャイロックのことばもまた *knife* と一体化し、アントニオを殺傷すべく研ぎ澄まされていく。彼が靴底で *knife* を熱心に研磨するというアクションは、法廷という場を総べるべき「ことばの力」が彼の手中にあり、彼の手によってさらに鋭く危険な状態へと不気味に研ぎ澄まされていくことを、動的に印象付けるのである。*Knife* を研ぐシャイロックに向かって、グラシアーノはことばを人の心を貫き通す刃の鋭さに喩えて “Can no prayers pierce thee?” (4.1.125) と問いかけるが、シャイロックは即座に “No” (4.1.126) と返答する。この端的な答えからも明らかなように、法による秩序を保つヴェニスという都市において、彼の「ことば」は完全に法的な整合性を持ち、彼は法廷において圧倒的優位の立場にいて、誰のことばも彼を貫き、傷つけることはできないと自負している。そしてポーシャが最後の判決を言い渡す直前、彼は “There is no power in the tongue of man / To alter me” (4.1.236-37) と言う。これはポーシャの “There is no power in Venice / Can alter a decree

---

<sup>187</sup> 他のシェイクスピア作品にも “The tongues of mocking wenches are as keen / As is the razor’s edge invisible” (*LLL.* 5.2.256-57) や “These words are razors to my wounded heart” (*Tit.* 1.1.311) など、ことばの鋭利さを *sword* や *razor* など、刃物で表すエンブレムの言語表現は頻繁にみられる。

establishèd” (4.1.213-14) という台詞を言い換えたもので、ポーシャの言うところの「制定された法令」 (“decree establishèd”) と「自分」 (“me”) とを対等に並べている。すなわち彼は「自分」もしくは「自分のことば」が、法令と同等の権威を有する、もしくは一体化していると確信しており、それゆえ「人」 (man) のことばには彼と彼自身のことばを変える力はないという認識に至っているのである。しかしこの直後、シャイロックは自身の認識が正確でなかったことを知ることになる。すなわち “the tongue of man” にはその力はないが、“the tongue of Portia” は、より精度の高い遵法主義を提示し、彼の「ことば」と knife の鋭さを彼自身に向ける力を有するのである。

ヴェニス法廷は、シャイロックの knife と一体化された彼のことばの力のもとに支配されていたが、そこにバルサザーに男装したポーシャが登場し、その力関係が逆転し、彼の knife は名実ともにその鋭さを失ってしまう。このポーシャのことばの超越的あるいは魔術的な力は、彼女の他者性と関連して論じられる場合が多い。ポーシャは、「中世的で、「誓い」がまだ効力を失っていない、人間的な「共同社会」(ゲマインシャフト)を構成するベルモントの女主人」であるが、それに対してヴェニスは「宗教も風俗・習慣も異なる雑多な人種が入り混じり、「誓い」など当てにならない、近代的な国際貿易都市」であり「利益社会(ゲゼルシャフト)的」である。<sup>188</sup> この現実的世界であるヴェニスにおいて、空想的世界の住人であるポーシャは本質的に異質な存在、「他者」として捉えることができる。しかも彼女が男装をし、男性の仕事とみなされる法学博士の仕事を男性以上に勤め上げるという姿は、まさにジェンダーの境界を易々と越境する「他者」そのものの姿であり、それは面白いものであると同時に、家父長的社会構造を脅威にさらし、不安を感じさせるものであった。<sup>189</sup> また彼女の「他者」的人物造型を、彼女の素材のひとつである王女メデ

---

<sup>188</sup> 尾崎寄春「法廷の場と変装のアイロニー」『シェイクスピアを学ぶ人のために』今西雅章、尾崎寄春、齋藤衛 編。京都：世界思想社、2000：96-97。

<sup>189</sup> スティーブン・オーゲル著、岩崎宗治・橋本恵 訳『性を装う』(名古屋：名古屋大学出版会、1999) 101-2。

ィア (Medea) 的性質から読み解くこともできる。<sup>190</sup> メディアが純粹無垢さと魔性といった二律背反する性質を両立させているのと同じように、重層的で魔術的な性質がポーシャという一個の人格の中に詰め込まれており、彼女の捉えがたい、変幻自在な人物造型、あるいは現実的次元からは乖離した「他者」的な人物造型を創り出している。このように多岐的に指摘されるように、ポーシャの人物造型の本質には「他者性」が潜んでいる。一方のシャイロックもまた、ヴェニス社会でやはり「他者」または「エイリアン」とみなされるユダヤ人であるが、彼の他者性は現実的次元の範疇にとどまるものであった。他者シャイロックの脅威に対抗することができるのは、超越的な「他者性」を持つポーシャのみだったのである。そのポーシャがヴェニスの法廷にて発揮する「他者性」のひとつは、彼女の「ことば」を奪う力、或いは「ことば」の明確な意味を解体する力であり、それこそがシャイロックの研ぎ澄まされた knife の力を奪ったと解釈できるのである。

ポーシャと「ことばの喪失」のテーマは、箱選びのエピソードにも現われている。箱選びに挑む前、求婚者たちは誓いを立てる。その内容は 2 人目の求婚者であるアラゴン (Aragon) が詳しく述べてくれている。

I am enjoined by oath to observe three things:

First, never to unfold to anyone

Which casket 'twas I chose. Next, if I fail

Of the right casket, never in my life

To woo a maid in way of marriage.

Lastly, if I do fail in fortune of my choice,

---

<sup>190</sup> オウディウス (Ovid) の *Metamorphoses* に登場する王女。イアソンに純粹無垢に恋する処女であると同時に、魔術を使って残虐な悪行を重ねる魔女でもある。メディアとポーシャの関連性については次の文献を参照した。

John W. Veiz, "Portia and the Ovidian Grotesque," *The Merchant of Venice: New Critical Essays*, eds. John W. Mahon and Ellen Macleod Mahon (New York: Routledge, 2002): 179-86.

青山誠子「愛のロマンスのアイロニー」『シェイクスピアを学ぶ人のために』今西雅章、尾崎寄春、齋藤衛 編。京都：世界思想社、2000：84-89; 93-94.

Immediately to leave you and be gone. (2.9.9-15)

この誓いによって箱選びの失敗者が奪われるのは、彼らの3つの「ことば」である。まず、箱選びの秘密を他言する「ことば」、次に女性に求婚する「ことば」である。ポーシャは1人目の挑戦者モロッコ王 (Morocco) に対して “if you choose wrong / Never to speak to lady afterward / In way of marriage” (2.1.40-42) と言い、誓いによって彼が求婚の「ことば」を永遠に失うことを釘刺している。そして最後が、ポーシャに語りかける「ことば」である。箱選びに失敗したアラゴンは、その直前に “if you fail, without more speech, my lord, / You must be gone from hence immediately” (2.9.7-8) と言われたように、ベルモントにおける彼の “speech” が奪われる。かくして箱選びの失敗の結果、モロッコ王とアラゴンはまさに語る「ことば」を奪われてしまい、両者とも極めて手短かに別れを告げて早々に立ち去るのである。

そして箱選びに成功したバッサーニオもまた、「ことば」を奪われた求婚者である。彼は箱選びに際して、鉛の箱に添えられたメッセージ “Who chooseth me must give and hazard all he hath” (2.7.16) のとおり「金とともに自分自身を投資」し、「自らを失う危険をおかす」<sup>191</sup> のである。そして箱選びの瞬間における恍惚とした2人の感情は、「感情を超えた不連続性を強調することば遣い」によって鮮やかに映し出される。<sup>192</sup> ポーシャは “How all the other passions fleet to air” (3.2.108) と、すべての感情が解体され “love” (3.2.111) となる感覚を語り、バッサーニオは拍手喝采を受ける競技者になぞらえ、2人はことばで表現しきれない超越した喜びの瞬間を語り合うのである。バッサーニオはさらに、彼は自分の「見たもの」、すなわち鉛の箱から取り出したポーシャの姿絵と、巻物にしたためられたことばの意味を疑い、ポーシャの「ことば」によってそれが証明されることを望む。

So, thrice-fair lady, stand I even so,

---

<sup>191</sup> Barber 175; L. C. バーバー、玉泉八州男・野崎睦美訳『シェイクスピアの祝祭喜劇一演劇形式と社会的風習との関係』（白水社、1979）290.

<sup>192</sup> Barber 176; 玉泉・野崎 291.

As doubtful whether what I see be true

Until confirmed, signed, ratified by you. (3.2.146-48)

続くポーシャの詩行は、L. C. バーバー (L. C. Barber) の言説を借りるならば、数多くの計算に関する精巧な暗喩を含みながら、計算原理を除外するものであり、足し算についてのパラドクスを通して、あらゆる所有はその中心にいる人物、足し合わせることのできない見たままの彼女自身へと移っていくのである。<sup>193</sup> ポーシャはこの詩行の中で、バーバーの指摘する計算のメカニズムが排除される過程をバッサーニオに体験させる。彼女の“*Myself and what is mine to you and yours / Is now converted*” (3.2.166-67) ということばは、彼女自身と彼女の所有物が彼の手へ渡ったというだけではなく、彼女自身が彼自身と一体化するという現実を超越した次元での愛を告げている。この彼女自身も彼女の所有も、またあらゆる感情もがいったん解体され、融合された「愛」そのものの具現化として、指輪がバッサーニオに手渡される。その時彼は次のように言う。

Madam, you have bereft me of all words.

Only my blood speaks to you in my veins,

And there is such confusion in my powers

As after some oration fairly spoke

By a belovèd prince there doth appear

Among the buzzing pleasèd multitude,

Where every something being blent together

Turns to a wild of nothing save of joy,

Expressed and not expressed. But when this ring

Parts from this finger, then parts life from hence.

O, then be bold to say Bassanio's dead. (3.2.175-85)

---

<sup>193</sup> Barber 177.

この冒頭でバッサーニオ自身が述べているように、ここで彼は「ことば」を喪失している。もちろん、他の2人の求婚者と違って彼は11行に渡る長台詞でポーシャへの愛を誓っているので、それは彼の現実的に発話することばの問題ではない。そうではなく、ここでの「ことば」とは、メタファー的な「ことば」のことを指している。彼の詩行は、先にポーシャが経験した、あらゆる事象を解体して純化された「愛」という観念へと結晶するという過程と同じ道筋を辿っており、彼の“blood”のみが雄弁に脈打ち、“every something”が混ぜ合わされて“a wild of nothing save of joy”という「喜び」そのものに結晶していくのである。彼はここで論理的な言語表現を喪失しているのであるが、逆に言えば、ひとつひとつの意味ある語が論理的無秩序に陥れられた時、もしくは現実的な世界の抑制からことばが解放された時初めて、ひとつの純化された観念または感情が表現可能になったのである。このように、バッサーニオは理性的秩序の枠内における「ことば」を失った。そして、彼の純化されたポーシャへの裏切らぬ愛という観念は、決して彼の指から離れぬ指輪という具体的な形を得たのである。

法廷場面においてもまた、ポーシャの「ことば」を奪う力はシャイロックに向かって発揮されている。法廷にバルサザーとして登場したポーシャは、“Which is the merchant here, and which the Jew?” (4.1.169) と問いかける。ヴェニスにおいてはこの2人の立場は自明であるが、これを確認しなおすという作業によって、ポーシャのヴェニスの常識の外側からやってきた「他者」という立場が明確になる。そしてポーシャの再定義の作業は、シャイロックの主張するアントニオの「肉1ポンド」 (“a pound of flesh”) ということばに対しても行われ、その結果、「肉1ポンド」の意味は解体され、現実的な次元から乖離することになり、さらに彼の発話の力さえも失わせる。言い換えると、ポーシャは彼の「ことば」と一体化していた knife を、その手から奪い取ってしまうのである。

ポーシャの「慈悲」についての演説は、「法の正義」に拘束されたヴェニスの法廷において、極めて異質な響きを持つ。ポーシャは、慈悲とは何の「義務」(compulsion) もなく、法的に強制される (strained) ものでもなく、それが祝福されるべき、神のなせる業そのも

の、“an attribute to God himself” (4.1.190) であると説き、それゆえにシャイロックに対して慈悲によって法の正義をやわらげるように求める。この感情的または観念的なポーシャの演説は、シャイロックが非情なまでの厳密さで追究する法律と証文のことばと対峙された時、ひどく異次元的な論調として響く。ヒュー・ショート (Hugh Short) が指摘するように、法廷に集う人々の関心事は、力や攻撃、強要によって自らの意志を達成しようとすることであり、ポーシャは彼らの心的態度の完全に外側から乗り込んできたのである。<sup>194</sup> 確かに、彼女の異質な提案はシャイロックによって一刀両断に拒絶され、表面上は現実的な意味を成さないかに思われる。しかし、このポーシャの現実遊離した「慈悲」を求めることばが、シャイロックの現実的な法に根差した主張に相對させられることによって、彼自身の「証文」のことばがより研ぎ澄まされ、「慈悲」の介在は完全に遮断される。さらにポーシャが提案する借入金3倍の金額という現実的な利潤を伴う「慈悲」もまた、彼の“An oath, an oath! I have an oath in heaven” (4.1.223) と自らの誓いにかけて全面的に拒絶される。このように、ポーシャとの問答の中で彼が「慈悲」を拒絶するたびに、彼の「法の正義」への希求はより厳密化させられ、さらに彼女によってその法的な根拠を裏付けられることで、彼は証文どおりの「肉1ポンド」以外のあらゆる選択肢を否定させられるのである。それは同時に、彼のことばを溶解し、現実的な次元から引き離し、「悪意」または「復讐心」に結晶化させる過程でもあった。しかしながら、彼自身はその結晶化の過程に気付くことはない。実際、彼を含めたヴェニス法廷内の誰もが、「証文」のことばも、法律も、そして彼の knife も、シャイロックによって完全に掌握されていることに疑念を抱いてはいなかった。そして彼の純粹なる「悪意」は、ことばから彼の研がれた knife の刃に集約され、アントニオの身体へと向かっていくのである。

しかしシャイロックが肉を切り取ろうと knife を向けた瞬間、ポーシャは「証文」のこ

---

<sup>194</sup> Short 206. ショートはさらに、彼女の慈悲の論理は、シャイロックだけではなく、キリスト教徒たちをも説得し、変革させたと論じている。

とばも彼の knife も、現実的抑制から解放させ、肉体的限界を超えた観念的なレベルまで一気に引き上げるのである。

Tarry a little. There is something else.

This bond doth give thee here no jot of blood.

The words expressly are 'a pound of flesh'.

Take then thy bond. Take thou thy pound of flesh.

But in the cutting it, if thou dost shed

One drop of Christian blood, thy lands and goods

Are by the laws of Venice confiscate

Unto the state of Venice. (4.1.300-7)

ここで「肉 1 ポンド」は、そこに肉以外の一滴の血すら許されないほどの純粹なる肉となり、さらにポーシャは秤の針が 1 ポンドから “the estimation of a hair” (4.1.326) の増減も認められないと告げ、「1 ポンド」という目方もまた純粹なる 1 ポンドとなるのである。つまり、ポーシャは「肉 1 ポンド」ということばの意味を解体し、より高度で厳密化された次元で再定義したのである。リーン・ジラルド (Rene Girard) は、ポーシャが「慈悲」という武器で、シャイロックの頭をかち割ったと、シャイロックに同情的な意見を述べ、さらにポーシャは自らのかぎ爪をシャイロックの肉 (flesh) の中に深く深く差し込み、彼女自身の「肉 1 ポンド」を取り立てたと言う。<sup>195</sup> ジラルドの言説のようにポーシャの言動を残酷、または罪深いものとするのは、極めて時代的、個人的な解釈に拠るところが大きい。彼の指摘は「肉 1 ポンド」のことばの次元を考えさせるという点で興味深い。つまり、シャイロックは肉体的なレベルで「肉 1 ポンド」を切り取ろうとしたが、ポーシャはそのことばの定義を、肉体的な次元から非肉体的な次元へと転換し、その観念的な次元での「肉 1 ポンド」に向けて彼女の knife を刺し込み、ついに手に入れたのである。ただし、彼女の

---

<sup>195</sup> Rene Girard, “To Entrap the Wisest.” *William Shakespeare’s “The Merchant of Venice,”* ed. Harold Bloom (Chelsea House, 1986) 100-1.

論理は正当な法解釈ではなく「トリックスターの屁理屈」であるという見方もあるが、<sup>196</sup> 劇世界における真実では、彼女の「ことば」が彼の「ことば」に取って代わって、法廷の場で圧倒的な支配力を発揮し始めるのであり、現実世界の法解釈との乖離はここでは問題にならない。

ポーシャの判決のことばに対して、シャイロックは“Is that the law?” (4.1.309) と聞き返す。バーバーは彼の当惑ぶりを、「劇的であると同時に滑稽」と指摘し、それは彼が「法の形式とか確固たる言葉の定義、人間の関係がそれによって統御されるたんなるメカニズムにあまりに強い信頼をおくのは、非現実的なこと」だったと認識し、自分自身の脅しが非現実的だったと知らしめられたためと言う。<sup>197</sup> この指摘はもっともながら、サリーリオ (Salerio) が“Why, I am sure if he forfeit thou wilt not take his flesh” (3.1.43-44) というように、シャイロックの「肉 1 ポンド」の主張が非現実である点については、既に一般的に了解されていたと言える。ただシャイロックのみがその文言の法律的な効力を盾に、極めて現実的なレベルで実行しようとしていたのである。そのシャイロックが「これが法か」と発した極めて単純な疑問文から読み取れるのは、自らのことばと一体化していたはずの「法」ということばの意味が、彼の理解の範疇を超え、彼には掌握しきれない程度まで及んでしまったことへの驚きであり、「肉 1 ポンド」ということばから現実的、肉体的な性質を超越した、非現実的な次元まで到達してしまったことへの当惑である。彼の *knife* は現実の次元においてはこれ以上ないほど研ぎ澄まされ、緊迫した時空を生み出していたが、逆に言えば、彼の *knife* はあくまで肉体的な次元に束縛された *knife* であり、それではポーシャの要求を正確に実行することは不可能だったのである。彼女は彼に超現実的で観念的な次元まで高められた厳格なる正義、または“justice more than thou desir'st” (4.1.312) を与える。この劇的な逆転の後、シャイロックのことばは「法のことば」と一体化した関係を解消し、

---

<sup>196</sup> 岩崎 71.

<sup>197</sup> Barber 184; 玉泉・野崎 305.

彼の「悪意」を完成させるために研ぎ澄まされた knife は、象徴的な意味で彼的手中から滑り落ちてしまう。“Thou shalt have nothing but the forfeiture / To be so taken at thy peril, Jew” (4.1.338-39) ということばに表されるように、シャイロックの knife は彼自身の手から離れ、まさに彼が望む以上に鋭く研がれてしまい、その危険性はアントニオの体を通り越して、シャイロック自身にまで達したのである。それゆえ、彼は自分のことばを変え、契約どおりの科料ではなく金銭という代替品で妥協しようとし、自ら拒絶し続けた「慈悲」の施しを受け入れ、さらにアントニオが「慈悲」を与える条件のひとつとして求めたとおり、ユダヤ教徒からキリスト教徒へと改宗することになる。このように、シャイロックのアトリビュートである「研がれた knife」を喪失することによって、シャイロックというアイデンティティが解体されてゆくのである。

4 幕 1 場でのシャイロックの knife の悲劇的喪失は、その後のバッサーニオとグラシアーノの指輪の喜劇的喪失と、ある類似性をもっている。裁判の後、グラシアーノは、指輪を書記官に渡してしまったことを責められ、軽い調子で次のように言う。

About a hoop of gold, a paltry ring

That she did give me, whose posy was

For all the world like cutlers' poetry

Upon a knife—‘Love me, and leave me not.’ (5.1.146-49)

興味深いことに、彼はその“paltry ring”に刻まれた銘と刃物屋が knife に刻んだ詩とを並列させており、knife と同じく指輪もまた「ことば」が具現化したものとして指にはめられていたことが窺われる。先にも述べたように、彼らの指輪は現実的なことばでは表現できないほどの感情、「愛」や「喜び」という観念そのものの結晶であり、それが指にはめこまれていることは、彼らの「裏切らぬ愛の誓い」を具象化したものである。しかし、バルサザーに扮するポーシャと、書記官に扮するネリッサにそれぞれの指輪を求められた時、指輪は彼らの「愛の誓いのことば」と同時に、彼らのバルサザーらへの「感謝の表明のことば」を具象化することとなる。もちろん、現実的な次元においては、それらを同時的に成

立させることは不可能であるため、彼らはバルサザーらの要求の「ことば」の厳密性を現実に即して和らげることで両立させようとする。しかし徹底して厳密性を追求された彼らは、ついには指輪を手渡してしまうのである。

ベルモントに帰還した時、ポーシャはグラシアーノの指輪にかこつけて、指輪と「誓いのことば」について、次のように言う。

You [Graziano] were to blame, I must be plain with you,

To part so slightly with your wife's first gift,

A thing stuck on with oaths upon your finger,

And so riveted with faith unto your flesh. (5.1.165-68)

彼女曰く、指に「誓いのことば」(“oaths”) と共にはめられてい指輪は、「肉体」(“flesh”) に「信頼」(“faith”) という鋳で留められているのと同様であり、ここで指輪と身体との一体性が主張されている。これを受けたバッサーニオは “Why, I were best to cut my left hand off / And swear I lost the ring defending it” (5.1.176-77) との科白を述べ、彼自身も指の切断を意識している。ここで彼女は、表象の次元において彼の肉 (flesh) を切り取ったのである。さらに指輪を受け取った時の “when this ring / Parts from this finger, then parts life from hence. / O, then be bold to say Bassanio's dead” (3.2.183-85) という彼自身の誓いのことばどおり、指輪と彼の命とを等価的に扱い、彼の「命」を切り取ったのである。その意味で、彼が自らの “soul” (5.1.246) にかけて「誓いのことば」を新たにし、ポーシャから再び指輪が授けられることは、彼の解体された身体の再形成であると考えられる。

彼らの指輪の喪失とシャイロックの knife の喪失とは、彼らの「ことば」の喪失を具象化しているだけでなく、表象的な次元において彼らの「命」の喪失をも具象化するという点において類似している。シャイロックの手からアトリビュートとしての knife が奪われた時、すなわち彼の「ことば」が「法」との一体性を失った時、「法」も「証文」も彼自身のことばまでもが、彼に刃を向け始める。公爵が示した “I pardon thee thy life” (4.1.364) という慈悲の申し出に対しても、シャイロックは次のように叫ぶ。

Nay, take my life and all, pardon not that.

You take my house when you do take the prop

That doth sustain my house; you take my life

When you do take the means whereby I live. (4.1.369-72)

彼はここで彼の「家」「財産」は「命」と並列されている。ポーシャの判決は、言わば彼の命の所在地である身体を切り取ったのである。そしてアントニオが提案した慈悲に対してポーシャが“Art thou contented, Jew? What dost thou say?” (4.1.388) と返答をうながすと、彼は短く“I am content” (4.1.389) と、応諾する。彼がこのことばを真に満足して述べたのかどうか、その真意は定かではなく、多面的な解釈が可能であるが、<sup>198</sup> 少なくとも彼の危険性はこのことばと共に劇世界から失われるという点は変わらない。この応諾の瞬間、「研がれた knife」のように鋭い危険性を孕んだ、強烈なシャイロックの個性は、完全に息の根を止められ、その代わりに「慈悲」を受け入れた、いわば knife を持たない新たな「シャイロック」というアイデンティティが再構築されたのである。

この点がバッサーニオらの指輪の喪失とは大きく異なる。と言うのも、彼らの指輪に記号化された両立不可能な「ことば」は、ポーシャらの変幻自在で重層的なアイデンティティによって、現実的な次元から解放され、容易に両立可能となるためである。レオナルド・テネンハウス (Leonard Tennenhouse) が述べたとおり、ここでシェイクスピアが創り出しているものは、異性装の人間—ベルモントにおいては処女でありながら父親の権力を持ち、ヴェニスにあっては法というローブと共に家父長的権威を身に着けた女性—が現われて初

---

<sup>198</sup> シャイロックの応諾のことばに関して、ほとんどの批評や舞台演出では、シャイロックの心の底からの応諾ではなく屈辱感と絶望感を潜めた悲痛なものであると解釈している。それに対してショートは、それは現代的な価値基準からの解釈であって、当時のキリスト教社会的思考形態において、シャイロックを自らのキリスト教徒のコミュニティに迎え入れることはアントニオの提示した最大の慈悲であり、シャイロック自身もその慈悲に満足していたという解釈を立てている (Short 202-11)。

めて解決できるような問題だったのである。<sup>199</sup> そして、彼女らが再び夫たちに手渡す指輪は、現実的な意味では完全に同一の指輪であっても、本質的な意味の改定が加えられていると考えられる。それでも彼らはこの新しく結晶化された指輪を喜んで受け取り、それと共に切り取られた身体を回復したのである。ところが一方のシャイロックは、その身体から *knife* というアトリビュートを喪失したまま放置される。彼が退場する時、それは法廷の場からの退場であると共に劇世界からの最後の退場でもあるのだが、彼は次のように言う。

I pray you give me leave to go from hence.

I am not well. Send the deed after me,

And I will sign it. (4.1.391-3)

彼の“*I am not well*”という一言は、彼が再構築された新たなアイデンティティを完全には受け入れられない、不整合感を表している。そして役割を終えたシャイロックは、違和感を残したまま退場する。それは劇世界のシャイロックの「ことば」からの解放でもあり、それがゆえに *The Merchant of Venice* は一気に喜劇的結末へと向かっていくのである。

---

<sup>199</sup> Leonard Tennenhouse, *Power on Display: The Politics of Shakespeare's Genres* (New York: Methuen, 1986) 59.



とを中心とした戦い方となるため、rapier や estoc などの「突く」ことが中心の直線の刃を持つ剣とは違い、その重量のある刀身を腕力で振り回す必要性がある。したがって curtal-axe とは、荒々しく剛腕の男性を想起させる剣であったという前提が成り立つ。

この女性には不相応なほど男性性を強調する curtal-axe という剣を、女性であるロザリンドが携帯するという点から、彼女の言及した “curtal-axe” と “boar-spear” という二つの武器に関しては、その外面の男性性に焦点を当てて解釈される場合が多い。例えばジュリエット・デュシンベリー (Juliet Dusinberre) は、それらの武器は彼女の「男性性」を公示するものであるとし、<sup>202</sup> またマイケル・ハタウェイ (Michael Hattaway) は、彼女の処女性象徴であると言う。<sup>203</sup> すなわち、これらの極めて男性的な武器の携帯は、ロザリンドの外面的な男性性を誇張すると同時に、それらの下に隠蔽された彼女の内的な女性性をより保証するという論旨である。確かに、ロザリンド自身が “Alas, what danger will it be to us, / Maids as we are, to travel forth so far! / Beauty provoketh thieves sooner than gold” (1.3.102-4) と述べるように、アーデンの森に向かうにあたって、「処女」 (“Maids”) である彼女とシーリアとが抱く女性としての危機意識は明らかであり、彼女たちの「美しさ」 (“Beauty”) は「金」 (“gold”) よりもさらに盗賊を刺激しかねないことを危惧している。この文脈から、彼女の男装及び武装の直接的目的は、ロザリンドの外面を “a swashing and a martial outside” (1.3.114) で覆うことであり、curtal-axe と boar-spear とは、女性的な本質を隠蔽するための男性性の記号であるという解釈には頷ける。もちろん武器を携帯すること

---

あることから推測される。またエドモンド・スペンサー (Edmund Spenser) の *The Faerie Queene* で、“curtaxe” という語を斧として誤用している例が挙げられている。“With curtaxe vsed Diamond to smite, / And Triamond to handle speare and shield, / But speare and curtaxe both vsed Priamond in field” (4.2.42) これは語尾の “-axe” から取り違えたものと思われる。Edmund Spenser, *The Works of Edmund Spenser*, eds. Edwin Greenlaw, et al., vols. 4 and 5 (1935; Baltimore: Johns Hopkins, 1961).

<sup>202</sup> Juliet Dusinberre, footnote to “boar-spear” (1.3.115), *As You Like It*, by Shakespeare, ed. Dusinberre (London: Thomson Learning, 2006).

<sup>203</sup> Michael Hattaway, footnote to 1.3.107-8, *As You Like It*, by Shakespeare, ed. Hattaway (Cambridge: Cambridge UP, 2000).

は、おのずから外面的男性性を誇張するため、当時の男装の演出の際の常套手段であった。例えば *The Merchant of Venice* でポーシャは、男装の小道具のひとつとして “dagger with the braver grace” (MV. 3.4.65) に言及している。しかし、curtal-axe は外面的にも語の響きにおいてもより強いインパクトを与えるため、その語への言及はアーデンの森に入るにあたってのロザリンドの女性性を隠蔽する必然性の高さを示唆しているのである。

ところが、当時の文献を紐解き、curtal-axe をはじめとする反身の刃をもつ剣（これ以降は curved sword と表記する）の言及例を調べると、それらはオリエント的な人物や古代的、神話的な人物などと頻繁に関連付けられているが、その所持者の性別はと言うと、必ずしも男性ではなく女性である場合も多い。さらに女性が curved sword を所持する場合、その剣はむしろ彼女たちの「女性性」を強調する記号となる例もみられ、curved sword の記号的意味を「男性性」とする先の前提を裏切っているのである。それではなぜロザリンドが外面的男性性を強調するために言及する剣の名は curtal-axe である必要があったのかという問題を探求していくと、ロザリンドの curtal-axe が、クリストファー・マーロウ (Christopher Marlowe) の描いたアジアの覇者タンバレイン (Tamburlaine) の “curtle-axe” に結びついていくことに気が付く。言い換えると、ロザリンドが curtal-axe という剣の名に言及するとき、この語に内在するタンバレインのイメージによって、その過度な男性的資質が示されるのである。本論では、*Tamburlaine the Great* 以降の劇作品において、curved sword の記号的意味の中に保存されたタンバレイン像の痕跡を追い、さらにロザリンドの curtal-axe の表象の中に継承されるタンバレインの属性を探求していく。

## 1. Curved Sword の定義

このタンバレインからロザリンドに至る curtal-axe の記号的意味の探求を進める上で、研究の対象とする範囲を curtal-axe のみに限定せず、scimitar や falchion といった、他種の curved sword に広げていく。それらはもちろん、本来は個々に性質や由来が異なる。前者の scimitar とは、インド、ペルシア、トルコなどの東洋において使用され、ヘンリー6世

(Henry VI) 時代にイングランドに持ち込まれた片刃の *curved sword* であり、<sup>204</sup> 後者の *falchion* とは、ヨーロッパにおいて中世から 15 世紀後期まで一般的に使用された *curved sword* である。<sup>205</sup> しかしながら、初期近代英国の文献の中ではそれらの語彙は明確に区別されることなく、実質的にほぼ同義語として扱われている。ひとつ例を挙げると、ジョヴァンニ・トマソ・ミナドイ (Giovanni Tommaso Minadoi) 著、アブラハム・ハーヴェル (Abraham Harvell) 英訳の *The History of the Warres between the Turkes and the Persians* の巻末の用語解説には “*Semita<sup>v</sup>ra*, B. a Scimitarre, a long crooked Sword. A Faulchon.”<sup>206</sup> とあり、*scimitar* を *falchion* の別称として使用している。つまり、ヨーロッパにおいて一般的であった直線の刃を持つ剣に対して、湾曲した刃はそれ自体が特殊な形状であったため、多様な語彙も *curved sword* という分類において同義語的に用いられていたのである。また、実際に当時の劇作品などにおける、それぞれの語彙の記号的意味をまとめていく段階で、上に挙げた *curved sword* の記号的意味に大きな相違が生じることはないという点が明らかになった。したがって、個々の語彙ごとに別々に論じることは有意義ではないため、それらの語彙を上位概念としての *curved sword* に統合して論じていく。

## 2. Curved Sword の記号的意味

一般的に、*curved sword* の形状はオリエント世界、つまりアジア、アフリカ大陸などに及ぶ地理的にヨーロッパ圏から遠隔的な位置にある地域を想起させる。それは、西洋地域において直線の刃の剣が主流であったのに対して、極東、中東、アフリカ地域などで使用された剣では、主に湾曲した刃を採用していたことに起因していた (図 19、図 20)。

---

<sup>204</sup> この用語には、*simitarie*、*semeterrie*、*cimiterre* など異なったスペリングが存在しているが、本論ではこれ以降、直接引用の記述を除いて *scimitar* と統一して表記する。

<sup>205</sup> Oakeshott 152.

<sup>206</sup> Giovanni Tommaso Minadoi, *The History of the Warres betweene the Turkes and the Persians*, trans. Abraham Hartwell (London, 1595) Iii2<sup>v</sup>.



図 19 Sword (kilij) (Turky: about 1560, the blade probably Syrian, about 1500, Leeds Royal Armoury Museum, Leeds) © Royal Armouries.



図 20 Portrait of Abd el-Ouahed ben Messaoud ben Mohammed Anoun, ambassador to England from the King of Barbary (Morocco), unknown artist (England: c. 1600) ©Shakespeare Institute, Stratford-upon-Avon (University of Birmingham).

当時の東洋に関する内容の書物では、curved sword のことが随所に言及される。例えばカエリオ・アウグスティヌス・キュリオ (Cælio Augustinus Curio) の *A Notable Historie of the Saracens* では、トルコの剣は “Turkes Falchions”<sup>207</sup> と呼ばれている。前述のミナドイの英訳では、東洋の民族が使用する武器を紹介しており、scimitar はメソポタミア (Mesopotamia)、キリキア (Cilicia)、ペルシア (Persia)、及びイスラム教の一派であるドルーズ派 (Druse) の人々と共に言及されている。<sup>208</sup> また初期近代英国の演劇においても、curved sword は異国情緒を示す小道具として利用される例がみられる。エドワード・ホール (Edward Hall) の年代記、*The Vnion of the Two Noble and Illustrate Famelies of Lancastre & Yorke* をみると、1510年の大斎前第一主日 (Shrove Sunday) の晩餐会において、ヘンリー

<sup>207</sup> Cælio Augustinus Curio, *A Notable Historie of the Saracens. As also of Turkes, [etc.] Wherunto is Annexed a Compendious Chronycle of their Yeerely Exploites, from Mahomets Time tyll 1575.* Drawn out of Augustine Curio and Sundry other Authors by T. Newton (London, 1575) Ff2<sup>r</sup>.

<sup>208</sup> Minadoi E4<sup>r</sup>, L3<sup>r</sup>, Pp4<sup>r</sup>.

8世とエセックス (Essex) 伯爵ヘンリー・バウチャー (Henry Bouchier) とが scimitar を含む豪華なトルコ的な衣装を身に着けて登場するというようすの描写がある。

...his grace with the Erle of Essex, came in appeared after Turkey fashiō, in long robes of Bawdkin, powdered with gold, hattes on their heddes of Crimosyn Ueluet, with greate rolles of Gold, girded with two swordes called Cimiteries, hangyng by greate bawderikes of gold.<sup>209</sup>

確かに、ジャネット・ディロン (Janette Dillon) が指摘するように、これらの異国の衣装が、チューダー朝英国に考えられていたその国の典型的な衣装と一致するかどうかはわからない。<sup>210</sup> 同様にヘンリー8世らの仮装も、典型的にトルコ人的な装いと認識されていたかどうかは定かではない。しかし、宮廷祝典局会計記録 (Revels Accounts) を参照すると、1555年の目録にもトルコ風の falchion が記録されているなど、<sup>211</sup> これ以降の宮廷仮面劇でも curved sword とトルコ人とは密接に関連付けられていることがわかる。したがって、少なくとも演劇的表象世界の中では、curved sword はトルコ人を示す視覚的記号のひとつとして機能しており、ヘンリー8世が腰に下げた scimitar もまた、彼がトルコを装っていると皆に認識させる記号だったのである。

公衆劇場においても同様に、curved sword は異国的世界のイメージを補強するために利用されていた。トマス・キッド (Thomas Kyd) の *The Spanish Tragedy* において、婚礼の場で興じられる劇中劇の準備にあたり、ヒエロニモ (Hieronimo) はバルサザー (Balthazar) に対して、トルコのスルタン (Sultan) であるソリマン (Soliman) 役の衣装として “a Turkish cappe, / A black mustacio, and a Fauchion” (4.1.143-44)<sup>212</sup> を提供することを要求して

---

<sup>209</sup> Edward Hall, *The Vnion of the Two Noble and Illustrate Famelies of Lancastre & Yorke* (1548) AAa6<sup>v</sup>.

<sup>210</sup> Janette Dillon, *Performance and Spectacle in Hall's Chronicle* (London: Society for Theatre Research, 2002) 183.

<sup>211</sup> Albert Feuillerat, ed, *Documents Relating to the Revels at Court in the Time of King Edward VI and Queen Mary: The Loseley Manuscripts* (Vaduz: Kraus Reprint, 1963) 181, 182.

<sup>212</sup> トマス・キッドからの引用はすべて次のテキストに依拠する。

いる。もちろん falchion は、実際にはヨーロッパ由来の curved sword であるが、トルコ帽や口ひげと共に、その湾曲した刃が東洋的情緒を醸し出すものとして採用されていたことが示唆される。またシェイクスピアの *Titus Andronicus* のムーア (Moor) 人エアロン (Aaron) や *The Merchant of Venice* のモロッコ王 (Morocco) の携える scimitar は、彼らの異国的性質を示唆する小道具のひとつである (*Tit.* 4.2.90; *MV* 2.1.24)。<sup>213</sup> 同様に、マーロウのタンバレインという人物の東洋的資質と彼の剣が湾曲した形状であることは、明らかに無関係ではなく、後に論じるように、マーロウはタンバレインという人物を描くために、オリエント的情緒を醸し出す “curtle-axe” という語を積極的に選び出したのだと言える。

しかしながら、伝統的に curved sword と関連付けられてきた地理的な範囲は、オリエント的世界だけにとどまらず、古代地中海地域やその神話世界といった西洋地域にも及んでいる。例を挙げると、*Love's Labour's Lost* では古代ローマの英雄シーザー (Caesar) は falchion と共に描写され (*LLL.* 5.2.603)、マーロウの *Dido, Queen of Carthage* ではアキリーズ (Achilles) の息子ネオプロレモス (Neoptolemus) は “faulchions poynt” (2.1.229) <sup>214</sup> でもってプリアムス (Priamus) を殺害する。またメデューサ (Medusa) 退治で名を馳せるギリシャ神話の英雄ペルセウス (Perseus) や、アマゾン (Amazon) たちやアルテミス (Artemis) などの神話的女武者などが、curved sword と関連付けられることが多い。16世紀の宮廷、特に演劇の中で好まれた “*alla romana*” という幻想的かつ古典的な武装スタイルの一部として儀式用装飾が施された curved sword が使用されており、<sup>215</sup> curved sword は古典ロー

---

*The Works of Thomas Kyd*, ed. Frederick S. Boas (Oxford: Clarendon, 1955).

<sup>213</sup> オセロ (Othello) はムーア人としては例外的に “a sword of Spain” (*Oth.* 5.2.260) とされる。高級なスペイン製の刃を備えた rapier は、彼の高貴さやファッショナブルさを強調する (Jonathan Bate and Dora Thornton, *Shakespeare: Staging the World* (London: British Museum P, 2012) 172)。同時に彼がヴェニスにおいて他者ではなく、その一員としての立場を示す記号となっている。

<sup>214</sup> マーロウの作品からの引用は全て次のテキストに依拠する。

Christopher Marlowe, *The Complete Works of Christopher Marlowe*, ed. Fredson Bowers, 2<sup>nd</sup> ed., 2 vols. (Cambridge: Cambridge UP, 1981).

<sup>215</sup> Christian Beaufort-Spontin and Matthias Pfaffenbichler, *Meisterwerke der Hofjagd-und*

マ的な剣の形状を示すという連想は英国を含めて汎ヨーロッパ的なものであったことがわかる。

またラテン語文献の原本と当時出版された英訳とを比較すると、上の連想が英訳される際に反映されたことが明らかになる。例として、オウィディウス (Ovid) の *Metamorphoses* のアーサー・ゴールディング (Arthur Golding) による英訳版 (1567 年出版) における、ペルセウスの剣の描写をとりあげる。オウィディウスの原本で、ペルセウスの剣が “ensis” (5:77)<sup>216</sup> と表現される箇所がある。この “ensis” という語はラテン語で一般的に剣を意味する語であり、剣の特徴を含意する語ではないが、ゴールディングは “ensis” を “Perseus fauchon”<sup>217</sup> と英訳しており、その表現において剣の湾曲した形状を付加している。確かに原本をよく調べると、ペルセウスの剣は “ensis” の他にも、鎌のような形状の剣を指す “harpen” (5.69) という語でも表されており、ゴールディングはこの語に含意された刃の湾曲性を英訳版に取り込んだとも考えられる。しかしながらその翻訳箇所をみると、“harpen” という語は “Harpe”<sup>218</sup> と英訳されているのである。ゴールディングは “ensis” については英語的表現に直したにも拘わらず、“harpen” ではラテン語表現をそのまま活用し、しかもその頭文字を大文字表記としている。このことから、ゴールディングはこの語をペルセウスの剣を示す固有名詞として認識していたという可能性もでてくる。つまり、彼が “ensis” を “Perseus fauchon” と翻訳したのは、“harpen” という語の含意する湾曲した形状を踏まえてのことと言うよりは、古典古代という時代からの連想によるものと考えられる。

類似の例は 1614 年出版のアーサー・ゴージ (Arthur Gorge) によるルカヌス (Lucan) の

---

*Rüstkammer* (Vienna: Kunsthistorisches Museum Wien, 2005) 124. 実例はウィーン (Vienna) の新王宮 (New Imperial Palace) にある “Korallensäbel (Kordelatsch)” などにみられる。

<sup>216</sup> オウィディウスの *Metamorphoses* 原本からの引用はすべて次のテキストに依拠する。Ovidius, *Metamorphoses*, trans. Frank Justus Miller, vol. 1 (London: William Heinemann, 1946).

<sup>217</sup> Ovid, *The. xv. Bookes of P. Ouidius Naso, entytuled Metamorphosis*, trans. Arthur Golding (1567) J1<sup>v</sup>.

<sup>218</sup> Ovid, trans. Golding J1<sup>r</sup>.

*Pharsalia* の英訳にもみられ、原文での “harpen” (9:676)<sup>219</sup> という語は “fauchion *Harpe*”<sup>220</sup> と翻訳されている。この英訳でもやはり “*Harpen*” は大文字と斜体で表記され、ペルセウスの剣を示す固有名詞のような扱いになっている。また “fauchion” と付記されているだけでなく、欄外に “*Perseus with harpe, the fauchion of Mercury, cuts off Medusas head*”<sup>221</sup> と注釈が加えられていることから、それは *falchion* の一種として理解されていることがわかる。このように *curved sword* のイメージは、古代地中海世界を表現する道具のひとつであり、当時の古典的世界への興味と崇敬の念とも結びつく形状の剣であった。

また *curved sword* は古代のブリテン諸島と関連付けられることもあるが、この場合は崇敬の念というよりむしろ侮蔑の念と共にその形状の剣が語られることが多く、またアメリカ大陸の現地人のイメージと重ねられる場合も多い。当時の人々の想像力における古代ブリトン人のイメージに大きく貢献したのは、ジョン・ホワイト (John White) のアメリカ大陸ノース・カロライナ (North Carolina) の風土や現地人を描いた一連の水彩画であった。<sup>222</sup> ホワイトの水彩画を複製した版画は、トマス・ハリオット (Thomas Hariot) の英訳で紹介された *A Brief and True Report of the New Found Land of Virginia* の巻末に掲載されている。これらはフランドルの版画家テオドール・ド・ブリー (Theodore de Bry) によるもので、そこには大振りの *curved sword* を腰から下げた古代のピクト人やブリトン人の男女の姿がみられる (図 21)。また叙述部分でも、彼らの携帯する剣は “a cimeterre or turkie soorde”<sup>223</sup> または “a croket soorde”<sup>224</sup> であると説明されており、*curved sword* と彼らのイメージを連結

---

<sup>219</sup> Lucan, *Lucan: With an English Translation by J. D. Duff: The Civil War* (1928, Cambridge: Harvard UP, 1957).

<sup>220</sup> Lucan, *Lycans Pharsalia: Containing the Civill Warres between Cæsar and Pompe*, trans. Sir Arthur Gorges (1614) Mm2<sup>r</sup>. 同じ “harpen” (9.662, 663) という語は、“glaine” (Mm2<sup>r</sup>) と翻訳されているが、これは “glaive” という語のスペル間違いと推測される。

<sup>221</sup> Lucan, trans. Gorges Mm2<sup>v</sup>.

<sup>222</sup> ホワイトは 1585 年にロアノーク (Roanoke) のヴァージニア (Virginia) に植民を試みた英国人団の一員であり、数回の渡米の際に描いた水彩画群で、ヨーロッパに新大陸のようすを紹介した。

<sup>223</sup> Thomas Hariot, trans., *A Briefe and True Report of the New Found Land of Virginia* (1590) E1<sup>v</sup>.

<sup>224</sup> Hariot E4<sup>v</sup>.

させている。

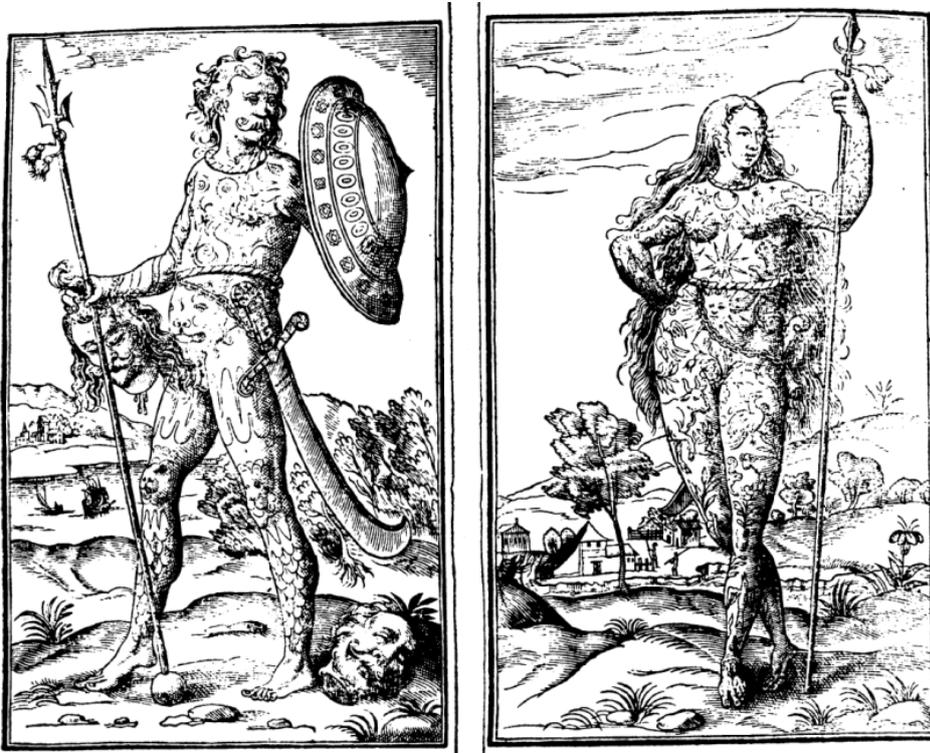


図 21 “The portraitures and paintings of the ancient Britaines,” woodcut from John Speed, *The History of Great Britaine* (1611) Rr2<sup>v</sup>.

ここで新大陸とは何の関係もないと思われる古代ブリテン諸島の住民の版画が載せられていることに少なからず疑問を感じるが、それに対する答えは “to showe how that the Inhabitants of the great Britannie haue bin in times past as sauauge[s] as those[s] of Virginia”<sup>225</sup> と明記されている。ここで古代ブリトン人とヴァージニアの現地人とが結び付けられているように、歴史的過去についての想像世界と地理的遠隔地についての想像世界とが関連付けられることは少なくなかったのである。殊にホワイトの描いた現地人のボディ・ペインティングは、同じくボディ・ペインティングを施していたと描写される古代ブリトン人の

---

<sup>225</sup> Hariot E1<sup>r</sup>.

視覚的イメージと繋がりやすかった。<sup>226</sup> アーニャ・ルーンバ (Ania Loomba) とジョナサン・バートン (Jonathan Burton) も、当時の資料にはブリテン諸島の祖先たちと新世界の住民たちとの並列的な比較対照が頻繁にみられる点を指摘しているが、<sup>227</sup> この比較によって同時代の英国の人々のアイデンティティを確立する作用があったのである。すなわち、当時の新世界の住民たちと同程度に野蛮で粗野であった古代ブリテン諸島の祖先たちに対して、自分たちはその子孫でありながらも文明化された英国人であると認識していた。この祖先の姿と自分たちの姿とを比較対照し、その相違を明示することで、文明人としての自己存在を確認したのである。そして *curved sword* は非文明的な古代の祖先たちを視覚的に示す記号のひとつとして利用されたのである。

さらに *curved sword* は女性性を示す視覚的記号でもある。先述のとおりロザリンドの *curtal-axe* は、一般的には外面的男性性を誇張する機能を果たすと解釈されている。確かに古代世界における *curved sword* の描写には、戦場での剛腕さを示唆する傾向があるものの、その所有者はアルテミスやアマゾンたち、また古代ピクト人やブリトン人の女性 (図 21) に及び、男性に限定されてはいない。むしろ、その湾曲した刃の形状は、女性の身体的な曲線を連想させることから、「女性性」を強調する場合すらある。その顕著な例が神話的女武者アマゾンたちの図像である。湾曲した形状の武器、特に *scimitar* は、アマゾンたちの武器として頻繁に登場している。スペンサーの *The Faerie Queene* に登場するアマゾン戦士ラディガンド (Radigund) の武装のようすは “Vppon her thigh her Cemitare was tide, / With an embrodered belt of mickell pride” (5.5.3) と描写され、またヘンリー・ピーチャム (Henry

---

<sup>226</sup> Bate and Thornton 220. またウィリアム・ストレーチー (William Strachey) は、ネイティブ・アメリカンのボディ・ペインティングのようすを、古代ブリトン人の入れ墨の習慣と比較して “as the Britaynes died themselues redd with woad” (William Strachey, *The Historie of Travell into Virginia Britania (1612)*, eds. Louis B. Wright and Virginia Freund (London, 1953) 70, qtd. Ania Loomba and Jonathan Burton, eds., *Race in Early Modern England: A Documentary Companion* (New York: Palgrave Macmillan, 2007) 9) と述べている。ただし “woad” とは青色の染色を指すため、それで “red” に染めるというのは、ストレーチーの間違いである (Wright and Freund’s note 6 in page 70)。

<sup>227</sup> Loomba and Burton 9.

Peacham) は *Coach and Sedan* の欄外に、“The Amazons fought on horsebacke, with Bowes and Arrowes, & their Semitars”<sup>228</sup> と注釈を加えている。

ただし、*curved sword* はアマゾンたちの伝統的な図像に現れる武器のひとつとは言えない。ジョン・アプトン (John Upton) は、ウィルトン (Wilton) にあるペンブルック卿 (Lord Pembroke) のコレクションの中に、剣で身を護るアマゾン戦士の像を見たと報告しているが、<sup>229</sup> 彼女たちの伝統的な装具は、弓、槍、三日月型の盾、また、トロイ戦争でアキリーズに殺されるアマゾンの女王ペンテシレイア (Penthesilea) の考案した戦斧であり、通常、剣はそれらに含まれない。したがって、武器を手にする他の神話的女武者たち、例えば正義の女神ユスティティス (Lady Justice)、月の女神ディアーナ (Diana) などの図像が交錯したことにより、アマゾンたちの図像に剣が加えられたと推測される。また湾曲した剣の意味を考える上で、これらの神話的女性像の剣の形状は興味深く、父権的社会での秩序概念と無関係ではない。まず正義の女神が持つ剣は、アレゴリーとして法の秩序における公正さを象徴しており、いわば、この女神の父権的社会秩序の維持という役割を具現化しているが、その刃は直線である。それに対して、ディアーナとアマゾンたちの持つ剣の刃は曲線であり、その女性的な身体の曲線を想起させる形状は、父権的社会秩序を危険に晒す女性性を示すものと考えられる。もちろんこの形状は単純に、ディアーナのエンブレムである三日月や、アマゾンたちの三日月型の盾からの連想の結果と説明することはできるが、周知のとおり月もまた女性の生理的周期と関連付けられた「女性性」の記号のひとつである。しかもアクタエオン (Actaeon) を残酷な死へと追いやったディアーナ、そして男性を排除して女性社会を構築したアマゾンたちは、共に家父長的枠組みの中での女性の役割を逸脱し、男性のように武器を携え、父権的社会の秩序を脅かす、危険な女性たちでもある。この危険な女性たちが持つ *curved sword*、すなわち女性的曲線の刃をもった極めて男性的

---

<sup>228</sup> Henry Peacham, *Coach and Sedan, pleasantly disputing* (London, 1636) C1<sup>r</sup>.

<sup>229</sup> John Upton, note on V.v.iii.4, *Spenser's Faerie Queene*, ed. Upton. 1758 (qtd. *The Faerie Queene: Book V, The Works of Edmund Spenser*, eds. Edwin Greenlaw, et. al. 200).

な剣という武器とは、ジェンダーの枠組みを逸脱する女性たちの危険性、または危険なまでの女性性を示す記号として機能し始めるのである。

また、アマゾンたちの *curved sword* は遠隔性や他者性を表す記号ともなり得る。キャスリン・シュワルツ (Kathryn Schwarz) は、アマゾンたちの居るべき位置の空間軸上及び時間軸上の遠隔性に注目し、彼女たちが原初の時代や世界の端に位置づけられることで、別の方法でアイデンティティを理解することが可能な、もうひとつの世界への扉を開くと指摘している。<sup>230</sup> シュワルツの言説を逆にとると、アマゾンたちとは異質な世界に最も近くにある存在であり、彼女たちが媒介となって異質な世界が入り込み、さらに既存の秩序や心的態度が脅かされる可能性がある。それゆえ彼女たちは遠隔地に置かれたのである。ルーンバとバートンは、時代によって「遠隔地」の概念は変化するが、アマゾンたちの居住地はその変化と共に、アジアから、アフリカ、さらに新大陸へと移動していくのだと述べている。ここで指摘されるように、アマゾンたちが各時代の「遠隔地」に移り住んでいかねばならないのは、逸脱する女性を遠隔地に位置づけたい、または彼女たちを社会に属さない「他者」と認識しようとする社会の願望が反映されている。そして、彼女たちの *curved sword* とは、危険な女性性であると共に、遠隔性を示す記号でもあったのである。

ただし、この他者的なアマゾン像とその記号としての *curved sword* は、必ずしも否定的なイメージで使われていたわけではなく、エリザベス1世の治世中、女王の並外れた能力を示すためにアマゾンたちのイメージが政治的に利用された例もみられる。1579年1月11日の宮廷において、*A Mask of Amazons* と *A Mask of Knights* という二つの仮面劇が演じられた。その観客にはエリザベス1世とフランス大使ジャン・ド・シメール (Jean de Simier)、スペイン大使ベルナルディノ・デ・メンドサ (Bernardino de Mendoza) などがいた。デ・メンドサが “an entertainment in imitation of a tournament, between six ladies and a like number of

---

<sup>230</sup> Kathryn Schwarz, *Tough Love: Amazon Encounters in the English Renaissance*. Durham (NC: Duke UP, 2000) 4.

gentlemen, who surrendered to them”<sup>231</sup> と記録しているように、それは6人ずつの男女が騎士とアマゾンとの模擬トーナメントを演じ、最終的に女性であるアマゾンたちが勝利を収めるという筋書きであった。ここで使用された武器の小道具についての記録は、宮廷祝典局会計記録に残されている。*A Mask of Amazons* の概略を説明する描写の中に、彼女たちの武器は “Antick ffawcheons and shieldes with A devise painted thereon and lavelinges in their handes” 及び “bowes in their handes and quivers of Arrowes at their girdles” と記述され、彼女たちのために “Antick ffawcheons” すなわち古代風にしつらえた curved sword が特別に用意されていたことがわかる。<sup>232</sup> 一方、*A Mask of Knights* の概略説明には騎士たちの武器は “truncheons in their handes guylte and guylde sheildes with A posey written on every of them their showes of gold Lawne tyncell and commyng in with one before them”<sup>233</sup> とだけ記されており、剣についての記述はない。ただ、後記の会計記録の欄には、アマゾンたちの “fawchions” とは別に、“ffine gold for the Armor and Sowrdes” と剣の塗り直しの会計記録が残っており、騎士たちの剣が金色に塗られていたことを示している。<sup>234</sup> またこれらの記述から、騎士たちの剣が特殊なものではなく、通常の形状の剣の再利用であったと推測される。このように falchion を持つアマゾンたちは、sword を持つ男性の騎士たちと視覚的に隔てられ、女性対男性の図式を、武器の形状においても視覚化したのである。このようなジェンダーを意識させる演出に加えて、アマゾン側の勝利に終わるという筋書きは、この仮面劇の催しが極めて政治的な意図を含意した結果であることは間違いない。殊にエリザベス1世と同席していたド・シメールが、女王との婚姻を求めるアランソン (Alençon) の代理人であ

---

<sup>231</sup> A letter of “Bernardino de Mendoza to Zayas” (15 Jan. 1579), *Calendar of Letters and State Papers Relating to English Affairs, Preserved Principally in the Archives of Simancas*, ed. Martin A. S. Hume, vol. 2 (London, 1894) 630. デ・メンドサが “six ladies” を “Amazons” として理解していたかどうかまでは定かではないが、少なくとも性別で6人ずつの男女の戦士たちが登場したことは確かである。

<sup>232</sup> Albert Feuillerat, ed., *Documents Relating to the Office of the Revels in the Time of Queen Elizabeth* (Louvain: Uystpruyst, 1908) 286-87.

<sup>233</sup> Feuillerat, *Elizabeth* 287.

<sup>234</sup> Feuillerat, *Elizabeth* 294.

る点を考慮に入れると、この仮面劇には性的含意、及び婚姻における政治的目的をはらむと解釈できる。ウィンフリード・シュライナー (Winfried Schleiner) が言うように、アマゾンたちは女王、騎士たちはアランソンとして捉えられて、アマゾン側の勝利によって、女王とアランソンとの婚姻における二人の力関係を暗示させているのである。<sup>235</sup> また“Antick ffawcheon”と記録される *curved sword* は、女性性に加えて遠隔性も顕示している。特に古風なしつらえはその記号的意味を助長し、その携帯者であるアマゾンたちの超越する力を強調していると言える。すなわち、ここで *curved sword* を振りかざすアマゾンたちの姿は、男性を圧倒するエリザベス 1 世の並外れた能力を暗示しているのである。とは言え、エリザベス 1 世治世時代全般としては、アマゾンを経典として用いることは余り好まれるものではなかった。だが、1588 年のアルマダの海戦以降、エリザベス 1 世の驚異的な軍事的勝利、または女性の男性に対する勝利を讃えるために、「良い」意味でのアマゾンのイメージは、比較的頻繁に使用されるようになった。<sup>236</sup> この仮面劇の例も、その「良い」意味でのアマゾンの政治的利用だったのである。

ここまで例証してきたように、*curved sword* はオリエント性、古代性、女性性などを示す記号として機能しうるが、それらは「遠隔性」や「他者性」という包括的な観念に帰結させることができる。すなわち、地理的に遠隔地に位置するオリエントの人々、時間的または文化的な遠隔性を示す古代人、また父権制社会から多面的な意味で遠隔的な位置に据えられる「逸脱する女性」など、*curved sword* とは当時の英国社会という位置からは「遠隔」に位置づけられる「他者」を示す記号となりうる。この「他者性」こそ、タンバレインの“*curtle-axe*”が誇示する資質であり、それはオリエントという地理的な条件及び、文化的な意味での遠隔性を示している。そこで、次にタンバレインの“*curtle-axe*”の言及例を検証する。

---

<sup>235</sup> Winfried Schleiner, “‘*Divina virago*’: Queen Elizabeth as an Amazon,” *Studies in Philology* 75. 2 (1978): 163-64.

<sup>236</sup> Schleiner 163-64.

### 3. タンバレインの “curtle-axe”

マーロウの *Tamburlaine the Great* は、その第1部が1587年、海軍大臣一座 (Admiral's Men) によって初演され、その人気の高さを受けて同年に第2部が上演され、さらなる人気を博した作品である。<sup>237</sup> その題材の物珍しさ、無限の征服欲に駆られる主人公タンバレインの人物像、名優エドワード・アレイン (Edward Alleyn) の朗々と響き渡るブランク・ヴァース (blank verse) など、初期近代英国演劇の中でもっとも重要な作品のひとつであり、同時代の劇作家や劇作品に多大な影響を及ぼした作品であることは間違いない。そして、このアジアの英雄的征服者タンバレインにマーロウが与えた剣こそが “curtle-axe” であった。

この作品の中での “curtle-axe” という語の言及例は、第1部において2例、第2部においても2例みられる。数字的にみると、この語がタンバレインを象徴する武器と主張するには、2部作の中で合計4例という使用頻度では不十分であるように感じられる。また、この語が韻律上の都合で、単に sword の代替語として選択された可能性も否定しきれない。しかしながら、この “curtle-axe” という語は、マーロウの現存する全作品の中でも *Tamburlaine the Great* 2部作においてのみ使用され、さらに、それらの作品の中でも特にタンバレインという人物に限定的に関連付けられている語である。しかも、全ての言及例は、タンバレイン自身が自らの征服者たるべき資質を顕示する劇的な台詞の中でみられ、彼自身の剣としてその名が語られているのである。この事実から、マーロウが無作為にこの語を選んだという可能性より、タンバレインという超越的で震撼すべきアジアの征服者にふさわしい武器の名として、この “curtle-axe” という、決して一般的に定着しているとは言

---

<sup>237</sup> 書籍出版業組合記録 (Stationer's Register) には1590年8月に海軍大臣一座によって上演された劇として登録され、同年に出版されている。同劇作の再版は続けられた。またヘンズロウの *Diary* には、第1部の1594年8月28(30)日の上演以来、1595年11月12日までに15回の上演が、第2部の1594年12月19日上演以来、1595年11月13日までに7回の上演が記録されており、人気の高さが窺われる。(Philip Henslowe, ed. Walter W. Greg, *Henslowe's Diary Part II: The Commentary* (London: Bullen, 1908) 167-68).

えない語彙を探し出したという可能性の方が、より高くなる。そこで次に、*Tamburlaine the Great* におけるその言及例を詳しく検証していく。

*Tamburlaine, the Great* における *curtal-axe* の最初の言及例であり、最も注目に値する例は、彼がエジプトのサルダン (the Soldan of Egypt) の王女ゼノクレティ (Zenocrate) に求婚する場面である。彼を “Shepherd” (*ITamb.* 1.2.7) または “so meane a man” (*ITamb.* 1.2.8) と侮辱する彼女に対して、彼は次のように返答する。

TAMBURLAINE. I am a Lord, for so my deeds shall proove,

And yet a shepheard by my Parentage:

But Lady, this faire face and heavenly hew,

Must grace his bed that conquers *Asia*:

And meanes to be a terrour to the world,

Measuring the limits of his Emperie

By East and west, as *Phæbus* doth his course:

Lie here ye weedes that I disdaine to weare, [*Takes off shepheards cloak.*]

This compleat armor, and this curtlet-axe

Are adjuncts more beseeming *Tamburlaine.* (*ITamb.* 1.2.34-43)

彼は、出自においては確かに卑しい「羊飼い」(“Shepherd”) でありながらも、自分が人の上に立つべき「君主」(“Lord”) であることを自らの功績によって証明すると豪語する。さらに、ゼノクレティが伴侶として迎える人物は、ギリシャ神話の太陽神フィーボス (*Phæbus*) の駆け巡るがごとく広大な帝国の支配者、“a terrour to the world” であるべきとした上で、その人物こそがタンバレイン自身であることを示すべく、彼は自らの羊飼いの衣服を脱ぎ去り、征服者としての姿を現わすのである。ここで誇らしげに示された姿こそ、“compleat armor” と “curtlet-axe” とを身にまとった武人の姿だったのである。

この衣装替えの場面の視覚的で劇的な効果は、タンバレインという人物造型と共に論じられてきた。J. S. カニンガム (J. S. Cunningham) が俳優がその役柄になりきるように、タ

ンバレインも彼という存在自体と彼が創る人物像との完全なる一致を演じているのだと言  
い、<sup>238</sup> タンバレインという人物が「羊飼い」から「君主」という役柄になりきる劇的演  
出を指摘している。マーク・ソントン・バーネット (Mark Thornton Burnett) もこの視覚  
的効果に注目し、タンバレインはたった3行の詩行で、田舎者の取るに足りない人物から  
十分に価値ある騎士へと移行する、彼自身の超人的改造を演じたと述べている。<sup>239</sup> 上記  
のタンバレインのことばに続いて、テッチェリーズ (Techelles) は、武装したタンバレイ  
ンの姿を、獅子が起き上がり腕を伸ばして野獣の群れを脅しつける様に喩えるが、ディロン  
が言うように、タンバレイン自身とテッチェリーズのことばでもって、着替えの視覚的演  
出の意味が明確にされる。<sup>240</sup> つまり武具に包まれて圧倒的な威圧感を発する姿こそがま  
さにタンバレインそのものであると、視覚表現と言語表現とでもって世に示したのである。

また、この劇的な役柄の変換の社会的重要性もまた論じられてきた。バーネットは、こ  
れは伝統的な階級制度優位の概念が精査され、貴族階級とは血筋により特権的に与えられ  
るものではなく、達成により獲得していくものとなった瞬間であり、そこに社会的意味が  
凝縮していると指摘した。<sup>241</sup> またマーティン・ウィギンズ (Martin Wiggins) は押し付けら  
れた低い身分の受け入れを拒むことは、この劇の上演された1587年には驚嘆すべき主張で  
あったと論じている。<sup>242</sup> バーネットやウィギンズが言うように、既存の秩序体系におけ  
る生来の社会的地位を拒絶し、武力によって、まさに太陽神にも匹敵するほどの偉大なア  
ジアの覇者、“the scourge of God” になりきるという宣言は、当時の階級社会的秩序を脅  
かす、驚倒すべきものであった。ここで示されるのは、既存の社会規範を軽々と超越して

---

<sup>238</sup> J. S. Cunningham, introduction, *Tamburlaine the Great*, by Christopher Marlowe, ed. Cunningham (Manchester: Manchester UP, 1981) 50.

<sup>239</sup> Mark Thornton Burnett, “*Tamburlaine the Great, Parts One and Two*,” *The Cambridge Companion to Christopher Marlowe*, ed. Patrick Cheney (Cambridge: Cambridge UP, 2004) 132.

<sup>240</sup> Janette Dillon, *The Cambridge Introduction to Early English Theatre* (Cambridge: Cambridge UP, 2006) 104.

<sup>241</sup> Burnett 129.

<sup>242</sup> Martin Wiggins, *Shakespeare and the Drama of his Time* (Oxford: Oxford UP, 2000) 37.

いく、彼の異質性、遠隔的な位置づけ、すなわち彼の「他者性」であると言える。さらに彼は既存の規範を破壊へと導き混沌を創り出すが、その危険なまでの「他者性」が、彼の衣装替えという行為とともに遺憾なく示されるのである。このタンバレインという斬新な英雄像に持たせる剣として、“curtle-axe”は極めて効果的であった。この語は、視覚的意味でも語の響きという意味でも、単に彼のオリエント性を示唆する役割にとどまらない。この聞いたこともない語の響きのように得体の知れない剣は、あらゆるものを切り開く「他者」ならではの破壊性を想起させ、タンバレインという「他者」を演出する。すなわち “curtle-axe”とは、タンバレインのアトリビュートの剣として、マーロウが選び出した語彙であると考えられる。

マーロウが再度この語彙を使用するのは、ペルシアとの対戦直前においてである。ペルシア人がタンバレインを卑俗な盗賊と蔑み、戦術ももたぬ彼の軍隊は貪欲に戦利品を漁る間に自滅するだろうと侮蔑的な評価を下したが、それに対して、ペルシアを裏切ってタンバレイン側に寝返ったコスロウ (Cosroe) がタンバレインに “Come, *Tamburlain*, now whet thy winged sword / And lift thy lofty arme into the cloudes” (*ITamb.* 2.3.51-52) と呼びかける。コスロウはタンバレインがついにはペルシア王の冠を頭上に戴くことを確信し、その超人的な能力を彼の翼のある剣と彼の雲の高みへまで届く腕として表したのである。それに応えてタンバレインは次のように応える。

TAMBURLAINE. See where it is, the keenest Curle-axe,

That ere made passage thorow Persean Armes.

These are the wings shall make it fly as swift,

As dooth the lightning, or the breath of heaven:

And kill as sure as it swiftly flies. (*ITamb.* 2.3.55-59)

ここで主旨としてはコスロウのことばを反復させながらも、マーロウはタンバレインのことばに、より勇壮な詩的表現を与えている。前者の “winged sword” は “keenest Cutle-axe” と言い換えられ、さらに彼の翼ある “curtle-axe” は稲妻や天の息吹と関連付けられ、壮大

な比喻表現によってその神のごとき働きが予告される。これはゼノクレティへの求婚場面と同様に、ペルシアから受けた侮蔑的な評価の拒絶であると同時に、既存の秩序体系や伝統の壊滅をも予期させる、極めて劇的な場面である。そして、彼の宣言通り、彼の“curtle-axe”はペルシア軍を切り開き、まさに「神の怒り」(the wrath of God) そのものとなって、ついには“scourge of God”として君臨するに至るのである。

タンバレインが偉大なる征服者としての地位を確立した後から彼の死までを描いた第2部でも、二度の“curtle-axe”への言及例がみられる。それらの場面においても、“curtle-axe”は自身の絶対的な強大さと豪勇さを象徴するものとしてタンバレイン自身が言及する。ただしそれは、第1部のように彼を侮る世に向って掲示されるのではなく、彼自身の息子たちに対して掲示される。最初の例は、タンバレインが、末子セレビナス (Celebinus) がスキタイの馬をうまく乗りこなしたという妃ゼノクレティの報告に喜び、その褒美として与える武具のひとつとしてである。

TAMBURLAINE. Wel done my boy, thou shalt have shield and lance,  
Armour of prooffe, horse, helme, and Curtle-axe,  
And I will teach thee how to charge thy foe,  
And harmesse run among the deadly pikes. (2*Tamb.* 1.3.43-46)

ここでセレビナスに授けられた武具は、ゼノクレティに向けて露わにした自らの武装姿と同様に、武人として、ひいては征服者としての視覚的記号である。さらに、それらの武具はセレビナスを正統な息子とタンバレインが認知した証として、また彼の軍への入隊承認の印としての役割を果たしている。そして彼はセレビナスに、自分の跡を継いで“the scourge and terrour to the world” (1.3.63) となるよう励ます。すなわち、ここでの“Curtle-axe”とは、父親の血を真に継ぐ息子としての証明をする武具のひとつなのである。

ところが次に“curtle-axe”が言及されるのは、次男キャリファス (Calyphas) が戦場においての死や傷を恐れた時、タンバレインがその軟弱さを叱りつける場面においてである。

TAMBURLAINE. Villain, art thou the sonne of *Tamburlaine*,

And fear'st to die, or with a Curtle-axe

To hew thy flesh and make a gaping wound? (*2Tamb.* 3.2.95-97)

ここで “Curtle-axe” は、戦闘の場にふさわしい男性性を試す試金石のような役割を果たす。彼は自らの腕を “Curtle-axe” で切ってみせ、その剣と傷により、自身の強靱な身体と豪胆な精神力を誇示する。しかしながら、そのような傷など意に介さない父親や兄弟たちとは異なり、キャリファスは戦闘よりも平和を好み、傷を “pitifull sight” (3.2.131) と考えてしまう、母譲りの柔和な性質を持つ人物である。タンバレインも、この息子の女性的で軟弱な性分をコントロールすることはかなわず、キャリファスは重大な軍事的過失を犯す。タンバレインはそれを決して許さず、親子の縁を否定し、ついには “martiall justice” (4.1.96) の名のもとに自分の息子を殺害するに至る。タンバレインに征服されたナトリア王 (Natolia) はこの処刑のようすを目撃している。彼は “Thou [Tamburlaine] shewest the difference twixt our selves and thee / In this thy barbarous damned tyranny” (4.1.138-39) と言うが、まさにタンバレインは、同質の人間とは思えないほどの野蛮で非人道的な残虐性を持つ人物であり、それをこの息子殺しが証明したのである。そしてナトリア王によって “the difference” と表現されるように、その残虐性は彼の「他者性」を決定づける重要な要素となっている。

このように、彼の “curtle-axe” は、その東洋という空間的な遠隔性だけではなく、その超越的な征服力、破壊力、及び、ここで示されたような極度の残虐性をも象徴しており、あらゆる意味で、同時代のイングランドから「他者」であることを強調している。それはまさにタンバレインの本質を表す記号、彼のアトリビュートとして存在しているのである。タンバレインという他者的人物像と “curtle-axe” との取り合わせは、非常に強いインパクトを同時代の劇作家に与えたと考えられ、そのタンバレインの人物像と組合された *curved sword* のイメージは、同時代の劇作品の行間に入り込んでいった。

#### 4. マーロウ模倣と Curved Sword

ディロンはタンバレインという人物描写について、その高慢不遜、挑戦的で脅迫的な発言は、中世演劇との連続性はあるものの、観客の反応は同じではなく、中世の観客たちは暴君を忌み嫌っていたのに対して、マーロウの観客たちはタンバレインを “the scourge of God” として賞賛すると予期されたと論じている。<sup>243</sup> ディロンが言うように、マーロウの時代にはタンバレインのような破壊的な他者を迎え入れる準備ができており、その上演の人気からも推察できるように、観客たちはこの破壊的他者に熱狂したのである。そして当然のことながら、その人物像と、それを支えるマーロウの詩とは共に、同時代の劇作家たちにも多大なる影響を及ぼした。タンバレインのことばの特質、いわゆる “mighty lines”<sup>244</sup> とよばれる力強い調子や、異世界への想像力を掻き立てる独特な語彙を採用する手法など、マーロウ的なことばは、同時代の多くの劇作品のことばの中へと入り込んでいった。そして、彼の “curtle-axe” は curved sword の記号的意味に影響を与えていった。言い換えると、curtal-axe を含めた curved sword の記号的表象の一部として、タンバレインという人物像、その他者的属性が継承されていったのである。

マーロウのエコーとしての curved sword のイメージは、最初の段階では、タンバレインを思わせる圧倒的な軍事能力や戦闘的な男性性を象徴する記号として用いられていた。1588年に上演された *The Wars of Cyrus* では、アッシリア (Assyria) の王アンティオカス (Antiochus) がアラスパス (Araspas) に対して、剣及び “A horse as fierce as proude Bucephalus, / Armour of trustier prooffe then *Thetis* found” (1415-16)<sup>245</sup> を授け、それらをアラ

---

<sup>243</sup> Dillon, *Early English Theatre* 104.

<sup>244</sup> ジョンソンが1623年のシェイクスピアについての詩の中で、ブランク・ヴァースに新たな力と反響音を加えたマーロウ的な詩行を “Marlowe’s mighty line” と言及したことに由来する。(Tom Rutter, *The Coambridge Introduction to Christopher Marlowe* (Cambridge: Cambridge UP, 2012) 26.

<sup>245</sup> *The Wars of Cyrus* からの引用はすべて次のテキストに依拠する。

*The Wars of Cyrus: An Early Classical Narrative Drama of the Child Actors*, ed. James Paul Brawner (Urbana: U of Illinois P, 1942).

スパスの忠誠と名誉の証、またアラスパスをアンティオカスの軍への入隊承認の印として  
いる。それらを受け取り、アンティオカスの “fight couragiouslie” (1417) ということばへの  
応答において、アラスパスは *curtal-axe* の語に言及している。

...when I shrinke for feare out of the field,  
Let me be torne in peeces with that horse,  
Or hewed to death with this bright cortelaux. (1422-24)

アラスパスはここで、馬で引き裂き “bright cortelaux” でたたき切るという、衝撃的に残酷  
な処刑のイメージを用いて、自らの武勇を保証しようとしている。この場面は、タンバレ  
インがセレビナスに戦場へのイニシエーションの証として儀式的に武具を与えた場面を思  
い起こさせるだけではなく、キャリファスに対する “with a Curtle-axe / To hew thy flesh and  
make a gaping wound” (2*Tamb.* 3.2.96-97) というタンバレインのことばのイメージとの類似  
点も指摘できる。またアラスパスはこの後、いずれは “conquerour” (1426) になるであらう  
と続けて、アンティオカスを満足させる。ただし彼は、アンティオカスを裏切った後もキ  
ャリファスと同じような処刑の憂き目にあうことはなく、またアンティオカスがタンバレ  
インのような征服者になることもないのであるが。

マーロウのエコーがより強く聞かれるのが *Edmond Ironside* である。エドモンド  
(Edmond) とイングランド王の座を争うカヌート (Canutes) が、エドモンドの戦場への最初  
の登場のことについて、次のように言う。

Never sence Edmond was of force to beare  
A massey helmet and a Curtlaxe  
Could I return a victor from the feild.... (2.3.184-86)<sup>246</sup>

ここで触れられる “massey helmet” と “Curtlaxe” は、戦場におけるエドモンドの姿を象徴

---

<sup>246</sup> *Edmond Ironside* からの引用はすべて次のテキストに依拠する。  
*Edmond Ironside and Anthony Brewer's The Love-sick King*, ed. Randall Martin (New York:  
Garland, 1991).

しており、それらの豪壮さはカヌートが決して打破できない、エドモンドの傑出した軍事能力を示している。またエドリカス (Edricus) は次のように *curtal-axe* に言及している。

In vaine this curtelax was reard aloft,

Which made a laine throughout thie foemens troopes... (5.1.50-51)

この描写について、エリック・サムズ (Eric Sams) は *Titus Andronicus* の描写との類似性を指摘しているが、<sup>247</sup> これはむしろ *Tamburlaine the Great* のエコーとして考える方が適当である。一行目の表現はコスロウのタンバレインに向けたことば “Come, *Tamburlain*, now whet thy winged sword / And lift thy lofty arme into the cloudes” (*ITamb.* 2.3.51-52) を思わせ、また次の行はタンバレイン自身の “the keenest Cutle-axe, / That ere made passage thorow Persean Armes” (2.3.55-56) という鼓舞の声に類似している。これらの例にみられるように、*curtal-axe* を含む *curved sword* は、タンバレインを想起させる描写やイメージの中でみられる傾向があることから、それはマーロウ模倣の要素のひとつとして用いられていたと考えられる。ただし、上の *curtal-axe* の保持者のうち、アラスパスとエドリカスは裏切り者という役柄である点、また彼らが誇示する勇敢さや強靭さが偽りのものである点など、*curved sword* の記号的意味の変遷を暗示するものとなっているが、それについては後の項で論じる。

シェイクスピアの *Titus Andronicus* に登場するムーア人エアロンは、*scimitar* という *curved sword* の所持者であるが、既に多くの指摘がなされているとおり、彼もやはりマーロウ的な主人公、特にタンバレイン的な人物造形を受け継いでいる登場人物であり、その類似性はその詩にも現れている。エアロンはその最初の独白において、<sup>248</sup> ギリシャ神話

---

<sup>247</sup> Eric Sams's note to “curtle-axe... reared aloft” (1665), *Shakespeare's Lost Play: Edmund Ironside*, ed. Sams (London: Fourth Estate, 1985).

<sup>248</sup> エアロンの最初の独白にみられるマーロウのエコーについては下記の文献に詳しい。M. C. Bradbrook, “Shakespeare's Recollections of Marlowe,” *Shakespeare's Styles: Essays in Honour of Kenneth Muir*, eds. Philip Edwards, Inga-Stina Ewbank, and G. K. Hunter (Cambridge: Cambridge UP, 1980) 191. Maurice Charney, “The Voice of Marlowe's Tamburlaine in Early Shakespeare,” *Comparative*

に言及し、*The Jew of Malta* のバラバス (Barabas) のような飽くなき欲望と絶対的な悪意を示し、さらにタンバレインのように最高の地位への野望を、衣装替えの暗喩表現によって露わにしている。

Then, Aaron, arm thy heart and fit thy thoughts

To mount aloft with thy imperial mistress,

And mount her pitch...

.....

Away with slavish weeds and servile thoughts!

I will be bright, and shine in pearl and gold

To wait upon this new-made empress. (2.1.12-14, 18-20)

ただし、タンバレインとは違い、エアロンの行き過ぎた悪党的でマキャヴェッリ的な資質は、彼一人のものではなく、タモーラ (Tamora) と共有されたものである。ジョナサン・ベイト (Jonathan Bate) が主張するように、シェイクスピアは他者 (outsider) であるムーア人エアロンとシェイクスピアで最初の強力に活動的な女性であるゴートの女王タモーラという二者の創造を通して、マーロウ的英雄の資質を2つに分割し (“double-split”)、この2人に分有させたのである。<sup>249</sup> しかしながら、エアロンの悪意ある残忍な力は分割によって弱まることはない。ニコラス・ブルック (Nicholas Brooke) が論じているように、エアロンは既存の秩序や規律を激しく混乱させ、転覆させていく力を発揮していくのである。<sup>250</sup>

彼は「他者性」という点においてもタンバレイン的な傾向を示しており、彼の scimitar が象徴的に掲示される場面と、タンバレインが彼の “curtle-axe” を顕示した場面とは、彼らの「他者性」を世に知らしめるという点で同質である。エアロンは、黒い肌をもつム

---

*Drama* 31.2 (1997) 214-15.

James Shapiro, “Which is *The Merchant* here, and which *The Jew*?”: Shakespeare and the Economics of Influence,” *Shakespeare Studies* 20 (1988) 272-73.

<sup>249</sup> Jonathan Bate, *The Genius of Shakespeare* (London: Picador, 1997) 116.

<sup>250</sup> Nicholas Brooke, “Marlowe as Provocative Agent in Shakespeare’s Early Plays,” *Shakespeare Survey* 14 (1961) 36.

ーア人として、劇世界において常に他者的な存在であるには違いない。彼が属しているはずのタモーラを頂点とした秩序体系においても、見せかけでは従順な態度を保ち、タモーラたちも彼の忠実さに疑念を挟んではないものの、彼の内心では「他者」として自己を位置づけている。彼の絶対的な他者としての自己像が表面化するの、彼の黒い肌を受け継いだ息子が誕生する 4 幕 2 場においてである。この赤子は、彼とタモーラとの間に生まれた子であったため、タモーラの不義を隠蔽するために赤子の命が危険にさらされる。その瞬間、彼はタモーラ及び彼女の二人の息子ディミートリアス (Demetrius) とカイロン (Cairon) に対して、それまでの従順な態度を覆し、血も凍るほど恐ろしい「他者性」を露わにする。そして、それは彼の scimitar を抜き払う瞬間でもある。

NURSE. ... The Empress sends it thee, thy stamp, thy seal,

And bids thee christen it with thy dagger's point.

.....

DEMETRIUS. I'll broach the tadpole on my rapier's point.

Nurse, give it me. My sword shall soon dispatch it.

AARON. Sooner this sword shall plough thy bowels up.

*[He takes the child and draws his sword]*

Stay, murderous villains, will you kill your brother?

.....

He dies upon my scimitar's sharp point

That touches this, my first-born son and heir. (4.2.69-70, 84-87, 90-91)

ここで3種類の剣先が、別々の人物によって、しかし並列的に言及されている。乳母 (Nurse) は、タモーラが赤子をエアロンの“dagger's point”でもって突き殺せという命令を伝え、ディミートリアスは自らの“rapier's point”で赤子を殺そうと試みるが、エアロンは彼らの前に立ちはだかり、自分の息子に触れた人間は彼の“scimitar's sharp point”で殺すと言い放って彼の scimitar を抜き払う。その大振りの剛健な刃に対比させられた時、“dagger”や

細身の“rapier”の刃はいかにも脆弱であり、この scimitar を自在に操るエアロンの真の強さを目の当たりにした乳母やディミートリアスたちは圧倒されるのである。<sup>251</sup>

このエアロンの scimitar が抜き払われる瞬間は、エアロンが“lamb” (4.2.136) から“The chafed boar, the mountain lioness” (4.2.137) へと変身する、また彼が絶対的な「他者」としての自己像を顕示する極めて劇的な瞬間であり、タンバレインが彼の武具と“curtle-axe”を身に纏った姿をゼノクレティの前に現した瞬間と似た効果を發揮している。彼は、自らの「他者性」を視覚的に表している漆黒の肌色についてもその優越性を主張し、逆にディミートリアスやカイロンの肌の白さを“ye sanguine, shallow-hearted boys, / Ye whitelimed walls, ye alehouse painted signs” (4.2.96-97) となじる。そして彼は、自身がその肌色のように自分自身以外の何者にも属すことない、絶対的な「他者」であると宣言し、同時に“my [Aaron’s] seal be stamped in his face” (4.2.126) というように、唯一自身と同じ肌色を持つ自らの息子を、もう一人の自分、或いはもう一人の「他者」と定義している。それゆえ、“My mistress is my mistress, this myself, / The figure and the picture of my youth” (4.2.106-7) と、タモーラへの忠誠を拒絶し、もう一人の自分である赤子を守護するのである。

この肌色に象徴される彼らの「他者性」は、エアロン以外の人間にとっては極めて危険な要素であり、ディミートリアスたちはこの新たな「他者」を排除しようとする。しかしエアロンは巧みに彼らの輪の中へと入り込む。エアロンは、ディミートリアスとカイロンにとって、この赤子が母親を同じくする弟、すなわち“brother by the surer side” (4.2.125) であることを繰り返し確認し、彼らの関係性を強調する。それによって彼らは、この赤子を生み出すまで至るエアロンの悪行に、既に避けがたく巻き込まれているのだと感じさせられ、ついには、自分たちの保身のためにはこの「他者」に従わざるを得ないと思うに至るのである。ここで、ディミートリアスとカイロン、及びタモーラの命を受けた乳母と、エ

---

<sup>251</sup> 2幕1場、ディミートリアスとカイロンとがラヴィニア (Lavinia) をめぐって乱闘する場面で、彼らは rapier を抜刀する。殊にカイロンの剣は侮蔑をこめて“a dancing-rapier” (2.1.39) と呼ばれており、彼の乱闘技術の未熟さと弱さを含意している。

アロンとの主従関係の逆転が決定づけられるのである。乳母はエアロンに自分がタモーラに対してどうすべきかと問い、ディミートリアスもまた “Advise thee, Aaron, what is to be done, / And we will all subscribe to thy advice. / Save thou the child, so we may all be safe” (4.2.128-30) と、力なく助言を求める。このようにエアロンは、タンバレインを思わせる劇的な *curved sword* の掲示によって、あらゆる社会制度や階級制度に所属しない、徹底した「他者」としての本性の暴露し、その結果、既存の社会規律を逆転させることに成功する。この震撼すべき「他者性」、及び彼の非人道的な残虐性を示す上で、彼の抜き払った *curved sword* が効果的で視覚的な記号のひとつとして作用しているのである。

タンバレインやエアロンのように明らかに異国的ではなく、ヨーロッパ出自の人物でも、彼らのような他者的な残虐さや無慈悲さを示す場合、それらの性質が暴露される瞬間に、*curved sword* に言及される例がいくつかみられる。例えば、1592年に上演されたシェイクスピアの史劇 *Richard III* では、アン (Anne) が彼女の夫を突き刺したリチャード (Richard) の剣のことを “Thy murd’rous falchion” (1.2.94) と呼んでいる。<sup>252</sup> また、1596年の *A Larum for London* では、スペイン人ダヴィラ (D’Avila) が自らの剣を “my Semiter” (sc.8. 949)<sup>253</sup> と呼ぶ。それは彼が、その剣先を老人に向けてその娘を渡すように脅迫する瞬間においてである。<sup>254</sup> さらにトマス・ヘイウッド (Thomas Heywood) の劇作品、*The Rape of Lucrece* (1607) においては、ルクリース (Lucrece) の強姦者であるセクスタスの剣が *scimitar* という名で呼ばれている。ルクリースは自らの受けた凌辱の経緯について語る中で、

---

<sup>252</sup> *Richard III* の上演に際して実際に小道具として *falchion* が使用されたかどうかは定かではなく、また *falchion* という語が韻律上の *sword* の代替語という可能性も否定できない。しかし著者が、その湾曲した刃の与えるイメージと、リチャードの非道さとを重ね合せ、*falchion* という語を選んだという可能性も考えうる。

<sup>253</sup> *A Larum for London* からの引用はすべて次のテキストに依拠する。  
*A Larum for London: 1602* (Oxford: Oxford UP, 1913).

<sup>254</sup> *A Larum for London* のト書きでは繰り返し “*rapier*” という語が使用されているため、この場面で彼が携帯していた小道具の剣は、おそらく *rapier* の形状をしていたと考えられるが、ここで “*Semiter*” という語を採用することにより、ダヴィラの残忍な特性を強調することとなる。

彼女にとって最も恐ろしく悲嘆すべき劇的瞬間、すなわちセクスタス (Sextus) が彼女との性的関係を求める懇願者としての態度を一変させ、彼女の裸の胸に彼の剣を当てて行為を強要する強姦者となる瞬間に及んだ時、彼女の口から “his sharp-pointed scimitar” (5.1)<sup>255</sup> ということばが発せられる。その curved sword のイメージは、古代ローマ世界の印象を与えることはもちろんであるが、それだけではなく、セクスタスが非道な「他者」となる極めて震撼すべき瞬間を強調するという効果を持つ。ヘイウッドの劇作品と同名のシェイクスピアの詩作においても、falchion という語が 4 例みられるが、それらすべてが、ルクリースの肉体を求める性的欲求に掻き立てられたタークィン (Tarquin) の剣を指している。<sup>256</sup> また falchion のイメージを考える上で、彼に組み敷かれたルクリースの絶望的な様子を詠むスタンザにおいて、狩猟のメタファーの中で “falchion” と “falcon” とが並立させられていることは興味深い。

This said, he shakes aloft his Roman blade,  
Which like a falcon tow'ring in the skies  
Coucheth the fowl below with his wings' shade  
Whose crooked beak threatens, if he mount he dies.  
So under his insulting falchion lies  
Harmless Lucretia, marking what he tells  
With trembling fear, as fowl hear falcons' bells. (505-11)

ここで “falchion” と “falcon” とを並立的に使用しているのは、音声的に類似しているだけではない。タークィンとルクリースとの関係、すなわち暴力的な捕獲行為の加害者と被害者という関係は、falcon と fowl との関係に喩えられている。またタークィンの暴力性を

---

<sup>255</sup> トマス・ヘイウッドの *The Rape of Lucrece* からの引用はすべて次のテキストに依拠する。  
Thomas Heywood, *The Rape of Lucrece*, Thomas Heywood, ed. A. W. Verity (London: Vizetelly, 1888).

<sup>256</sup> 具体的な例は *The Rape of Lucrece* の 176 行、509 行、1046 行、1626 行にみられる。

象徴するのは彼の掲げる falchion であり、その “Roman blade” のもとでルクリースは辱めを受ける。その湾曲した刃と、獲物を狙って空高く舞上がった “falcon” の “crooked beak” とは視覚的に類似性を持ち、その辱めから逃げることも適わないルクリースの恐怖と屈辱とが効果的に示されている。これらのように、タンバレインやエアロンのような非人道的な残虐性や残酷性が、curtal-axe の記号的意味の中に加えられたのである。

## 5. マーロウ受容の転換点とパロディ化

ところが、1593 年のマーロウの死より数年後には、彼のエコーは劇世界の秩序体系に重大かつ深刻な揺さぶりをかける人物のことばの中に聞かれるのではなく、喜劇的で嘲笑の対象になるような人物のことばにこそ聞かれるようになる。マーロウ的な “mighty lines” を話す英雄像がパロディ化され始めたのである。このマーロウ受容の変化の要因については既にいくらかの説明が試みられている。ジェイムズ・シャピロ (James Shapiro) は、マーロウの死より 5 年後の 1598 年、その影響の断片がパロディ化されて現われ始めることを指摘し、<sup>257</sup> それをハロルド・ブルーム (Harlod Bloom) の “anxiety of influence” に近い論法で解説している。シャピロが取り上げた例から 1598 年以降のシェイクスピア作品を取り上げていくと、*The Merchant of Venice* では *The Jew of Malta* への挑戦的態度を示し、*Henry IV, Part 2* と *The Merry Wives of Windsor* では、歪曲されたパロディ的人物であるピストル (Pistol) とサー・ヒュー・エヴァンズ (Sir Hugh Evans) にマーロウ的なことばをエコーさせ、さらに *As You Like It* では、シーリアの “Dead shepherd, now I find thy saw of might:/ ‘Who ever loved that loved not at first sight’” (AYL 3.5.82-83)” というセリフにおいて、マーロウ自身への言及をしている。<sup>258</sup> こういった当時の劇作家たちが記録したマーロウの記憶は、むろん

---

<sup>257</sup> James Shapiro, *Rival Playwrights: Marlowe, Jonson, Shakespeare* (New York: Columbia UP, 1991) 1. 以下の論はシャピロの要約である。

<sup>258</sup> シーリアの言う “Dead shepherd” とはマーロウを指しており、それに続く詩行はマーロウの *Hero and Leander* からの引用である。

彼への賛辞ではなく、彼の「亡霊」への挑戦状であったと述べられる。マーロウの作品は死後なお健在であり、それらの劇場での上演及び出版や流通が減ることはなく、他のライバル劇作家にとって、その存在感は生前よりもむしろ偉大であり、脅威であり続けた。この演劇界に落とされたマーロウの影は、まるで死後も歩き続ける亡霊のようであったことが、*Hamlet* の亡霊に内包されているのではないかとシャピロは論じている。「亡霊」に悩まされた同時代の劇作家たちは、彼の死後5年たって、その作品をパロディ化することで、「亡霊」への挑戦を始めたのだと言う。シャピロはここで、パロディということばを風刺や戯画といった狭義では捉えず、より広義で積極的な意味で用いている。すなわちパロディ的記憶とは、ライバルの作品に敬意を表すと同時に、その作風が時代遅れであり因習的な形式をもつことを暴露し、その中心的地位から追放するというように、いわば潜在的に親密的かつ対立的なものである。したがってパロディとは、作家の創作的意志の産物であり、ライバルの作品を歴史化する作業であると説明されている。死後5年後になってマーロウのことばや人物像がパロディとして現れ始めるという現象は、この同時代の劇作家間に生じたダイナミックな関係の結果であると結論付けられている。

一方、ウィギンズは、演劇ジャンルの転換と俳優エドワード・アレイン (Edward Alleyn) が引退した1597年とを、マーロウ受容の変化に関連付けて論じている。<sup>259</sup> ウィギンズによると、アレインがその朗々たる声でタンバレインのブランク・ヴァースを読んでから10年の間、ロンドンの観客を興奮させ、感動させてきたのは悲劇であったが、1597年には観客は全体として悲劇よりも喜劇を好む傾向を示すようになった。ジョンソンは、マーロウとアレインによって創造されてきた種類の劇中人物たちを“monsters”と呼び、また彼は、キッドの *The Spanish Tragedy* やマーロウの *Doctor Faustus* の原文を翻案し、時代の嗜好や感性に適合させるという仕事も請け負ったのであるが、これらは当時の演劇ジャンルの流行の変化を示している。さらにマーロウの主要な役柄を好演してきたアレインが俳優とし

---

<sup>259</sup> 以下の論は Wiggins 55-58 に従う。

て舞台に立つことを断念したことは、象徴的な意味でひとつの時代が終焉を迎え、マーロウ的人物が演劇界から去ること、すなわちマーロウの形而上的な死を意味している。そしてこれを契機に、マーロウ的なことば、筋書き、人物描写は、そのパロディ化が始まり、喜劇的、嘲笑的に取り扱われるようになったと論じている。

こういったマーロウ受容の変化は *curved sword* の表象にも反映されている。1590年代後半以降の劇作品に現れる *curved sword* の所持者たちは、依然としてタンバレイン的な絶対的な男性性、強靱な武勇や他者性を誇示しようとするが、かつてのマーロウの覇者のように驚嘆の対象となるのではなく、ただ嘲笑の的になるだけの道化的人物へと移行していく。*The Merchant of Venice* のモロッコ王もまた、*curved sword* を所持する道化的人物のひとりである。彼はマーロウ的な“mighty lines”で語る喜劇的登場人物であるが、その語調や異国的な地名への言及などのことばの特徴、さらにそのオリエンタルな風貌など、本質的には特にタンバレインのパロディであると認められている。<sup>260</sup> しかし彼の“mighty lines”はタンバレインのような効果は発揮しない。チャーニーは、彼のことばは古臭くて流行遅れの英雄としての彼の特質を誇張するにすぎないと言い、<sup>261</sup> またシャピロは、彼のことばは彼自身と同様に、このロマンティック・コメディという枠組みの中で奇妙に場違いに思われると言う。<sup>262</sup> モロッコ王はタンバレインからその属性やことばの調子を継承しな

---

<sup>260</sup> ブルックは、モロッコ王がタンバレインから派生した東洋的英雄たちへの言及が確かにあることは認めながらも、その性質はタンバレインのみに依拠し、彼の本質や発話はタンバレインに起因していると述べており、彼が本質においてタンバレインの性質を直に受け継いでいる点を主張している (Brooke 42)。また、モーリス・チャーニー (Maurice Charney) は、モロッコ王のことばには *Tamburlaine* に認められるような異国的な地理への言及パターンがあると指摘し (Charney 217)、M. C. ブラッドブルック (M. C. Bradbrook) はモロッコ王のことばのリズムがゼノクレティの死に臨んでのタンバレインのことばの“dancing rhythm”を模倣していると述べている (Bradbrook 191)。また、モロッコ王は“Hercules and Lichas” (2.1.32) や“blind Fortune leading me” (2.1.36) などに言及し、自分自身がそれらのギリシャ神話の英雄や神々や寓意像の中に位置づけるが、これもタンバレインが戦闘前に士気を高める際の語彙とよく似ている。

<sup>261</sup> Charney 218.

<sup>262</sup> Shapiro, ‘Which is *The Merchant* here, and which *The Jew*?’ 273.

がら、この劇作品に喜劇的要素を加えるパロディと成り下がってしまっているのである。

この人物がポーシャとの婚姻の権利を勝ち取るために箱選びの場へと進む直前、彼はタンバレインを思わせる勇壮で自画賛的なスピーチを披露するが、彼が自身の英雄的エピソードを語る中で言及される剣が *scimitar* である。

Even for that I thank you.

Therefore I pray you lead me to the caskets

To try my fortune. By this scimitar,

That slew the Sophy and a Persian prince

That won three fields of Sultan Suleiman,

I would o'erstare the sternest eyes that look,

Outbrave the heart most daring on the earth,

Pluck the young sucking cubs from the she-bear,

Yea, mock the lion when a roars for prey,

To win the lady. (2.1.22-31)

これは16世紀に生じたトルコとペルシア間の一連の戦争に言及したものであるが、彼が誓いを立てる *scimitar* は、彼がペルシアの統治者であるソフィー (Sophy) とペルシア王子の命を奪うという、輝かしい功績を象徴する剣として扱われている。トルコとペルシア間の戦争において殺されたソフィーはひとりもないとのチューの指摘どおり、<sup>263</sup> 彼の武勇伝は歴史的事実に即したものでない。ただし、シェイクスピアが必ずしも史実に忠実でないこと、また当時の観客の多くが歴史に精通してはいないであろうことを考慮すると、シェイクスピアが敢えて彼に史実とは異なるエピソードを語らせたとは考えがたい。だが少なくとも彼の功績の真偽を、歴史的にも劇世界内の事実においても確認することはできず、彼の吹聴する英雄的自画像は空虚に響き渡るばかりであり、その抜刀された *scimitar* は彼

---

<sup>263</sup> Samuel C. Chew, *The Crescent and the Rose: Islam and England during the Renaissance* (New York: Oxford UP, 1937) 254.

の滑稽さを助長することとなる。それに対して、タンバレインがトルコとの戦闘直前、ペルシア攻略を成し遂げた自分自身の剣を掲げて “By this my sword that conquer’d *Persea*, / Thy fall shall make me famous through the world.” (*ITamb.3.3.83-84*)<sup>264</sup> とトルコ王バジャゼス (*Bajazeth*) の制圧を誓う時、その剣は紛うことなく真にペルシアを攻略した剣である。モロッコ王の上の誓言はこの場面のパロディであるが、<sup>265</sup> タンバレインの誓言は彼の真の征服者の威厳をもってして劇世界を震撼させる力があるのに対して、モロッコ王の場合は彼の時代遅れで場違いな雰囲気、また滑稽なまでに高慢で大言吐きの道化的人物像が強調されるのみである。また彼が “this scimitar” と言及してそれを誇示するという所作は、ポーシャという女性への求婚者として、箱選びという「戦闘」へと向かう直前に行われた言動である。したがって、これはタンバレインのゼノクレティへの求婚場面、すなわち彼が羊飼いとしてみせしむべき衣服を脱ぎ去り、彼の武装と “this curtle-axe” (1.2.42) を誇示するという一連の劇的アクションのパロディでもある。ただしタンバレインがゼノクレティの愛を勝ち得たのとは対照的に、モロッコ王の箱選びは不成功に終わり、滑稽な求婚失敗者として舞台を去ることとなる。それと同時に、彼の所持する剛健で戦闘的な *curved sword* も、成功できないタンバレインの記号として退場するのである。

さらに、17世紀初頭の二つの劇作品、*How a Man may Choose a Good Wife from a Bad* と *The Wit of a Woman* にみられる *curtal-axe* の例をみると、それらの表象はもはやタンバレインのような真に勇ましい征服者のアトリビュートではなくなっている。まず前者の劇作品では、*curtal-axe* が関連付けられている人物はブラボー (*Brabo*) という尊大な男である。彼はまた、アーサー (*Arthur*) の二番目の妻であるメアリー (*Mary*) と共謀し、彼女の夫に前妻殺害という罪をかぶせて逮捕し、その財産を奪い取ろうという策略を立てている狡猾な

---

<sup>264</sup> ここでは “this my sword” とされ、*curved sword* である点は強調されておらず、小道具としても *curved sword* を採用していたかどうかは定かではない。ただ “my” と言っているため、その剣が彼の “*curtle-axe*” であると考えられる。

<sup>265</sup> 両者とも剣を “this” と指していることからアクション面においても彼らの誓言は抜刀などの類似した所作を伴った可能性も高い。

男でもある。その偽の罪を咎めるため、アーサーに向かって強く正しい男を装いながら誇示する剣が彼の “Curtelax” (2476)<sup>266</sup> であるが、そこにはタンバレインのような真なる強靱さはなく、偽装があるのみである。後者の *The Wit of a Woman* では、curtal-axe はブラガード (Bragardo) というごろつきの剣である。彼はバリア (Balía) たちに対する復讐を果たすため、彼らの結婚式に押し入るものの、返り討ちに合い、かつらと付け髭が奪い取られるという悲惨な結果となる。この惨めな姿になった時、ブラガードは “but that I bestirred me with my curtilax, I had neuer come away aliue, but I will be reuenged on this house” (1669-70)<sup>267</sup> と、彼の curtal-axe に言及する。ただ興味深いことに、彼はそれ以前に自分の剣を rapier として言及し、“How hanges my rapier? point blanke, or falles it not to Lowe? I doubt my hangers are somewhat to short” (882-83) と言っている。両方の剣はそれぞれ、彼の滑稽さを表しているには違いないが、rapier が彼の馬鹿げた格好を強調するものであれば、一方の curtal-axe は彼の滑稽な大言壮語癖を強調するものと言える。すなわち作者は、彼の人物像の描写のためにそれぞれの剣の記号的意味を利用したのである。これらにみられるように、17世紀初期には、curtal-axe や scimitar などの curved sword は、もはや敬意を払うべき偉大なる人物の所持品ではなく、タンバレイン的な資質をパロディ化した人物が持つ剣となっているのである。<sup>268</sup>

---

<sup>266</sup> *How a Man May Choose a Good Wife from a Bad* からの引用はすべて次のテキストに依拠する。

*How a Man May Choose a Good Wife from a Bad*, ed. A. E. H. Swaen (Louvain: Uystprusyst, 1912).

<sup>267</sup> *The Wit of a Woman* からの引用はすべて次のテキストに依拠する。

*The Wit of a Woman 1604*, ed. W. W. Greg (Oxford: Oxford UP, 1913).

<sup>268</sup> ただし、このような curved sword の表象の変化は、演劇界における流行などの事情だけではなく、劇場外の事情も深く関わっている。第一章で述べたように、剣の実用性の低下に続く剣の流行の変遷の中で、1590年代後半には大陸風の rapier が本格的に普及し、broad sword は衰退していく。この変遷は、幅広の剣である curved sword の表象にもまた反映され、嘲笑的なものになったと考えられる。ただ、他の broad sword とは異なり、curved sword にはタンバレインという人物の痕跡が認められるという点で差別化することができる。

## 6. ロザリンドの “curtal-axe” とタンバレインの “curtle-axe”

そして 1599 年初演の *As You Like It* において、今度は女性であるロザリンドが *curtal-axe* に言及する。既に述べたように、この作品の 3 幕 5 場でマーロウ自身と彼の *Hero and Leander* へのアリュージョンがみられることで知られており、シェイクスピアがこの作品の執筆時にマーロウという劇作家を意識してきたことは明らかである。とは言うものの、印象として、ロザリンドという人物像が、エアロンやモロッコ王のようなタンバレイン的属性を直接的に継承した人物とは考えにくいかも知れない。しかしながら、*curtal-axe* という *curved sword* を通して二人の人物像を比較検討すると、そこに関連性を認めることができるのである。そこで最後に、先に引用したロザリンドが男装する決意を明らかにする場面と、タンバレインの求婚場面を、改めて比較検討していく。

この二つの場面では両者共が、*curtal-axe* という *curved sword* を言及するのに加え、さらなる類似点が存在する。まず、タンバレインは “Lie here ye weedes that I disdain to weare” と言って彼の羊飼いとしての衣装を脱ぎ捨て、*curtal-axe* を含む武装姿を世に現す。一方のロザリンドは、男装の一部として *curtal-axe* に言及し、次に “Lie there what hidden woman’s fear there will” と言う。ここで両者は共に “lie” という同じ動詞を用いているだけでなく、それまでの衣服を脱ぎ去り、*curtal-axe* を含む新しい衣装に身を包もうとしている。これは両者が受動的に与えられていた社会的役割を捨て、自ら選択した新たな役柄を歩き始める決意を表す劇的な行為であり、また既存の秩序体系の外側に立つ「他者」としての立場に自身を位置づける行為であるという点において共通している。そして彼らはそれぞれ「他者」として、それぞれの劇世界の秩序体系を崩壊させ始める。まずタンバレインは既存の社会身分から逸脱して「他者」の立場に立ち、その秩序を転覆させていく。ロザリンドの場合は、男装によりジェンダー的境界線上に立ち、ジェンダー的な意味において逸脱し、双方の性のどちらからも「他者」となる。彼女は “We’ll have a swashing and a martial outside, / As many other mannish cowards have” と言うが、“mannish” という形容詞は女性の中にある男性性を示す語であり、彼女が両方の性から他者的立場となる中性に帰属することを含

意している。また伝統的な記号的意味においても、先に紹介したアマゾンたちの例にみられるように、*curved sword* がジェンダー的に境界線上という立ち位置を示すことはあり、そのイメージはロザリンドに反映されている。例えばロザリンドの “A gallant curtal-axe upon my thigh” という表現は、*The Faerie Queene* のアマゾンの女王ラディガンド (Radigund) の “Vppon her thigh her Cemitare was tide” (5.5.3) という表現を想起させる。この神話的女武者のイメージは、ジェンダーの境界線や社会的役割を超越していくロザリンドのジェンダー的他者性を補強しているのである。このように、彼女は *curtal-axe* によって中性的属性、またはジェンダー的他者性で武装し、文明化された社会から離れてアーデンの森へと入り、それによってアーデンの森における恋愛模様を混沌を生み出すのである。

ただし、双方ともが *curtal-axe* を含む新たな衣装によって「他者」としての立場を獲得する点は同じであるが、この衣装替えによって目指すところはむしろ対照的であった。タンバレインの場合はその武装に象徴される軍事的能力による征服者として、本来の自己を顕示しているのに対し、ロザリンドはアーデンの森における女性としての危険を忌避するため、生来の自己を隠蔽しようとしているのである。それゆえ、タンバレインが完全に「他者」としての自己を確立したのに対して、ロザリンドの場合は不完全性を残すこととなる。彼女が少年ギャニミードの男装姿で舞台に初めて登場する時、彼女は次のように言う。

I could find in my heart to disgrace my man's apparel and to cry like a woman. But I must comfort the weaker vessel, as doublet and hose ought to show itself courageous to petticoat; therefore, courage, good Aliena!” (2.4.3-6)

ここで “must” という助動詞からも窺えるように、彼女の本質は男装との不適合性を感じていると言える。ただこの台詞についてキャサリン・ベルジー (Catherine Belsey) は、彼女が心理面においてもロザリンドからギャニミードへと転換を遂げ、彼女の女性性の限界から脱出したのだと論じている。<sup>269</sup> ベルジーが指摘するように、確かにここで彼女は、

---

<sup>269</sup> Catherine Belsey, “Disrupting Sexual Difference: Meaning and Gender in the Comedies,”

男装した外面に相応しくない女性としての内面の存在を、既に過去のものであるかのように過去形を用いて語っている。しかし彼女の台詞は、劇作術の観点からは、外観をギャニミードとして男装しているが中身はロザリンドという女性であるという事実を観客に思い出させるためのものであり、彼女が過去形を使うことで逆に彼女の内面に残る女性性が印象付けられるとも考え得る。実際、アーデンの森において、彼女の外面的男性性と内面的女性性とは、常に矛盾しあう関係にある。それは、彼女の衣装の下の女性的な部分こそがむしろ彼女の本質であるためであり、その点において、マーロウのアジアの覇者とは対極にある。すなわち、タンバレインの場合、羊飼いの衣装は、彼がそれを脱ぎ去った時点で完全に棄却されるべき過去のものとなり、その下に隠されていた武装こそが本来の彼の衣装として現れ、そこで彼の外面と自己像とが一致することとなる。それに対してロザリンドは、男装に着替えることによって、逆に本来の彼女の姿である女性的資質を衣装の下に隠蔽するのである。その女性としての本質と男装した姿とが適合しきれず、女性的内面が繰り返し外面へと押し出され、彼女の男性性の欠如は露見していく。殊に彼女の恋愛の対象であるオーランド (Orlando) に関わる場面においては顕著である。バーバラ・ホジドン (Barbara Hodgdon) の言うように、ロザリンドはオーランドのこととなると度を越えておしやべりになり、彼の血を見れば失神するなど、その女性的人格と隠された欲求とが暴露されていくのである。<sup>270</sup> そして彼女のギャニミードの姿は “The boy is fair, / Of female favour, and bestows himself / Like a ripe sister” (4.3.84-86) と描写され、外面においても彼女の女性性を認められるようになる。

最終幕において、彼女はついにそのギャニミードの衣装を脱ぎ去り、ロザリンドとしての女性の装いを身に纏って舞台に戻ってくる。この他者性の解消により、すべての混乱に終止符が打たれ、劇は大団円を迎える。つまり、彼女はジェンダーの境界を逸脱し、混

---

*Alternative Shakespeares*, ed. John Drakakis (London: Methuen, 1985) 182.

<sup>270</sup> Barbara Hodgdon, “Sexual Disguise and the Theatre of Gender,” *The Cambridge Companion to Shakespearean Comedy*, ed. Alexander Leggatt (Cambridge: Cambridge UP, 2002) 183-84.

沌を創り出す他者的性質を示しながら、それはタンバレインの示した他者性のように、劇世界を真に震撼させて既存の秩序体系を修復不可能なまでに崩壊させてしまう種類のものではない。むしろ彼女のそれは、既存の秩序よりも高度に調和した秩序をもたらすための他者性である。彼女の **curtal-axe** は、彼女の内なる女性性を隠蔽するための滑稽なまでの男性性、または女性化された男性性を表しており、極めて喜劇的な道具立てのひとつとして作用する。その **curtal-axe** を含む男装のすべてを解くことによって、彼女はジェンダー的他者性を解消し、他者という立場から社会に帰属する立場へと戻るのである。そして劇世界の中の混沌は喜劇的な解決を迎え、その調和的な秩序を取り戻し、ジェイクィーズ (Jaques) を除く全員がアーデンの森を出る。

ここまで、**curtal-axe** をはじめとする **curved sword** の記号的意味の中に、極めてマーロウ的な劇中人物であるタンバレインの属性が継承され、それが同時代のマーロウ受容の変化とともに経験する変革を、時系列に論じてきた。その **curved sword** の系譜の中で現れるロザリンドの **curtal-axe** は、シェイクスピアがタンバレイン的人物像、ひいてはその他者的資質を、単に嘲笑の的としたパロディとして扱うにとどまらず、それを喜劇的混沌と高度な調和を創出する他者性として発展させたことを示している。すなわち、シェイクスピアはタンバレインという驚異の「他者」を利用して、ロザリンドというタンバレインに匹敵する驚嘆すべき劇中人物を創り出したのである。

## 第五章 初期近代英国劇場における Sword Property

### 1. 初期近代英国劇場における小道具

“Everything is sign in a theatrical presentation”<sup>271</sup> との言説は、もちろん小道具についても適応できることだが、それは殊に初期近代英国の劇場については真実であった。初期近代英国の劇場は、客席に大きく張り出した舞台、いわゆるエプロン・ステージ (apron stage) であり、それは近世以降の額縁ステージ (proscenium stage) とは異なり、<sup>272</sup> 3方向から観客が取り囲み、舞台全体を覆う幕は存在せず、また照明も自然光に頼るものであった。それゆえ、すべての大小道具や俳優の出入りは観客の目の前で行われ、大がかりな背景や舞台装置などの設置はできなかった。このような裸舞台上で手に入れられる視覚的要素は、俳優の衣装、小道具、少しの大道具などに限られていた。しかし逆に言えば、視覚的情報に溢れた舞台よりも裸舞台の方が、それらひとつひとつの視覚的インパクトは強くなり、俳優のダイアログやアクションと共に劇世界内の情報、例えば登場人物の識別や人間関係、<sup>273</sup> 彼らの社会的地位や、その場面の時と場所、<sup>274</sup> といった情報を伝達する重要な役割を担うことになるのである。しかも、図像学的観点から言うならば、文盲の割合が高かった当時の観客は、文字情報よりも視覚情報による伝達方法に頼っていたと推察され、記号化された図像から情報を読み取ることに長けていたと考えられる。その視覚化されたサインを解釈するための慣習的方法は、劇作家たち及びその同時代に生きていた観客たちに

---

<sup>271</sup> Tadeusz Kowzan, “The Sign in the Theatre: An Introduction to the Semiology of the Art of the Spectacle,” trans. Simon Pleasance, *Dialogues* 61 (1968) 57.

<sup>272</sup> 額縁舞台とは舞台と客席とが額縁状のプロセニウムアーチ (proscenium arch) とカーテンで隔てられた舞台であり、舞台の正面は1方向のみで、観客もまた同じ向きから観劇する形式であった。イギリスでは1642年9月2日の演劇禁止令以来エプロン・ステージの劇場は取り壊されるか、多目的に転用されていた。王政復古とともに再開場した時には、ヨーロッパ的な額縁舞台の形式が取り入れられた。

<sup>273</sup> Arthur F. Kinney, *Shakespeare by Stages: An Historical Introduction* (Oxford: Blackwell, 2003) 100.

<sup>274</sup> Alan C. Dessen, *Recovering Shakespeare’s Theatrical Vocabulary* (Cambridge: Cambridge UP, 1995) 151.

よって共有されていたため、観客たちは劇作家などの提供する視覚的情報の意味をより正確に予測することができたのである。もちろん劇作家たちは必ずしもこの慣習的な解釈に従順であったわけではないが、彼らが時にそれを裏切る形で視覚的情報を利用することを可能にするのも、彼らが慣習的な図像についての知識を共有していたがゆえである。ティファニー・スターン (Tiffany Stern) の表現を借りるならば、観客たちは衣装や小道具の意味を「読む」訓練を施されており、劇作家たちは人々の予測との駆け引きをしていたのである。<sup>275</sup> そして舞台上に現われる小道具としての剣 (以下、sword property) は、<sup>276</sup> 当時の劇場において最も頻繁に使用された最重要の道具のひとつであり、また図像学的な意味を提供する視覚的要素のひとつとして作用していた。

しかしながら、当時の sword property を含む小道具の実像を伝える一次資料は極めて限定的であり、そのためその実態を探求することは困難を伴う。当時の演劇上演についての最も多くの情報を提供してくれる資料は宮廷祝典局会計記録 (Revels Account) である。そこには宮廷内での演劇や仮面劇などの余興のために用意された sword property について記録されており、それらの形状や材質、価格などの詳細な情報を現在に伝えてくれる。しかし、それらが必ずしも公衆劇場 (public theatre) で使用された sword property の実情と一致

---

<sup>275</sup> Tiffany Stern, *Making Shakespeare: From Stage to Page* (London: Routledge, 2004) 105.

<sup>276</sup> 舞台上の剣を小道具とするか衣装とするかの分類の問題は残る。と言うのも、劇場の内外に拘わらず、剣は装飾の一部としてと、武器という道具としてとの両方の機能を併せ持っており、舞台上での剣も役者のアクションを伴わない衣装の一部として機能している場合も少なくないためである。しかしながら、剣は仮に衣装の一部として「着用」されて登場したとしても、後に役者に抜刀されて小道具としての機能を果たし始める可能性を潜在的に秘めている。すなわち剣はアクションを伴う小道具になろうとする傾向がある。また研究を進めるための一次資料として、役者のアクションを指示する劇作品中のト書きを多用した。これらの根拠により本論では舞台上の剣を小道具として扱う方が適当であると判断した。小道具と衣装との分類については以下の研究を参考にした。David M. Bevington, *Action is Eloquence: Shakespeare's Language of Gesture* (Cambridge: Harvard UP, 1984). Frances N. Teague, *Shakespeare's Speaking Properties* (Lewisburg: Bucknell UP, 1991). Felix Bosonnet, *The Function of Stage Properties in Christopher Marlowe's Plays* (Bern: Francke, 1978). Brownell Salomon, "Visual and Aural Signs in Performed English Renaissance Play," *Renaissance Drama*, n.s., 5 (1972): 143-69.

するとは限らない。そこでシェイクスピア時代の公衆劇場の活動内容を知る上で最も重要な外的資料のひとつ、フィリップ・ヘンズロウ (Philip Henslowe) の日記、*Henslowe's Diary* (以下、*Diary*) を調べることとなる。ヘンズロウは、ローズ座 (The Rose) などの劇場を所有し、海軍大臣一座の運営を行っていた興行師であり、彼の *Diary* には 1590 年から 1604 年までの劇団の運営や劇場の経営収支についての詳細な記録が残されているが、sword property に関しては 1598 年の目録の中にわずか 2 か所の記述があるのみで、<sup>277</sup> 他に記録はない。また絵画資料については、ヘンリー・ピーチャム (Henry Peacham) が描いたとされる *Titus Andronicus* の上演場面の線描画の写し、いわゆるロングリート手稿 (Longleat manuscript) が発見されており、<sup>278</sup> そこには舞台上に持ち込まれたいくつもの sword property が描かれている。しかしこの線描画が当時の舞台上演の実態を忠実に再現しているかどうか、その信頼性には多くの疑問が残る。このように、これらの素材は確かに断片的には sword property の実態を示してくれるが、それらの断片を繋ぎ合わせていくためには、アラン・C・デッセン (Alan C. Dessen) が言うところの「劇作品内の証拠」<sup>279</sup>、すなわち劇作品そのものに残された証拠に依拠していく必要がある。ただし、ダイアログ内には剣への言及は無数にあるものの、その多くが象徴的または比喩的な表現の中で使用されているため、小道具の具体的な使用方法や衣装の着用形態を伝える資料として完全に信頼することはできない。そのため、sword property の基礎的な調査を進めるために焦点を当てるべきは、劇作品中のト書き部分ということになり、その指示する内容をダイアログとともに読み解いていくこととなる。この章では、これらの現存する一次資料ごとに sword

---

<sup>277</sup> この明細目録の原版は現在は失われているが、1790 年に出版されたマローン (Malone) の *The Plays and Poems of William Shakespeare* には、その目録の転記が残されている。

<sup>278</sup> ロングリートにあるバース侯爵 (Marquess of Bath) 邸所蔵の手稿で、二つ折にした用紙 1 枚の左ページ上方に *Titus Andronicus* の舞台スケッチがペンで描かれ、その下に劇作品の台詞の引用が 40 行ほど記されている (「ロングリート手稿」『研究社シェイクスピア辞典』)。

<sup>279</sup> Alan C. Dessen, *Elizabethan Stage Conventions and Modern Interpreters* (Cambridge: Cambridge UP, 1984) 19.

property の情報を分析し、その使用方法、素材、外観など、物理的な側面など、その実態に迫っていく。

## 2. ト書きが指示する Sword Property とアクション

初期近代当時の上演方法を探求する上でのト書きの重要性は、指摘されて久しい。デッセンは外的証拠とダイアログとの明白な限界を列挙し、当初の上演や劇場の慣習の再構築を試みるためには、原稿、劇のプロット、出版されたテキストに残るト書きに頼らざるを得ないと言っている。<sup>280</sup> 彼の主張によると、経験を積んだ劇作家の手によって書かれた劇作品群中のト書きを集積すれば、それらはエリザベス朝の舞台慣習の研究の上で重要な基礎的証拠となることはもちろん、それらが実質的に唯一の証拠となることも多い。<sup>281</sup> ただし、初期近代英国劇作品中のト書きは、現代のものに比べてはるかに情報も注釈も少なく、リンダ・マクジャネット (Linda McJannet) がまるで目に見えない (invisible) とさえ思えると指摘するとおりであるが、<sup>282</sup> それは当時の演劇的慣習を劇場関係者が共有していたことに起因する。つまり、その慣習的演技方法を熟知したプロの役者であれば、ダイアログ中に織り込まれた演技上の必要な情報、いわば「隠された」(hidden) 指示を読み取ることができたので、慣習的な演技についてのト書きは不要、という具合だったのである。<sup>283</sup> この少ない情報量にも拘わらず、ト書きからは当時の絶妙で力強い舞台効果が生き生きと伝わってくると、マクジャネットは言っている。確かにト書きは、必ずしもその劇作品の著者によって書かれたとは限らず、その真の書き手を定めることは難しいという問題点がある。しかしながら、「そのト書きの話し手が誰であれ、ト書きとは明瞭なコードであり、時代ごとに異なる、また時には…同一の時代でもジャンルや場所によって異なる、

---

<sup>280</sup> Dessen, *Elizabethan Stage Conventions* 20.

<sup>281</sup> Dessen, *Elizabethan Stage Conventions* 25.

<sup>282</sup> Linda McJannet, *The Voice of Elizabethan Stage Directionns: The Evolution of a Theatrical Code* (Newark: U of Delaware P, 1999) 17.

<sup>283</sup> McJannet 17.

言語表現上及び視覚表現上の一連の慣習である」<sup>284</sup> と指摘される通り、当時の演劇的な慣習を共有していた者が書き手である限り、ト書きは当時の上演形態や sword property を含めた小道具を探求する上で、極めて有効な資料に変わりはないのである。

予期できるとおりだが、ト書きの中の“sword”への言及は、暴力的な場面や緊迫した状況を演出するための sword property を伴ったアクションを指示する箇所で見られる場合が多い。その証拠に、sword という語と共に使われる動詞の中で最も頻度の高いものは、抜刀を指示する“draw”である。<sup>285</sup> 例えば“*Draw out his sword*”というト書きは、役者に sword property を鞘から抜き払うというアクションから、さらに決闘などのアクションを導入することになる。また役者の登場を指示するト書きに“*with his sword drawn*”と書かれていれば、それは舞台外で行われた戦闘や暴力的行為、またはこれから起こる舞台上での乱闘などを示唆する。この“draw”という動詞が使われない場合でも、役者の登場が“*with his sword in his hand*”という指示を伴う場合も、同様の意味を持つのは明らかである。時にはウィリアム・ローリー (William Rowley) の *A Shoemaker a Gentleman* 中にある“*fights with his sword in one hand*”<sup>286</sup> というト書きのように、sword property に伴うアクションを直接的に指示している場合もある。またトマス・ヘイウッド (Thomas Heywood) の *The Golden Age* では、黙劇 (dumb show) の間で行われるジュピター (Jupiter) とサタン (Saturn) との交戦場面があるが、その記述には“*Saturne, drawes his sword to kill Iupiter, who onely defends himselfe, but being hotly pursu'd, drawes his sword, beates away Saturne*”<sup>287</sup> と、より具体的に sword property のアクションに対して指示が与えられている。交戦以外にも、sword property

---

<sup>284</sup> McJannet 19.

<sup>285</sup> Alan C. Dessen and Leslie Thomson, eds., *A Dictionary of Stage Directions in English Drama, 1580-1642* (Cambridge: Cambridge UP, 1999) 223.

<sup>286</sup> William Rowley, *A Merrie and Pleasant Comedy: Called A Shoo-maker a Gentleman* (London, 1638) G1<sup>r</sup>.

<sup>287</sup> Thomas Heywood, *The Golden Age. Or the Lives of Jupiter and Saturne, with the Deifying of the Heathen Gods* (London, 1611) G3<sup>r</sup>.

が自殺の道具となる時には、“*Shee falls on the sword*”<sup>288</sup> や “*Thrust himselfe through with his sword*”<sup>289</sup> といったト書きがみられる。

しかしト書きには、戦闘や乱闘の武器として以外の sword property の使用方法も指示される場合がある。例えば誓いを立てる際に剣の柄の部分十字架にみたて、剣に誓いを立てるというアクションを要求するト書きもある。最もよく知られたものは、ハムレットがホレーシオ (Horatio) とマーセラス (Mercellus) に対して、彼の sword に誓わせる場面である (*Ham.* 1.5.162)。十字架に見立てられる剣は主に sword であったが、キッドの *Soliman and Perseda* のト書きには “*He sweareth him on his dagger*” とあり、dagger も同様の目的に使用され得たことを示している。また *The Famous Victories of Henry V* の最後のト書きには次のようにある。

BURGON. I Philip Duke of Burgondie,

Sweare to Henry King of England,

.....

And thereunto I take my oath.

*He kisseth the sword.*

HEN.5. Come Prince Dolphin, you must sweare too.

*He kisseth the sword.*<sup>290</sup>

ここでヘンリー5世 (Henry V) への忠誠の誓いを立てるために sword に接吻するというジェスチャーが明示されている。ト書きにはその他にも、dagger を震える手から落とす “*He quakes, and lets fall the Dagger*”<sup>291</sup> (*Sc.*19. 1739-40) といった単純なアクションを指示する

---

<sup>288</sup> William Davenant, *The Vnfortunate Lovers: A Tragedie* (London, 1643) F3<sup>v</sup>.

<sup>289</sup> W. S., *The Lamentable Tragedy of Locrine, the Eldest Sonne of King Brutus. Newly Set Foorth, Ouerseene and Corrected* (London, 1595) K2<sup>f</sup>.

<sup>290</sup> *The Famous Victories of Henry the fifth: Containing the Honourable Battell of Agin-court* (London, 1598; London: Praetorius, 1887) G2<sup>f</sup>.

<sup>291</sup> *The True Chronicle History of King Leir, and his Three Daughters, Gonerill, Ragan, and Cordella*, London, 1605, eds. W. W. Greg and R. Warwick Bond (Malone Society Reprints,

もの、デッセンとレスリー・トムソン (Leslie Thomson) が列挙したように、死刑、葬式、式典、戴冠式や行列行進といった劇中の出来事や行事に必要な道具として sword property に言及するもの、また女性が男装する場合の男性性のシンボルとして帯剣を求めものなど、様々な例がみられる。<sup>292</sup> このようなト書きの数々は、当時の上演における sword property の様子を鮮やかに伝える貴重な資料となるのである。

しかし一方で、ト書きから sword property の外観的特徴を知ることは難しいのも事実である。と言うのも、そもそもト書きには“sword”や“dagger”といった簡易な記述しかみられず、その詳細な外観が記録されることはまれだからである。またト書きに記述された剣の種類とダイアログ内でのそれとが異なる場合すら頻繁にみられる。例えば *Titus Andronicus* のエアロンが彼の sword property を引き抜く場面で、ト書きでは“draws his sword” (*Tit.* 4.2.86 s.d.) と指示されているが、ダイアログ中では彼は自分の剣を“scimitar” (*Tit.* 4.2.90) として言及している。もちろん、ト書きでは刀剣類全体の上位概念として“sword”という語を使用したので、剣の多様性までは書き入れなかったとも考えられるが、これは当時の劇場関係者及び観客の双方が、視覚的情報と言語表現との一貫性に対して、多くの関心を払っていなかったことも、その一因である。劇作品の中でまったく同一の sword property を、韻律の都合で sword や falchion などと異なった呼び名で言及させるという事例は決して珍しいことではない。逆に言えば、観客たちは実際に現われる sword property の形状に拘わらず、ダイアログで与えられた剣の名に従って剣のあるべき形状を想像する習慣を身に付けており、与えられる視覚的情報と言語表現との隔たりがあることは大きな問題ではなかったのである。視覚的情報の正確さの重要性の低さは、当時のアナクロニズムの傾向にも表れている。サミュエル・ジョンソン (Samuel Johnson) は、シェイクスピアの *Richard II* においてアナクロニズム的に rapier が登場することを受けて、「シェイクスピアは彼の劇の舞台となる時代の風習というものを放棄している、ほとんどの場

---

1907).

<sup>292</sup> Dessen and Thomson 223-24.

合はその必然性も利点もなくにだ」<sup>293</sup> と指摘している。確かにリチャード2世 (Richard II) 時代の14世紀に一般的であった剣は幅広の *broad sword* であり、*rapier* のイングランドへの導入以前となるため、ジョンソン博士の非難は的を射ている。しかし既によく知られているように、シェイクスピアの時代には、劇世界の時代背景が精細に考慮されることなく、アナクロニズム的な衣装や小道具が頻繁に採用されていた。例えばロバート・グリーン (Robert Greene) の *Alphonsus, King of Aragon* では “*Enter Alphonsus with his rapier*” (Act 5. 1788-89) というト書きがみられる。このダイアログ部分に “*rapier*” という語は現れないものの、ト書きの記述からは *rapier* の形状をした *sword property* がアルフォンサス (Alphonsus) の手に握られて舞台上に登場した可能性が高いと推察される。しかしながら、歴史上のアラゴン王アルフォンソ5世 (Alphonso V of Aragon) は、生誕1385年、統治年代1416年から1458年であり、グリーンが劇作品の設定が名目上は1442年のアルフォンソ5世によるナポリ征服の頃であるため、*rapier* はやはり時代錯誤的な小道具であり、ウィギンズのことばを借りるならば、歴史的事実であると装うことすらしていないのである。<sup>294</sup>

このように、*sword property* を選択する上で、歴史的事実との適合性に大きな関心を向けられていなかったのと同様に、剣の形状とダイアログ中の言語表現との一貫性という要素が必須事項ではなかったことは、ト書きの記述から見ても明らかである。したがって、*sword property* の外観的特徴を調べるための資料としては、ト書きの記述のみでは信頼性が低いと言わざるを得ない。しかしながら、次から紐解いていく一次資料を調べればわかるように、当時の上演において視覚的要素にまったく関心を払われていなかったわけではない。これらの資料を正しく読むために、ト書きは欠くことができない資料なのである。

---

<sup>293</sup> Samuel Johnson, note to “my rapier’s point” (R2. 4.1), *King Richard II*, by William Shakespeare, ed. Johnson and George Steevens, *The Plays of William Shakespeare*, vol. 5, 1778 (London: Routledge, 1995) P3<sup>r</sup>.

<sup>294</sup> Entry for *Alphonsus, King of Aragon*, Martin Wiggins, Catherine Richardson, and Mark Merry, *British Drama, 1533-1642: A Catalogue*, vol.2 (Oxford: Oxford UP, 2012) 383.

### 3. 宮廷祝典局会計記録に残る Sword Property

当時の演劇上演に用いられた sword property の物質的な情報を最も多く提供してくれる資料は、宮廷祝典局会計記録である。そこには宮廷での余興のために用意された sword property の形状や材質、価格などの詳細な情報が記録されており、sword、falchion、dagger、rapier といった種類も明確にされている。例えば 1570 年 12 月から 1571 年 2 月までの間に宮廷祝典局長 (Master of the Revels Office) であるトマス・ベンガー (Thomas Bengier) の元でつけられた購入品と準備金の記録をみると、多種多様な小道具としての武器類への言及がみられる。

John Carow for sundry percels of stuf by him bowghte and provyded for the use of this office & <sup>for</sup> the plaies maskes & showes sett fourth therof by the seide Masters commaundement. videlicet.... Bowes, bills, daggs, Targettes, swordes, daggers, fawchins fierworke, Bosses for bittes, speares, past, glew, pachtrede, whipcorde, Holly, Ivy, & other greene bowes, bayes & strewing erbes & such like Implementes by him employed at the coorte & in thoffice to acceptable purposes *with cariages*....<sup>295</sup>

これは、ベンガーが執り行う宮廷内での仮面劇や催し物のために、ジョン・カロウ (John Carow) という小道具製作者または彫刻者が購入し、提供した備品や小道具のリストと、彼に支払われた合計 14 ポンド 11 シリング 1 ペンスの準備金が記録されている箇所である。ここに記された武器類のリストは多岐に及び、また sword property の種類ごとの識別にも関心が払われていたらしく、リストには sword、dagger、falchion の 3 種類の sword property が別々に言及されている。

また sword property に施されていた、彩色 (painting)、塗金 (gilding)、箔 (foiling)、めっき (plating) などの装飾的要素についても記録が残っている。1547 年にエドワード 6 世 (Edward VI) の戴冠式のための宮廷祝典が催されているが、その必需品の会計記録も当時

---

<sup>295</sup> Feuillerat, *Elizabeth* 140.

の仮面劇の様子を知る手がかりとなる。塗装工ジョン・シムソン (John Simson) は仮面劇役者の 20 本の falchion とヘルメットに塗金と「種々様々な色」(“sondry Colours”) の彩色を施したが、その報酬として彼には各個 12 ペンスずつが支払われている。<sup>296</sup> この支払い記録の記述には、さらに杖や王冠、十字架の彩色や塗金の記録が続けられる。これだけを見ても、仮面劇での小道具や衣装がいかに豊かに彩られていたかが生き生きと甦ってくるのである。エリザベス 1 世治世中の会計記録でも、同様の装飾費の記載が頻繁にみられる。1572 年 5 月 1 日から 1573 年 10 月 31 日の間の会計記録には、会計担当者 (clerk comptroller) のエドワード・バギン (Edward Buggin) による支出明細があり、そこで “xxij<sup>d</sup> ffor foyle for vyzardes & ffawchins” と、仮面と falchion に箔を張る作業に 22 シリングの支払いが記録されている。<sup>297</sup> また 1573 年 12 月 20 日から 1574 年 1 月 11 日の間には針金工 (wiredrawer) のトマス・レヴェレット (Thomas leveret) による「4 本の falchion のめっき」(“plating iiij ffawchyns”) 作業に対して 10 シリングが支払われている。<sup>298</sup> こういった会計記録から浮かび上がってくるように、宮廷祝典では豊かな色彩と贅沢な細工を施した小道具がふんだんに用意され、その絢爛豪華な舞台を彩っていたのである。

#### 4. *Titus Andronicus* の線描画に描かれた 4 本の Sword Property

しかしながら、ここで公衆劇場の sword property に焦点を戻すと、それらが宮廷の例に倣って豪華な装飾を施されていた可能性はあるものの、宮廷祝典での小道具と公衆劇場の小道具とは区別して考える必要がある。そこで次に公衆劇場での sword property を示す資料を当たっていくが、最初にあたるべき資料は、ロングリート手稿と呼ばれる *Titus Andronicus* の上演風景のスケッチを写した線描画である (図 22)。これは E. K. チェインバーズ (E. K. Chambers) が言うように、「シェイクスピアの劇作品群を描いた既知の図画の

---

<sup>296</sup> Feuillerat, *King Edward VI and Queen Mary* 6.

<sup>297</sup> Feuillerat, *Elizabeth* 183.

<sup>298</sup> Feuillerat, *Elizabeth* 202.

中で最初のもの」<sup>299</sup> である。1 幕 1 場のローマ側の勝利の式典と思われる場面が描かれる。この線描画には、4 本の sword property が存在しており、それらをタイタス (Titus) の息子または兵士と思われる 2 人の人物、タイタス自身、及び黒い肌色のエアロンと思われる人物が、それぞれ 1 本ずつ持っている。また、それらは同一のものではなく、それらの形状や長さはひとつひとつ異なっている。



図 22 The drawing from a scene of *Titus Andronicus*, the Longleat manuscript (the Marquess of Bath, Longleat House, Warminster, Wiltshire, England).

この剣の描写は、シェイクスピア時代の sword property の実態を知る手がかりとして研究されているが、その中でもエデルマンは、この線描画の中の sword property を特に詳細に説明している。

…最も左側にいる防備の少ない兵士は falchion または scimitar を持っており、もう一人の兵士は、兵士の概ねの推定身長との関連と剣の位置の角度から判断すると、標準的な 36 インチの sword を身に着けている。…タイタスは、明らかに rapier と思われる、遥かに長い剣を持っており、そしてエアロンは、彼の臀部のそばにある

<sup>299</sup> E. K. Chambers, *Shakespearean Gleanings* (Oxford: Oxford UP, 1944) 57.

左手と完全に伸ばし切っていない右手との間の距離が約 36 インチと仮定して、他の兵士たちと同じく、標準的な種類のものを持っているように見える。<sup>300</sup>

この彼の分析は興味深くはあるが、残念ながらこのような詳細な分析を可能にするほどこの線描画の正確さは信頼性の高いものではない。

エデルマンはロングリート手稿の製作者が、実際の舞台上演をもとにしていることを前提としており、確かにその前提を支持する研究は多い。例えばドーヴァー・ウィルソン (Dover Wilson) は、この線描画の描き手が「疑いなく、劇の上演で彼が実際に見たもの」<sup>301</sup>を描いていると主張している。またアラン・ヒューズ (Alan Hughes) は、タモーラの胸部が平らであることに注目し、劇作品のテキストのみを参照して想像力で描いたのであれば胸部にふくらみがあるはずとし、おそらく 1594 年の夏の巡回演劇を観劇した記憶から描いたと結論付けている。<sup>302</sup> さらにキャスリン・ダンカン＝ジョーンズ (Katherine Duncan-Jones) は、ピーチャムの残した他の資料を参照しながら、彼が観劇好きであったこと、彼が見たものをスケッチやことばで表現する習慣があったこと、また彼の視覚的記憶力及び言語的記憶力が卓越していたことなどを挙げ、彼が実際に目撃した *Titus Andronicus* の舞台上演の記録を線描画と言語表現とで残したと考えても不思議はないとしている。<sup>303</sup> ただダンカン＝ジョーンズも、純粋に記憶から作製したとは断定していないように、ピーチャムが観劇した証拠は何もないのが実情である。

またヒューズは、ロングリート手稿で描かれたタモーラの背丈の大きさから、少年俳優

---

<sup>300</sup> Edelman 31.

<sup>301</sup> J. Dover Wilson, "Titus Andronicus on the Stage in 1595," *Shakespeare Survey*, vol. 1 (1948) 20.

<sup>302</sup> Alan Hughes, introduction, *Titus Andronicus*, by Shakespeare, ed. Hughes (Cambridge: Cambridge UP, 1994) 21. ダンカン＝ジョーンズは、ピーチャムが作製したエンブレム・ブックでは女性の胸部が突出した状態で描写されていることと比較すれば、ヒューズの説はより強化されるだろうとしている (Katherine Duncan-Jones, *Shakespeare Upstart Crow to Sweet Swan: 1592-1623* (London: Methuen Drama, 2011) 57-58)。

<sup>303</sup> Duncan-Jones 57-66. ダンカン＝ジョーンズは、教師としてのピーチャムが子供の教化のために描いたという可能性も指摘している。

が演じたのではなく、成人男性の俳優が演じたと推察している。<sup>304</sup> それに対してダンカン＝ジョーンズは、タモーラの大きさはその場面での重要性が反映されたものであるので、実際の俳優の背丈を反映したとは考えにくいとしており、<sup>305</sup> その描写の客観的正確さに信頼をおきすぎること疑問を發している。これは先のエデルマンの分析にも言えることで、手稿の描写の分析から sword property の実態を探るという試みは興味深いが、その分析の土台において不確実な要素をはらんでいる点には十分に注意すべきである。

この不確実性は、この線描画とその下部に書かれた詩行が描写する場面が、劇作品のどの場面にも直接的に結びつかない点に起因するところが大きい。線描画は一見、敗者となったタモーラと彼女の息子たちが、勝ち誇ったタイタスの元へと連行されてきた、最初の場面と一致するという印象を与える上、この線描画の下部に書かれた詩行の一部は同場面からの引用である。しかし実のところ、その詩行はエアロンが自身の犯してきた悪事の数々を告白する 5 幕 1 場のスピーチも組み合わせられたものであり、全てが 1 幕 1 場の詩行と一致するわけではない。さらに場面を特定する際に大きな問題となるのが、最も右側に描かれた人物である。この黒い肌を持つ人物は、左手で拔身の剣を持ち、もう一方の手でその剣先もしくはタモーラの息子たちを指さしている。これは当然ながらエアロンを描いた可能性が高い。と言うのも、彼は登場人物の中の唯一の黒人であり、またシェイクスピアは黒い色を彼の衝撃的に邪悪で極悪な性質と密接に結びつけているためであり、逆に黒い肌を持つ人物をエアロン以外の人物と考えるのは不自然である。ただ、1 幕 1 場におけるエアロンは、ここに描かれる人物のように自由の身ではなく、タモーラたちと共に捕虜として束縛されているはずであり、ましてや剣を抜き払うことなど不可能である。この矛盾はジョン・マンロー (John Munro) によってひとつの説明が与えられている。彼によると、この線描画は複数の場面をひとつの画面に描き込む、「包括的」(comprehensive) な描写の伝統に従っており、「1 幕 1 場 103 行目でタイタスが話し終える状況と、それに加えて、エ

---

<sup>304</sup> Hughes 21.

<sup>305</sup> Duncan-Jones 57-58.

アロンの姿を、その瞬間の彼の様子ではなく、5幕1場125行目からの台詞を語ることができる男として示している」と言う。<sup>306</sup> 線描画の場面を、2つの異なった場面からの引用と結びつけたマンローの言説には十分な説得力があり、この黒い肌の人物が与える印象は、確かに人を震撼させるようなエアロンの邪悪さを露わにする5幕1場からの引用部分と通底している。ただ、この恐ろしい告白をする時、彼はタイタスの息子の一人であるルシアス (Lucius) に捕えられ、はしご上で束縛された状況にあるため、5幕1場のエアロンがこの線描画上の人物と同じ姿勢をとることは、実質的に不可能なのである。また R. A. フォークス (R. A. Foakes) は、線描画の描写が劇作品中の場面に正確に一致しないのは、その製作者がテキストを参照せずに観劇の記憶のみを頼りに描いたため、もしくは観劇中にとった別々の役者のスケッチをひとつに集合させたためではないかと言っており、<sup>307</sup> この線描画が実際の上演を目撃した者によるという見解をとっている。また下部の詩行の部分にも、シェイクスピアのテキストには存在しない “*Enter Tamora pleading for her sonnes going to execution*” という、おそらく写本筆写者によって創作されたものと思われるト書きがあるが、<sup>308</sup> これは写本筆写者の記憶から劇作本の詩行に役者たちのアクションを付け加えたもの、すなわちこの人物が上演を目撃した証拠と考えることは可能である。またヒューズが推測するように、エアロンの立ち姿は記憶を頼りに描いたための間違いと捉えることもできる。<sup>309</sup> しかしながら、引用箇所 of 詩行のほとんどがシェイクスピアのテキストを正確に写したものであることは、この写本筆写者が劇のテキストを参照することができたことを示唆するものの、上演を目撃したという証拠にはならない。同様に、線描画上

---

<sup>306</sup> John Munro, “*Titus Andronicus*,” *The Times Literary Supplement* 10 June 1949: 385. ユージーン・ウェイス (Eugene Waith) は劇作本の口絵 (frontispiece) や題扉 (title page) に載せられた木版画を例にとって、マンローの説を支持している。その好例が1615年版の *The Spanish Tragedy* の題扉であり、同じ枠組みの中に2つの異なった場面が描かれている。(Eugene M. Waith, introduction, *Titus Andronicus*, by Shakespeare, ed. Waith (Oxford: Oxford UP, 1984) 22).

<sup>307</sup> R. A. Foakes, *Illustrations of the English Stage: 1580-1642* (London: Scolar, 1985) 50.

<sup>308</sup> Foakes, *Illustrations* 48.

<sup>309</sup> Hughes 20.

の場面や登場人物を描くにあたって、その製作者の参照にしたものが実際の上演か劇作本かは、定かにはならない。このように、*Titus Andronicus* の線描画は、初期近代英国の上演の実情を知るための一次資料として、確実な信頼性をもつものではないのである。

このようにテキストからの引用箇所と黒い人物の姿勢とが適合しないのは事実であるが、それでも尚、濃いインクで印象的に真っ黒に塗られたこの人物は、エアロンであると考えるにほぼ間違いがない。ただ、この線描画と引用句とが、これの製作者の観劇または読書中に最も印象に残った部分を抜粋し、独自に改定を加えたと仮定するならば、この黒い肌の人物画が必ずしも引用された詩行と関連せねばならないわけではなく、別の場面のエアロンを描いた可能性も出てくる。<sup>310</sup> そこで引用された詩行の束縛を解いて考えると、この線描画の黒い人物画と最も直接的に一致していると思われるのは、引用された詩行には現れない4幕2場、自らの血を引く赤子を殺害しようとするディミートリアスらに向かって、エアロンが *scimitar* を抜刀する場面である。この場面でエアロンは、まさに線描画のとおり剣先を指で示し、赤子に触れる者あらば剣の刃にかけると脅迫し、タモーラの息子たちはついにその邪悪な力に服従を余儀なくされるのである。マンローの説明では残念ながら関連付けられていないが、エアロンの強烈に邪悪な属性を表現する箇所として、テキスト上からは5幕1場の場面が選ばれたが、視覚的な意味では4幕2場の彼の *scimitar* を掲げた姿が選ばれたという考え方も妥当性が出てくる。そしてその結果、複数の場面が交錯した線描画とテキストとができあがったという推測も成り立つのである。しかしながら、これらいずれも推論にすぎず、推論を確固とした前提として信頼することはできない。

こういった資料としての不確実性に注意を払わねばならないものの、この線描画に当時の常識的な上演形態が反映されている可能性はやはり高く、資料としての重要性を損なう

---

<sup>310</sup> ダンカン=ジョーンズはテキストの誤引用は当時の標準的な訓戒を伝えるための劇内容の単純化であるとした。彼女はさらに黒い肌の人物画のインク濃度が他よりも濃いことに注目し、後から描き加えたものと分析する。この指摘は引用された詩行とは別に人物画を描き加えた可能性を提示しており、それらの不一致を考える上で興味深い。(Duncan-Jones 70).

ものではない。<sup>311</sup> それは sword property の資料としても同様であり、初期近代時代の sword property の使い方を知る上で、ひとつの手掛かりを与えてくれている。エデルマンが既出の引用で述べているように、この線描画には標準的な長さの sword や falchion、また他よりも長い long sword または long rapier など、多様な形状の sword property がみられる。確かに詳細な分析にたえるほどの信頼性はないものの、この多様性は当時の舞台上演での sword property の多様性を反映していると考えられる。そこで線描画の描写をみると、比較的長い sword property がタイトスの剣として採用されている。ただし、それ以外の剣についてはむしろ、剣の種類に大した関心が払われておらず、多様な sword property を視覚的要素から分類して、各登場人物の属性に合わせて配分されているとは言い難い。例えば刃の形状をみても、それらは直線のものや曲線のものなどに描き分けられているものの、それらは舞台上の人物に無造作に宛がわれている。顕著な例が黒い肌の人物像が掲げる剣である。先に論じたように、この人物はエアロンを描いたと考えてほぼ間違いがなく、またこの線描画の製作者は、テキストを参照したにせよ上演を観劇したにせよ、4幕2場でエアロンが“scimitar”という語を発して抜刀することを知っていた可能性が高い。それにも拘わらず彼が掲げる剣は curved sword ではなく、直線の刃を持つ標準的な sword であり、sword property の視覚的なインパクトへさしたる注意を払っていないのである。もちろん、この資料の視覚的情報は正確とは言えないので、劇場関係者も同様に小道具の細部を深く考慮しなかったという証拠にはならないが、この製作者と同じように、同時代の人間の多くが、それらの視覚表現と言語表現との一貫性に大した注意や関心を向けなかったとも考えられる。このように、この線描画は、当時の劇場で多様な形状の sword property が存在していた可能性と同時に、その多様性に対する関心の低さも示唆しているのである。

---

<sup>311</sup> この線描画についての最初の批評をした E. K. チェインバーズ以来、資料としての不完全さを指摘する研究者が多い中、ダンカン＝ジョーンズは、これの資料の有用性を再確認し、ピーチャムに感謝すべきだと述べている (Duncan-Jones 56; 72)。

## 5. ヘンズロウの日記—17本のFoilと1本のLong Sword—

*Titus Andronicus* の線描画の描写からは sword property の形状の差に向けられた関心の低さが浮かび上がってきたが、劇場関係者であるヘンズロウの *Diary* にもそれを裏付けるような記述がみられる。1590年から1604年に至る劇団の運営や劇場の経営収支を記録した *Diary* には、小道具についての記録も幾らかは残されるものの、その情報量は宮廷祝典会計記録に比べると遥かに少ない。実際、小道具類購入に際しての会計記録では、複数種類の小道具を包括的に「雑多なもの」(“divers things”)として扱っており、個々の詳細な情報についてはほとんど知ることができない場合が多いのである。例えば1601年5月2日、「小さい仕立屋」(“the little tailor”)として知られる仕立屋のラドフォード (Radford) へ3ポンドが支払われているが、<sup>312</sup> この会計記録にも小道具一式を“divers things”とする記述がみられる。

dd vnto the littell tayller at the apoyntment

of the companye the 2 of maye 1601 to bye divers

thing[s] for the playe of [skelton & skogen] the blind

begger of elexsandrea<sup>313</sup>

ここには *Skelton and Skogen* という劇のため、<sup>314</sup> ラドフォードは「雑多なもの」の購入を依頼されたとあるが、その詳細な内容は記載されていない。同様に1602年6月27日に小道具製作者に納入された25シリングの内容は、次のように記述されている。

Lent vnto the company 1602 the 27 of

---

<sup>312</sup> 当時の仕立屋はラドフォードとドーヴァー (Dover) とがいたと思われ、彼らを区別するためにドーヴァーを“the tailor”、ラドフォードを“the little tailor”と呼んでいた。(Greg, *Commentary* 262; 304.)

<sup>313</sup> Philip Henslowe, *Henslowe's Diary*, ed. R. A. Foakes, 2<sup>nd</sup> ed (Cambridge: Cambridge UP, 2002) 169.

<sup>314</sup> *Skelton and Skogen* (または *Scogan and Skelton*) は一般的に、エドワード4世 (Edward IV) の道化師であったジョン・スコガン (John Scogan) の名言集と考えられているが、この演劇作品の内容については現在に何も伝わっておらず、確かな証拠はない。(Greg, *Commentary* 216.)

June to paye vnto hime w<sup>ch</sup> made ther  
propertyes for Jeffa...<sup>315</sup>

“Jeffa”<sup>316</sup> という劇に使用される小道具 (“ther propertyes for Jeffa”) とあるが、やはりその詳細は明らかにされていない。*Diary* では、これらのように小道具は一括して記載されているため、宮廷祝典局が記録していたような詳細事項、例えば入手された小道具の種類や個々の価格、外観的な特徴や装飾的要素などへの具体的な言及が極めて少ない。

この中で sword property について提供される情報は、1598 年に作成された海軍大臣一座 (Admiral's Men) に所属している大小道具、衣装、劇作の脚本などの明細目録に残された 2 つの項目のみである。そのひとつが “*The Enventary of the Clownes Sewtes and Hermetes Sewtes, with dievers other sewtes, as followeth, 1598, the 10 of March*” という衣装の明細の最後に書かれている “j longe sorde” すなわち 1 本の long sword、<sup>317</sup> もうひとつは “*The Enventary tacken of all the properties for my Lord Admeralles men, the 10 of Marche 1598*” という小道具の明細の中にみられる、“xvij foyles” すなわち 17 本の練習用の剣である foil であり、これは他の武具とともに記録されている。<sup>318</sup> このように、sword property に関する項目は上記の 2 項目のみであり、極めて簡略な記述の中にはその形状や素材、色彩、装飾などの描写はなく、もちろん、それらが購入された時期や価格なども知ることはできないのである。

*Diary* において sword property についての詳細な記述が希薄であるのは、逆に言えば、ヘンズロウにとって重要な情報ではなかったためとも考えられる。もちろん、この *Diary* が記録された期間に sword property の新規購入や修理など、特に記述する出来事がなかったにすぎないと考えることもできる。だがそれよりも、上演に際して必要な品目を具体的に

---

<sup>315</sup> Henslowe, *Diary* 203.

<sup>316</sup> “Jeffa” (または *Jephthah*) については、演劇認可のための金銭借用の記録が 1602 年 8 月 4 日付で残される以外、何も知られていない。(Greg, *Commentary* 222.)

<sup>317</sup> Henslowe, *Diary* 317-18.

<sup>318</sup> Henslowe, *Diary* 319-20.

特定して発注するといった仕事はヘンズロウの担うべき仕事ではなかったため、それらを詳述しなかったと考える方が適当である。実際、*Diary* の記述からは、そういった小道具などの調達の仕事は役者たちに任せられていたことが読み取れる。1601年5月19日、海軍大臣一座の2人の役者、ロバート・シャー (Robert Shaa) とエドワード・ジュービ (Edward Juby) に “divers thing[s] for the Jewe of malta” を購入するために5ポンドが貸し出されている。<sup>319</sup> 同じように、ジョン・デューク (John Duke)、トマス・ブラックウッド (Thomas Blackwod)、ジョン・テラ (John Thare) などの役者たちは、1602年8月17日から1603年5月9日の間、ウスター伯一座 (Worcester’s Men) の代理人として様々な衣装や小道具の支払いを執り行う権限が正式に認められている。<sup>320</sup> これらから推察できることは、小道具や衣装などの必要品目を手配する役割は実際の上演に携わる役者たちに任せており、ヘンズロウがすべき仕事は、彼らによって要求された金額の支払いまたは貸出し、及びその合計額の *Diary* への記入であり、その詳細に煩わされることはなかったということである。そして sword property についても、必要最低限の情報である数量のみを記録したと言える。

しかしながら、この簡略な記述からでも幾らかの興味深い点を探ることは可能である。まず “xvij foyles” という記載事項であるが、これを同じ目録内の他の項目と比べると、17本という数は著しく多いことに気付く。アンドルー・ガー (Andrew Gurr) と市川真理子氏によると、役者たちの身分では劇場の外では帯剣が許されていなかったため、劇場側が彼らの上演用の剣を用意する必要性があったため、これほどの数が揃っていたのだと説明している。<sup>321</sup> そこに付け加えるならば、当時の上演ではフェンシング試合や剣による決闘や闘争など、剣劇の要素は好んで取り入れられており、時には *Romeo and Juliet* 冒頭場面のように大人数での乱闘も行われた。そのような剣劇場面に備えて、役者の総数に価する foil が用意されたとも考えられる。ただし、目録の他の項目をよく見ると、それらの中に

---

<sup>319</sup> Henslowe, *Diary* 170.

<sup>320</sup> Henslowe, *Diary* 213-26.

<sup>321</sup> Andrew Gurr and Mariko Ichikawa, *Staging in Shakespeare’s Theatres* (Oxford: Oxford UP, 2000) 69.

は付加的な情報が記載される品目も多く確認でき、ヘンズロウが必ずしも数量以外の情報に興味がないわけではなかったこともわかる。例えば、“j wooden hatchett”、“j lether hatchete”、“jx eyorn targates”、“j copper targate”、“iij wooden targates”などのように素材が書き入れられている品目、“j greve armer”や“j gylte speare”のように装飾的要素が加えられる品目、また“Tamberlyne brydell”や“Cupedes bowe, & quiver”<sup>322</sup>のように具体的に登場人物名が特定されているもの、さらに獅子心王リチャード1世 (Richard the Lionheart) を象徴する3頭の獅子をあしらった盾“j shelde, with iij lyones”<sup>323</sup>などがある。<sup>324</sup> これらに対して foil には付加的情報がないという事実からは、その sword property には、素材の違いや特定の登場人物や場面設定に用途が特化されるなどの特記すべき付加的要素がなかったことが推測できる。しかし、それを直ちに、単一種類の foil を17本保管していたと解釈するのは適当ではなく、*Titus Andronicus* の線描画を見直しても明らかなように、劇場が多様な形状の sword property を保持していた可能性は高い。ただ、劇場経営者という観点からみて、また会計記録という文書の性格上、仮に17本の foil が多種多様な形状や色彩などの個々の特徴を有していたとしても、その多様性が価格に反映されていなければ、敢えて付加的な情報を記載する必然がなかったとしても、不思議ではない。つまり、資産価値という点において大差がなかったことが、ヘンズロウをして17本の foil を同項目にまとめさせたと考えられる。

ところで、この foil という語は、ヘンズロウ及び他の劇作家や役者たち劇場関係者間で

---

<sup>322</sup> W. W. グレグ (W. W. Greg) とフォークスともに、これが *Dido and Aeneas* のための弓と箆である可能性を示しているが、グレグは *Cupid and Psyche* にも使用された可能性も指摘している。(Greg note to “Cupedes bowe,” Philip Henslowe, *Henslowe Papers: Being Documents Supplementary to Henslowe’s Diary*, ed. Greg (London: A. H. Bullen, 1907) 117; R. A. Foakes, note to “Cupedes bowe,” *Diary*, by Henslowe 320.)

<sup>323</sup> グレグとフォークスともに、*Robin Hood* でのリチャード1世のために用意された小道具である可能性を指摘しているが、フォークスは *The Funeral of Richard Coeur de Lion* の可能性も同時に指摘している。(Greg, note to “j shelde, with iij lyones,” *Papers* 117-18; Foakes, note to “j shelde, with iij lyones,” *Diary* 320.)

<sup>324</sup> Henslowe, *Diary* 319-20.

共有されていた劇場用語として、どのような sword property を意味していたのだろうか。*OED* でこの語は “light weapon used in fencing; a kind of small-sword with a blunt edge and a button at the point”<sup>325</sup> と定義されている。これはこの語の動詞の意味 “tread under foot, trample down”<sup>326</sup> に由来すると言え、語源的には foil とは剣先を踏みつけられた、またはなまくらの剣のことを指すと考えられる。<sup>327</sup> また上の定義から示唆されるように、foil とはフェンシング用語として使用されることが多い。<sup>328</sup> リーズ鎧博物館には、この foil の実物例のひとつ、イタリア製のフェンシング練習用の剣が保存されており、その細くて軽量の刀身と、ボタンをあしあらわれた剣先部分の様子をみることができる (図 23)。



図 23 Fencing Foil for fencing practice (probably Italy: late 16th - early 17th century, Leeds Royal Armoury, Leeds) © Royal Armouries.

ただし foil とは、あくまで大陸式フェンシングのコンテキストの中で使われる用語であり、伝統的な英国式フェンシングの sword and buckler の鍛錬時に使用した練習用の木刀は waster と呼ばれていた。したがって、上の定義における foil という語が英語の中で使用され始める時期も、新式のフェンシングの普及と関連していることは想像に難くない。*OED* でその最初の用例として挙げられるのは、1594 年のトマス・ナッシュ (Thomas Nashe) の *The Unfortunate Traveller* からの次の一節である。

Iacke Leiden theyr magistrate had the image or likeness of a péece of a rustie sword like

<sup>325</sup> “Foil,” def., *n.*<sup>5</sup> 1, *OED*. Foil の剣先の “button” の目的は練習中や舞台上での偶発的な事故を防ぐためであった。

<sup>326</sup> “Foil,” def., *v.*<sup>1</sup> 1, *OED*.

<sup>327</sup> ただし動詞の意味には ‘to blunt’ が含意されないという指摘もされている (“Foil,” def., *n.*<sup>5</sup>, *OED*.)

<sup>328</sup> また “foil” という語自体で「剣戯の鍛錬」を意味するようになっていった。 (“Foil,” def., *n.*<sup>5</sup> 2, *OED*.)

a lusty lad by his side, now i remember me, it was but a foile neither, and he wore it, to shew that he should haue the foile of his enemies, which might haue bin an oracle for his two-hande interpretation.<sup>329</sup>

ジャック・ライデン (Jack Leiden) の剣に帯びた錆びは、彼の剣が長らく使用されていないこと、または剣の鍛錬不足を示唆している。また、彼が「敵を打ち破る」(“haue the foile of his enemies”) 能力がないことは、彼の剣が本物ではなく、単なる foil であること、つまり鋭利な刃を持つ sword は対照的に、なまぐらの刃の殺傷能力のない剣であることでも強調されている。OED の初例の年代は、その語彙が一般的に使われ始めた時期の指標のひとつとなり得るが、上の初例が引かれた 1590 年代中盤は、大陸式フェンシングが広く普及した時期と重なっており、この語と新式フェンシングとの関連性を示している。

さらにシェイクスピアの *Hamlet* において、foil はハムレットとレアティーズ (Laertes) のフェンシング試合に使用される剣として複数回言及される。<sup>330</sup> 彼らの試合は rapier and dagger を使用する様式で執り行われた。第 1 四つ折版 (Q1) では、“yong Laertes in twelue venies / At Rapier and Dagger do not get three oddes of you”<sup>331</sup> と言及され、また第 2 四つ折版 (Q2) 及び第 1 二つ折版 (F1) では、ハムレットが試合での武器を尋ねたところ、F1 ではオズリック (Osrick)、Q2 では廷臣 (courtier) が、それぞれ “Rapier and dagger” と答えている。<sup>332</sup> したがって、この文脈で言及される foil は、もちろん大陸式フェンシングの試合用の剣とわかる。

劇作品中の foil の最初の使用例は、ハムレットの試合中の殺害を企てるクローディアス (Claudius) とレアティーズ間のダイアログの中でみられる。Q1 では、クローディアスは

---

<sup>329</sup> Thomas Nashe, *The Vnfortunate Traueller. Or; The life of Iacke Wilton* (London, 1594) D3<sup>v</sup>.

<sup>330</sup> *Hamlet* の初演はヘンズロウの組織した海軍大臣一座ではなく、宮内大臣一座によって執り行われた劇作品であるが、当時の劇場関係者の中で共有された “foil” の定義を知る上で、*Hamlet* のフェンシング・シーンを研究することは効果的であると考えられる。

<sup>331</sup> Shakespeare, *Hamlet: First Quarto, 1603* (Menston: Scolar, 1969) I2<sup>v</sup>.

<sup>332</sup> Shakespeare, *The First Folio of Shakespeare*, ed. Charlton Hinman (New York: Norton, 1968) pp6<sup>v</sup>; *Ham.*: Q2, N2<sup>v</sup>.

レアティーズに殺害が可能な特定の剣の見定め方を、次のように説明している。

When you are hot in midst of all your play,

Among the foyles shall a keene rapier lie,

Steeped in a mixture of deadly poyson...<sup>333</sup>

ここでクロードィアスは、レアティーズに対して、他の foil の中に混じって置かれているが、唯一鋭利な刃を持つ rapier が彼の選択すべき剣である旨を伝えており、殺傷能力の有無によって rapier と foil という 2 語を明確に使い分けている。*Much Ado About Nothing* のマーガレット (Margaret) の言葉を借りるならば、foil とは “as blunt as the fencer’s foils, which hit but hurt not” (*Ado.* 5.2.11-12)、すなわち剣先を尖らせておらず、殺傷能力のない練習用の剣なのである。ただし、foil は rapier と相似した外観をもっている必要がある。Q2 と F1 の同等の箇所を参照すると、クロードィアスはレアティーズに次のように告げる。

[Hamlet] Will not peruse the Foiles? So that with ease,

Or with a little shuffling, you may choose

A Sword vnbaited.<sup>334</sup>

ここで “Foiles” の中に「刃を潰していない剣」 (“A Sword vnbaited”) が潜まされていることを知るためには、ハムレットはよほど精密に調べる (“peruse”) 必要があることが示唆されている。実際、この 2 種類が取り違えられるほど相似していることは、ハムレット殺害の成功のために必須の条件でもある。このように、*Hamlet* の現存する Q1、Q2、F1 のテキストは、それぞれ相当の相違点が含まれているのであるが、それにも拘らず foil とは大陸式フェンシング試合用の刃を潰した rapier 状の剣という共通の定義のもとで使われており、当時の foil の定義の一端を知ることができるのである。

しかしながら、さらに当時の劇作品を検証していくと、*Diary* での “foyles” という語、或いは初期近代英国の劇場用語としての foil という語は、上の定義よりも広義で使用され

---

<sup>333</sup> William Shakespeare, *Ham.* Q1, H3<sup>f</sup>.

<sup>334</sup> William Shakespeare, *Ham.* F1, pp4<sup>v</sup>.

ている可能性が浮かび上がってくる。ガーと市川氏によると、“xvij foyles”とは、海軍大臣一座の資産の内、rapier や broadsword などあらゆる種類の sword property を包括的に指している。<sup>335</sup> と言うのも、海軍大臣一座のレパトリーにある劇作品では rapier、falchion、curtal-axe、dagger、knife、poniard などの様々な sword property が必要とされており、それら全ての小道具の調達は劇場側の責任である以上、ヘンズロウの目録の中に記載されているはずという論旨である。ただし、実際に海軍大臣一座のレパトリーを調べると、ダイアログでは多様な剣の種類に言及しながらも、ト書きでは示されることは少ない。それは先にも述べたように、プロの役者にとっては小道具などを慣習的な範囲で使用する限り、ト書きが必要とされなかったためである。例えばマーロウの *Doctor Faustus* の劇中で、<sup>336</sup> フォースタス (Faustus) の前に、7つの大罪 (Seven Deadly Sins) の寓意的登場人物の姿が示される場面があるが、ここでは sword property についてのト書きは一切みられない。しかしダイアログの中で「激怒」(Wrath) は、自分が産まれて1時間もたたない頃から “these case of Rapiers” (688-89) を持って走り回ってきたと言っている。ここで言及される “case of Rapiers” とは2本の rapier を両手で扱う戦い方であり、“these” という語があることでト書きがなくとも「激怒」を演じる役者に、この場面の小道具で何が必要かを理解させることが可能となる。そしてその役者は、海軍大臣一座の所有する数ある sword property の中から、2本の rapier の形状をした sword property を選び出し、それらを手に舞台に登場するのである。

海軍大臣一座のレパトリーの中で、上のようにダイアログ内で sword property の使用が指示される場合は多くみられるが、これらから考えても明らかに、その種類は単一で

---

<sup>335</sup> Gurr and Ichikawa 69.

<sup>336</sup> *Diary* の記録によると、海軍大臣一座によって “an old play” として1594年9月30日(10月2日)と、そこから1596/7年1月5日まで上演され、海軍大臣一座とペンブルック一座によって1597年10月に上演されていることが確認される。(Greg, *Commentary* 168) 海軍大臣一座による合計25回の上演の記録は、*Doctor Faustus* の人気のほどを窺わせるものである。

はない。キッドの *The Spanish Tragedy* の劇中劇を、そのひとつの例として挙げる事ができる。*The Spanish Tragedy* は 1597 年に海軍大臣一座によって初演された悲劇であるが、最後の結婚式の場面で演じられる劇中劇では、少なくとも 3 本の sword property が登場し、その内の一本は falchion の形状と特定されている。劇中劇の申し合わせの場面、ヒエロニモ (Hieronimo) はバルサザー (Balthazar) をトルコのスルタンであるスレイマン (Soliman) 役を割り当て、バルサザーに “a Turkish cappe, / A black mustacio, and a Fauchion” (4.1.143-44) を用意するように要求する。すなわちヒエロニモは、バルサザー演じるスレイマンのトルコ的な風情を可能な限り演出するために、帽子、口ひげ、そしてトルコ風の curved sword の代用として falchion を用意させたのである。このヒエロニモの指示が当時の上演形式を反映したものとすると、少なくとも実際に舞台を演出する側の人間は、視覚的な側面に無関心ではなく、彼らの想像が及ぶ限りの視覚的な表現を加えようとしたことがわかる。そして実際の劇中劇の場面において、バルサザー役の役者がヒエロニモの指示通りの装いで登場するためには、海軍大臣一座は falchion の形状をした sword property を所有していたはずである。このように、ヘンズロウの書くところの “foyles” は、一般的な大陸式フェンシングの練習用に使われた疑似 rapier のみを意味するのではなく、あらゆる種類の sword property を示す語であったと考えられる。

ただし、dagger などの短剣及び、次に述べる long sword については、foil とは別に扱われていた可能性が考えられる。当時の演劇上演に、dagger や poniard などの短剣が頻繁に必要とされていたことは間違いがない。再び *Doctor Faustus* から例をとり、“Mephostophilis gives him [Faustus] a dagger” (1725 s.d.) というト書きをみる。<sup>337</sup> この dagger とは、フォースタスがルシファー (Lucifer) と交わした誓いを覆して悔い改めようとした時、激怒したメフィストフィリス (Mephostophilis) が現われ、彼に彼自身の血でもってルシファーとの

---

<sup>337</sup> このト書きは A テキストと B テキストの両方にみられるため、当時の上演形態を反映している可能性が高い。

“former vow” (1750) を再確認することを求める時、フォースタスに自身の腕を切るために手渡される短剣である。このト書きは、A テキストと B テキストの両方に明確に “*dagger*” と表記されており、sword property の中でも特に dagger 状のものを用意することを要求している。この例のように、ト書き上では通常の長さの sword property とは別に、dagger や poniard などの短剣が指示されるものが多くみられる。

*Hamlet* の Q2 のテキストに残るト書きは、当時の劇場用語において、foil と dagger とが区別して使用されたという可能性を示す最適な例である。ハムレットとレアティーズのフェンシング試合直前、その場面に現われるべき登場人物と大小道具類の登場は、“*A table prepard, Trumpets, Drums and officers with Cushions, King, Queene, and all the state, Foiles, daggers, and Laertes*”<sup>338</sup> と指示されている。ここで “*Foiles*” と “*daggers*” とは別々に表記されており、短剣と長剣とが区別されていたことが窺われる。ただ、この “*daggers*” の表記は Q2 のみに現われるものであり、F1 の同場面のト書きでは “*Enter King, Queene, Laertes and Lords, with other Attendants with Foyles, and Gauntlets, a Table and Flagons of Wine on it*”<sup>339</sup> と指示されている。ここでは人物及び小道具類の登場の順序が変更され、“*Cushions*” が “*Gauntlets*” に差し替えられているだけではなく、Q2 にあった “*daggers*” の表記が消えている。1605 年出版の Q2 から 18 年後の 1623 年に出版された F1 では、当時の実際の上演を反映して改訂されたと言われているが、<sup>340</sup> 上記の場面の Q2 のト書きについての信憑性を失わせるわけではなく、逆に *Hamlet* の元来の上演形態に即したト書きであるという可能性が高い。

実際に Q2 のト書きをみると、テーブル、トランペット、ドラムの登場の後に、クッションを持った役人と王と王妃などのほとんどの劇中人物の登場が指示された後、武器類に言及が及ぶが、レアティーズだけは他の人物とは別に、武器類のさらに後の最後尾にその

---

<sup>338</sup> Shakespeare, *Hamlet: Second Quarto, 1605* (Menston: Scolar, 1969) N3<sup>v</sup>.

<sup>339</sup> Shakespeare, *Ham.: F1*, pp6<sup>v</sup>.

<sup>340</sup> 『ハムレット』『研究社 シェイクスピア辞典』(東京: 研究社, 2000).

登場が指示されている。このように、Q2 では小道具と登場人物が入り交ざって並べられており、その順序はいかにも整理されていない。一方の F1 では、全ての人物の登場が指示された後で大小道具類というように、登場の順序が整理されている。しかし、F1 の整然としたト書きに比べて、Q2 のト書きが人物と大小道具とを入れ混ぜて並べているのは、元来の上演における実際の登場の順序が反映されているひとつの証拠と推察できる。すなわち、レアティーズはト書きの表記通り、全ての人物と大小道具が登場した後で、ひとり舞台上に現われたと考えることができるのである。エデルマンは、このト書きの通りにレアティーズが最後に登場することを前提とし、それは「武器が選択されフェンサーらが最初の突きに備えて防御の姿勢をとる間、やましさを抱えたハムレットの対戦者に対して焦点を集めるための、効果的な劇作上の技巧の一部」<sup>341</sup> と、このト書きの登場順序がシェイクスピアの劇作家としての意図を表していると論じている。

同様に、Q2 のト書きで foils と daggers とが別個に表記されているのも、元来の上演形態の反映と考えることができる。また、その内容は F1 のト書きよりもむしろ Q2 のト書きの方が、ダイアログの内容と一貫性がある。先述したとおり、Q1、Q2、及び F1 の全てのテキストのダイアログにおいて、ハムレットとレアティーズが戦う武器は rapier and dagger であると述べられており、実際の舞台上演の際、Q2 のト書きに指示されるとおりに、長剣と短剣の両方が持ち込まれるのが当然のことと思われる。ところが F1 のト書きからは “daggers” のことばが削除されており、ダイアログの “Rapier and dagger”<sup>342</sup> という台詞と矛盾をきたしている。ドーヴァー・ウィルソン (Dover Wilson) は、この改訂を舞台上のフェンシングの変化と関連させて説明している。すなわち、Q2 出版から F1 出版までの 18 年の間に、フェンシングの形態は、rapier と dagger を両手に持って戦う方法から、片手に rapier のみをもって戦う現在のフェンシングの形式に近づいており、それが舞台上のフェンシング・シーンにも影響し、1623 年当時の上演において dagger は必要とされなくなっ

---

<sup>341</sup> Edelman 186.

<sup>342</sup> Shakespeare, *Ham.: F1*, pp6<sup>v</sup>.

た。そのため “*daggers*” ということばが F1 のト書きから削除されたか、そうでなければ上演台本を用意する責任者であるブックキーパー (book-keeper) の考えが作者の考えと異なったために省かれたのだ、とウィルソンは主張している。<sup>343</sup> ただしハロルド・ジェンキンス (Harold Jenkins) が言うように、このト書きを巡る議論において、Q2 と F1 との違いをアクションの仕様の更新を示すとして重要性が強調され過ぎている傾向はあり、その点は注意すべきである。<sup>344</sup> しかしながら、少なくとも Q2 出版の 1605 年頃までは、舞台上のフェンシング試合で、武器として rapier 及び dagger の sword property が用意されていたことが Q2 のト書きから窺われる。ただし、*Diary* の中で dagger など短剣について特記した項はみられないため、必要な時にどのように dagger を調達したか、また目録の “foyles” の中に dagger が含まれるか否かなど、不明点が多く残る。したがってあくまで推論の域を出ないが、通常の高さの sword property に比べて、dagger の製作費用や資産価値が同等とは考えられず、さらにその機能、形状、記号的意味などの点から dagger 独自の役割があり、そういう点を考慮すると、dagger は foil とは別個に扱われていたという一つの結論を導くことができる。

ヘンズロウが唯一 “foyles” とは別に、しかも小道具の目録ではなく衣装の目録一覧の中に “j longe sorde” と記載する項目がある。デッセンとトンプソンは、この記載事項を指摘し、ト書きにおいて long sword が特に必要とされる例を挙げているが、一般的な高さの sword と long sword との使用場面を区別せずに、同じ sword の項目として扱っている。<sup>345</sup> しかし、ヘンズロウが long sword を別個に、小道具としてではなく衣装のひとつとして記載したことは、海軍大臣一座が、何らかの必然性がある、その 1 本の long sword を他の 17 本の foil とは区別して保管していたことを示している。これは long sword と foil との舞台

---

<sup>343</sup> John Dover Wilson, *What happens in 'Hamlet'* (Cambridge: Cambridge UP, 1935) 280.

<sup>344</sup> Harold Jenkins, note to “*foils and daggers*” (5.2.220. s.d.) *Hamlet*, by William Shakespeare, ed. Jenkins (London: Methuen, 1982).

<sup>345</sup> “Directions call for a *long sword* (Folio *Every Man In*, 5.3.35; *Faithful Friends*, 1047-8; *Fine Companion*, 11v)”. (Dessen and Thomson 223-24.)

上での異なる機能やそれらの資産的価値の違いを表すとも考えられる。この点の重要性を過度に強調することは避けねばならないとは言えるものの、考察に値する問題であることは間違いない。

剣の長さに殊に敏感であった当時、舞台上に現われた long sword は、視覚的に一定の象徴的な意味合いを示すことができた。ロングリート手稿の線描画でも、中央のタイタスの腰に下がる剣の長さは、他よりも長く描かれている。この線描画の信憑性の問題はあるものの、この線描画の製作者をして、タイタスの剣に特別な長さを与えしめたのは、当時共有されていた long sword の記号的意味が背景にあるという考えには妥当性がある。つまりタイタスの剣は、祝祭的な場面における勝利者タイタスの華々しい立場を視覚的に示す手段として、long sword が有効であるという当時の認識を推察させるのである。さらに劇作品のト書きやダイアログにおいて long sword の登場が必要とされる例を調べると、long sword の視覚的特徴はそれぞれの登場人物の属性などを表すために利用されていることがわかる。例えば、宮内大臣一座 (Lord Chamberlain's Men) によって初演された *Every Man in his Humour* の改訂版である 1616 年出版の二つ折版では、“*He flourished ouer him with his long-sword*” (5.3.35.s.d.) とあり、老裁判官のクレメント判事 (Clement) が long sword を振り回すというアクションが指示される。また 1601 年の四つ折版と 1616 年の二つ折版の両方に、次に引用するクレメント自身のことばがみられるが、それにより long sword が当初の上演において実際に舞台に登場したこと、及びその老齢という記号的意味が裏付けられる。

Oh Gods pittie, was it so sir, he must arrest you: giue me my long sworde there: helpe me of; so, come on sir varlet, I must cut of your legges sirha; nay stand vp, ile vse you kindly; I must cut of your legges I say. (5.3.102-5)<sup>346</sup>

クレメントは long sword を手渡すよう求め、手助けを頼んでいる。「クレメントは、rapier

---

<sup>346</sup> この引用は 1601 年の四つ折版に依拠する。

や新しい大陸風ファッションに対抗するものとして、英国流の long sword への忠誠を示した」<sup>347</sup> というロバート・S・ミオラ (Robert S. Miola) の指摘は的を射ている。かつては高い社会的地位を象徴したものの、もはや時代遅れになった long sword に固執するが、自分一人ではこの重量のある剣を扱いきれずに手助けを必要とする、といった long sword と共にあるクレメントの姿は、彼の老齢を強調しているのである。同様に *Romeo and Juliet* の 1 幕 1 場においても、long sword はキャプレットの高い社会的地位と老齢を示唆し、そこに滑稽さが書き込まれている。また、トマス・デッカー (Thomas Dekker) の *The Roaring Girl, or Moll Cutpurse* の中でも “Enter a fellow with a long rapier by his side” (2.1.217 s.d.) というト書きがあり、long sword の登場が指示されている。ただしこの場合は、ほら吹き屋を表す視覚的な記号のひとつとして長い rapier が示されている。このように、観客は long sword を目にするすることで、その所有者の地位や老齢といった特定の性質を「見る」ことができるのである。それゆえに、海軍大臣一座や宮内大臣一座などは foil とは異なる long sword を所有していたと考えられる。

しかし、ヘンズロウの目録では、long sword の記述もまた極めて簡潔なものであり、本数以外の情報を得ることは難しい。ただ、この 1 本の long sword が単純に長さだけの違いのために他の 17 本の foil とは別に分類されたと考えるよりも、もっと本質的な点、例えば素材や装飾、用途などにおいて、foil とは異なる点があったという推察は十分に可能であり、foil と long sword の素材や装飾性を比較検討していく必要がある。まず素材であるが、これまでの sword property の研究において、公衆劇場でも用いられた sword property は金属製であったことは、まるで自明の理であるかのように扱われている。ガーと市川氏は、foil が本物の剣と同じ素材でできていること、すなわち金属製であることを前提として、「剣術試合のエキシビジョンや演劇上演において、剣の突き刺さる刃は、剣先を鈍らせた ‘bated’ の状態にして、その剣先が人体を貫通するリスクを最小限におさえるようにした」

---

<sup>347</sup> Miola, footnote to “long sword” (5.3.106).

としている。<sup>348</sup> エデルマンも同様の前提のもとに、金属製の刃で身体を強打すると、仮にその剣先に鋭利さがなくとも、「その役者が十分に防御されていない限り、彼に深刻な怪我を負わせる原因となる」と述べており、当時の舞台用甲冑もまた金属製であったことの根拠としている。<sup>349</sup> さらに、エリザベス時代の役者の甲冑は「純粹に金属製であるため、通常の打撃や突きに対して優れた防御性を提供した、殊にその武器の剣先が鈍らされていれば尚更である」とし、シェイクスピアの劇団において舞台上で生じた剣による深刻な事故が一切記録されていないことのひとつの理由であると主張している。<sup>350</sup>

確かに、当時の観客たちが目撃した舞台上の foil が、金属素材による sword property であったことはほぼ間違いない。*Romeo and Juliet* の乱闘場面や *Hamlet* のフェンシング試合の場面など、劇作品に取り入れられた剣劇の要素は、より迫真的で刺激的なものへと発展していった。<sup>351</sup> その剣劇のようすを舞台上で披露するためには、金属製以外の木製の剣などを使っているのは、それは稚拙なちゃんばらとなり、観客の目に適うような迫真性を出すことは極めて難しい。また、剣同志の衝突や打撃に耐えうるためには、必然的に十分な強度を備える金属性であったと考える方が適当である。それを裏付けるのがジョンソンの *Every Man in His Humour* のプロローグに書かれた、当時の劇場での戦闘場面の描写である。

...with three rustie swords,

And helpe of some few foot-and-halfe-foote words,

Fight ouer Yorke, and Lancasters long iarres... (*Fl.* Prologue 9-11.)

ここで彼は明らかに“rustie”という形容詞で sword property のようすを描写しており、舞台上で使用された剣が錆びつく材質のもの、すなわち金属製、おそらくは鉄製のものであったことを示唆している。

---

<sup>348</sup> Gurr and Ichikawa 68.

<sup>349</sup> Edelman 30.

<sup>350</sup> Edelman 32-33.

<sup>351</sup> 当時の剣劇のようすについて、特にシェイクスピア作品の剣劇については、エデルマンの *Brawl ridiculous: Sword fighting in Shakespeare's Plays* に詳しい。

このジョンソンの一節は、フィリップ・シドニー (Philip Sidney) の “The Defence of Poesie” の中の “two Armies flie in, represented with foure swords & bucklers, and thẽ what hard hart will not receive it [the stage] for a pitched field”<sup>352</sup> という描写のエコーである。当時の劇場で戦場場面を慣習的に演出する際、その限られた舞台空間に大軍団による戦闘場面が再現されるわけもない。それゆえシドニーが皮肉な口調で嘆くところの、二つの「軍隊」と言うには余りに貧弱なたった4組の sword and buckler、つまりは数人の兵士と sword property のみで戦場という場面を表象していたのである。この言説のエコーを書いたのはジョンソンだけではなく、シェイクスピアの *Henry V* にもそのエコーとされる一節がある。4幕のアジncourtの戦い (Battle of Agincourt) 開幕直前のコーラス (Chorus) は、舞台上の戦闘場面を自嘲的な口調で次のように語る。

And so our scene must to the battle fly,  
Where O for pity, we shall much disgrace,  
With four or five most vile and ragged foils,  
Right ill-disposed in brawl ridiculous,  
The name of Agincourt. (4.0.48-52)

みすぼらしい姿の foil の 4、5 本でもって、偉大なるアジncourtの戦いの名を “brawl ridiculous” に貶めてしまうことを、あらかじめ弁明している。ジョンソンの上記引用で述べられるヨーク王家 (The Yorks) とランカスター王家 (The Lancasters) との戦いとは、シェイクスピアの *Henry VI* 3部作などの戦闘シーンを揶揄すると思われるが、この長年に及ぶ激しい戦いを、たった3本の錆びついた sword で表していると批判的に表しているのである。

これら3つの言説は、それぞれ当時の劇場における戦闘場面の上演形態を伝えている重要な資料である。確かに自嘲的または批判的な意味をこめて誇張的な表現となっ

---

<sup>352</sup> Philip Sidney, “The Defence of Poesie,” 1595, *The Prose Works of Sir Philip Sidney*, vol. 3, ed. Albert Feuillerat (Cambridge: Cambridge UP, 1962) 38.

ものの、当時の戦場場面が実質的にどのように演出されていたのか、さらには当時の sword property の実態など、その一端を窺わせる言説であることは確かである。ここで sword property の描写にさらに焦点を絞ると、シドニーは単純に “four swords & bucklers” と記しているのに対して、シェイクスピアは foil という用語を “most vile and ragged” と形容し、またジョンソンは “rustie” という形容詞で sword を説明している。これらの表現を見る限り、その誇張気味な点は差し引くとしても、当時の舞台上で使用されていた sword property は決して絢爛豪華な装飾を施した立派なものではなく、見た目にも使い古されて粗末な状態のものだったと推察できる。それが激しい剣劇の結果か、もともと粗悪なものだったのか、その原因は定かとはならないが。またジョンソンの “rustie” という語は、単に錆びついているというだけではなく、剣の状態が極めて悪いことも表し得る。例えばナッシュの *The Unfortunate Traveller* では “image or likeness of a péece of a rustie sword”<sup>353</sup> とあるが、ここで “rustie” とは使用されずに傷んだ剣の状態を表している。またシェイクスピアの *The Taming of the Shrew* で結婚式に向かうペトルーキオ (Petruchio) の携えている剣が “an old rusty sword ta'en out of the town armoury with a broken hilt, and chapeless, with two broken points” (3.2.43-45) と報告される時、“rusty” という語は剣が役に立たないほど古いという状態にあることを強調している。これらの例で sword が “rusty” と形容された時、必ずしも剣は錆びている必要はない。ただこの語は剣の金属部分に浮いた錆、特に鉄の赤い錆の色を連想させ、<sup>354</sup> それゆえに剣の古さや状態の悪さと関連付けられると考えれば、この言説は当時の舞台用の剣は鉄製であった可能性を高く引き上げることとなる。

また、1620 年代以降の劇作品には “clashing swords” という音響効果を織り込んだト書きがみられるものもあるが、ここでは本物の剣同士の衝突する音に似せた金属音が鳴り響

---

<sup>353</sup> Nashe D3<sup>v</sup>.

<sup>354</sup> “Rusty” という語は “a similar coating formed upon any other metal by oxidation or corrosion,” (“Rust,” def., n<sup>1</sup> 1a, *OED*.) と赤以外の色とも関連付けることができるのは事実であるが、最も強く関連付けられる色は赤錆びの色である。

いたと考えられる。例えば、1624年に国王一座によって初演されたジョン・フレッチャー (John Fletcher) の *Rule a Wife and Have a Wife* では、“Clashing swords. A cry within, downe with their swords”<sup>355</sup> というト書きがあり、舞台裏での乱闘のようすが音で表されている。同じく国王一座によって初演された *Love’s Cure, or The Martial Maid* でも、舞台上にいるアルバレズ (Alvarez) たちを驚かす音響効果 “Clashing swords” (1.3.74.s.d.)<sup>356</sup> が指示されており、舞台外で起こっている猛々しい攻撃のようすを音で表されていたことがわかる。同様に1638年初演のジャスパー・メイン (Jasper Mayne) による *The Amorous War* においても、“Clashing of Swords within” は、舞台裏での乱闘を表しており、その音響効果はアトップス (Artops) の “Hark, swords, swords; they come” や “Hark swords again” といった叫び声と掛け合いをしている。<sup>357</sup> こういった激しい乱闘を表現するためには、やはり迫真性のある金属音による音響効果が提供されていたと考えられる。これらは直接的に sword property の素材を示すものではないが、間接的にはその金属の素材を示唆しているのである。これらの一次資料は、ヘンズロウが記録した foil が鉄などの金属の素材であったという結論へと導いている。

しかしながら、エリザベス時代の演劇で使用されたあらゆる sword property が金属製であったわけではなく、木製のものが存在した。宮廷祝典会計記録を調べれば十分に明らかなことであるが、殊に宮廷内で催される演劇や仮面劇などでは木製の剣が使用されていたのである。一例として1555年5月26日付の *Masks of Men* の備品目録を見ると、この仮面劇で使用された剣は明らかにすべて木製のものである。この目録から刀剣類の項目だけを抜粋すると、ヴェニス人用の短剣 (“vj daggours or shorte fawchens of bourwde and mowlden woorke the haftes gilte”)、トルコ人判事用の湾曲した剣 (“vj turkey fawchens of woode the haftes and chapes gylte and the scabardes of grene vellat”)、アルボネーゼのための幅広の短剣

---

<sup>355</sup> John Fletcher, *Rule a Wife and Have a Wife* (Oxford, 1640) H3<sup>f</sup>.

<sup>356</sup> Francis Beaumont and John Fletcher, *Love’s Cure*, ed. George Walton Williams, *The Dramatic Works in the Beaumont and Fletcher Canon*, vol. 3 (Cambridge: Cambridge UP, 1976).

<sup>357</sup> Jasper Mayne, *The Amorous War* (1648) G4<sup>v</sup>.

(“vj brode daggers of tree the haftes granysshed with lease sylver”)、トルコ人の弓の射手のための falchion (“vj ffawchons of tree the haftees & scabbard garnysshed with Collours and lease gowlde”)、アイルランドの雑兵の sword (“vj swerdes of tree paynted and garnysshed with lease gowlde”) がある。<sup>358</sup> そこには “bourwde”、“wood”、“tree” と、刀剣類の素材を示す語が含まれており、そのすべてが板材や木材で作製されていたことがわかる。これらの木製の sword property は、剣の所有者それぞれの属性に合わせて多種多様な形状で作られ、その柄、こじり、鞘などには豪華な装飾や豊かな彩色が施され、仮面劇を華やかに彩っていたのである。この他にも “vijj swordes of wood with daggers or fauchions to night for the maske”<sup>359</sup>、“vj ffawchons of tymber”<sup>360</sup>、“waynscott to make blades for rapiours &c”<sup>361</sup> など、宮廷祝典会計記録には sword property の素材を明示する記載事項が多く残るが、これらすべて “wood”、“tymber”、“tree” などの木製、または “board” や “waynscott” などの板張りである。もちろん、金属製の装飾を施した sword property はしばしば見受けられるが、刃の部分を金属類で製作されたものは一切みられず、木材で作製された剣に箔を張る (foil) ことで金属的な光沢を演出していたのである。このように、少なくとも宮廷祝典会計記録で確認できる期間においては、宮廷内で使用される sword property はすべて木製のものを採用していたのである。

木製のものを採用した理由はいくつか考えられる。例えば宮廷内での sword property は迫真的な剣劇で使われるよりも象徴的・装飾的な機能を果たしていたと考えられ、それほどの強度を必要としていなかったこと、また木材の方が安価であることや装飾や彩色などの加工を施しやすいことなど考えられるが、その重要な目的のひとつとして、王侯貴族や

---

<sup>358</sup> Feuillerat, *Edward VI and Mary* 181-83.

<sup>359</sup> 1552~53年のクリスマス祭関連の文書のひとつで、宮廷祝典の司会者 (the Lord of Misrule) に宛てられた委任状の中の一節。(Feuillerat, *Edward VI and Mary* 92.)

<sup>360</sup> 1553年の聖燭節と四旬節で上演された *A Mask of Greek Woorthies* のためにジョン・カロウの製作した小道具類のうちのひとつとして言及 (Feuillerat, *Edward VI and Mary* 133).

<sup>361</sup> 1575年3月11日から1576年2月21日の間の会計記録の小道具購入記録に含まれる (Feuillerat, *Elizabeth* 261).

貴賓らの安全の保障という点が挙げられる。と言うのも、金属製の刀剣類の存在そのものが彼らを殺傷される危険にさらし、時には深刻な脅威になり得るためである。このことへの危惧が、1524年、ヘンリー8世をして、ウェストミンスター (Westminster) 内における武器類禁止を告げる勅令を發布さしめた。

The King our sovereign lord straightly chargeth and commandeth that no manner of person, of whatsoever estate, degree, or condition he be, except the sheriff of Middlesex, the warden of the fleet and his officers, bear or wear any manner of weapon, that is to say, bills, swords, bucklers, wood knives, daggers, or other weapons, within his palace or hall of Westminster or the precincts of the same, upon pain of forfeiture of the same weapon, and his body to be committed to ward and to be further punished at his pleasure.<sup>362</sup>

君主の安全性を確保するために、この勅令はあらゆる階級、地位、境遇の人間に適応されている。もちろん、sword property は演劇という虚構世界の中の武器であり、その殺傷能力は劇中のみで有効であって現実世界とは関係ないという認識はある。しかし、喩え虚構世界の中の剣であっても、そこに殺傷能力のある金属製の sword property が使われていると、それが劇世界を飛び出し、現実的に人を殺傷し始める可能性が生じ始める。*The Spanish Tragedy* では、その sword property のもつ潜在的な殺傷能力が、ヒエロニモの復讐劇において重要な意味をもつ。君主の御前で催された劇中劇の上演中、彼とその共犯者ベルインペリア (Bel-imperia) がロレンゾ (Lorenzo) とバルサザーを sword property で刺す。その時、小道具であるはずの剣は彼らの現実的な体を貫き、ヒエロニモらの復讐が成し遂げられるのである。これはもちろん劇世界の中の出来事ではあるが、これと同じような危険性、すなわちそれが恣意的か偶発的かに拘わらず、舞台上の人物のみならず、観客として列席する君主や貴賓たちが殺傷される危険性は、金属製の sword property を採用する限りは払拭できないのである。さらに、ジョン・チャンバレイン (John Chamberlain) は、スワン座 (The

---

<sup>362</sup> Hughes & Larking 1:145.

Swan Theatre) の舞台上でのある事件を記録している。1603年2月7日に行われたフェンシング術試合中、ジョン・ターナー (John Turner) の剣がジョン・ダン (John Dun) の目を貫いた。チャンバレインの “Dun had so yll lucke that the other ran him into the eye with a foyle, and so far into the head that he fell downe starke dead, and never spake word nor once moved”<sup>363</sup> との記録を読む限り、彼はこれは偶発的な事故であったとみなしている。またこの事故は演劇上演の際中ではなく、フェンシング試合の中で生じたものであるが、剣先を潰しているはずの foil が舞台上で敵対者の命を奪った点は、金属製の sword property の殺傷性を知る上で重要である。この潜在的な危険性を避けるために、宮廷内では金属製の sword property ではなく木製を採用していたと考えられる。

この宮廷内の事情は必ずしも公衆劇場において適応されないのは言うまでもない。同じ演劇上演の際に必ずしも貴賓が列席するわけではなく、したがって金属製の sword property が避けられねばならない安全上の理由はなく、既に論じたように、ヘンズロウが “foyles” と呼ぶところの sword property は金属製であった可能性が高い。しかしながら、long sword の場合に限っては、宮廷祝典会計記録に記載されるような sword property の例に倣って、木製で華やかな装飾を施したものであった可能性が生じてくる。劇作品のト書きを調査した結果、舞台上での long sword の使用は、剣劇よりも、その所持者の高い社会的地位や年齢などの属性を視覚で示す、いわば象徴的な用途が多く、木製のものでもその使用目的に適う強度は十分確保できる上に経済的でもある。ヘンズロウの目録に含まれる木製と革製の手斧 (“j wooden hatchett; j lether hatchete”) や木製のつるはし (“j wooden matook”) などは、劇中での必要に応じて皮や木材などの素材が採用されていたことを示唆している。<sup>364</sup> さらに long sword の象徴的な用途において必要なのは、強度や耐久性などよりも、装飾性であったと考える方が妥当である。そういう観点からして、シェイクスピアが “most vile and

---

<sup>363</sup> John Chamberlain, ed. Norman Egbert McClure, *The Letters of John Chamberlain*, vol. 1 (Philadelphia: American Philosophical Society, 1939) 1:184.

<sup>364</sup> Henslowe 319-20.

ragged foils”と書いたような、またジョンソンが“rustie swords”と揶揄したような、使い古した foil では不適當であることは明らかである。また奢侈禁止法の中の sword の規制を再度引用すると、当時は“one yard and half-a-quarter”という一定の長さを超えるものは、身分・所得を問わず全ての人間に、その製造、売買、所有を禁止されていた。もちろん、この法律が厳守されていたとは言い難く、また一般的に劇場内は奢侈禁止法の適用外という不文律があったとされているが、それでも規定の長さを超える金属製の剣を製造または購入して上演に利用することは考えにくい。これらの事情を併せると、foil とは性質も材質も異なる、華やかな装飾を施した木製の long sword という別個の小道具が備えられていたと考えられるのである。

また補足ながら、long sword とは明記されないものの、剣の視覚的な豪華さを必要とするト書きがある。トマス・デッカー (Thomas Dekker) の *If This be not a Good Play, the Devil is in it* において、ナポリ王アルフォンソ (Alphonso) が彼の王妃を迎えるための祝祭的な場に登場する時、ト書きでは衣装として王冠、立派なローブ、そして“*Swordes of State, Maces, &c. being borne before him*” (1.2.0.s.d.) を着用するように求めている。ここで“*Swordes of State*”と明記されているように、この舞台上演時に視覚的にも君主の威厳を伝える sword property が用意されていた。同様にトマス・ヘイウッド (Thomas Heywood) の *Edward IV* 第1部では、市長 (Lord Mayor) の“*his scarlet gowne, with a gilded rapier by his side*”を着用しての登場を指示しているが、彼はその rapier を着用する法的権利を次のように主張している。<sup>365</sup>

I marie Crosbie this befittes thee well,

But some will mervaile that with a scarlet gowne,

I weare a gilded rapier by my side:

---

<sup>365</sup> 第一章で述べたように、英国に rapier が登場したのは、エドワード4世の統治時代より後のことであり、ここで rapier が使われるのは完全なアナクロニズムの一例である。

Why let them know, I was knighted in the field,

For my good seruice to my Lord the king,

And therefore I may weare it lawfully,

In Court, in Cittie, or at any royall banquet.<sup>366</sup>

彼が言うように、金箔を施した rapier の着用は、彼の君主への功労の証として得た騎士の身分を示すものである。したがって、この場面において緋色のガウンと共に金箔を貼った rapier は、彼の誇らしい状況を目に見える形で明示する記号として不可欠なものだった。このような装飾的な sword property のすべてを long sword で代用したとまで言うとは憶測が過ぎるが、少なくとも当時の小道具の中には華美な細工が施された sword property が存在し、上演においてその視覚的な効果を発揮していたことは推測することができる。

ここまで論じてきたように、一次資料の限界から、sword property の実態については推論に推論を重ねる、仮説のような議論になることは避けられないことは事実である。しかしそれらの資料からは、初期近代英国の劇場において、sword property が極めて頻繁に使用されていたこと、foil や dagger、long sword などの sword property から、用途に合わせた適切な長さや形状のものを選択していたこと、また必要があれば豪華な彩色や装飾を施していたことや、異なった素材を用途に合わせて使い分けていた可能性など、様々な側面を読み解くことができるのである。

---

<sup>366</sup> Thomas Heywood, *The First and Second Parts of King Edward the Fourth*, 1599 (Philadelphia: Rosenbach, 1922) G3<sup>r</sup>.

## 参考文献

### 一次文献

Agrippa, Camillo. *Trattato di scientica d'arme, con un Dialog di filosofia*. Rome, 1553.

Anon. *A Brief Abstract of the Genealogie of all the Kynges of England*. 1560.

---. *The True Chronicle History of King Leir, and his Three Daughters, Gonerill, Ragan, and Cordella*. London, 1605. Eds. W. W. Greg and R. Warwick Bond. Malone Society Reprints, 1907.

---. *Edmond Ironside and Anthony Brewer's The Love-sick King*. Ed. Randall Martin. New York: Garland, 1991.

---. *Shakespeare's Lost Play: Edmund Ironside*. Ed. Eric Sams. London: Fourth Estate, 1985.

---. *Fair Em*. 1631. Ed. W. W. Greg. London: Malone Society Reprints, 1927.

---. *The Famous Victories of Henry the fifth: Containing the Honourable Battell of Agin-court*. London, 1598. London: Praetorius, 1887.

---. *How a Man May Choose a Good Wife from a Bad*. Ed. A. E. H. Swaen. Louvain: Uystprusyst, 1912.

---. *A Larum for London: 1602*. Oxford: Oxford UP, 1913.

---. *Look about You: 1600*. Ed. W. W. Greg. Oxford: Malone Society Reprints, 1913.

---. *The Wars of Cyrus: An Early Classical Narrative Drama of the Child Actors*. Ed. James Paul Brawner. Urbana: U of Illinois P, 1942.

---. *The Wit of a Woman 1604*. Ed. W. W. Greg. Oxford: Oxford UP, 1913.

Bacon, Francis. *The Essays or Counsels Civil and Moral*. Ed. Brian Vickers. 1625. Oxford: Oxford UP, 1999.

Bas, William. *Sword and Buckler, or, Seruing-Mans Defence*. 1602.

Beaumont, Francis, and John Fletcher. *Love's Cure*. Ed. George Walton Williams. *The Dramatic*

- Works in the Beaumont and Fletcher Canon*. Vol. 3. Cambridge: Cambridge UP, 1976: 1-111.
- Bruyn, Abraham de. *Costumes Civils & Militaires du XVIe siècle*. Bruxelles: Van Trigt, 1872.
- Camden, William. *Annales the True and Royall History of Elizabeth Queene of England*. 1625.
- Chamberlain, John. Ed. Norman Egbert McClure. *The Letters of John Chamberlain*. 2 vols. Philadelphia: American Philosophical Society, 1939.
- Curio, Cælius Augustinus. *A Notable Historie of the Saracens. As also of Turkes, [etc.] Wherunto is Annexed a Compendious Chronycle of their Yeerely Exploytes, from Mahomets Time tyll 1575*. Drawen out of Augustine Curio and sundry other authors by T. Newton. London, 1575.
- Dasent, John Roche, ed. *Acts of the Privy Council of England: New Series*. Vol. 12. London: Eyre and Spottiswoode, 1896.
- Davenant, William. *The Vnfortvnate Lovers: A Tragedie*. London, 1643.
- Dekker, Thomas. *The Dramatic Works of Thomas Dekker*. Ed. Fredson Bowers. 4 Vols. Cambridge: Cambridge UP, 1953-61.
- Feuillerat, Albert, ed. *Documents Relating to the Office of the Revels in the Time of Queen Elizabeth*. Louvain: Uystpruyst, 1908.
- , ed. *Documents Relating to the Revels at Court in the Time of King Edward VI and Queen Mary: The Loseley Manuscripts*. Vaduz: Kraus Reprint, 1963.
- Fletcher, John. *Rule a Wife and Have a Wife*. Oxford, 1640.
- Fletcher, John; Philip Massinger; and Nathan Field. *The Queen of Corinth*. Ed. Robert Kean Turner. *The Dramatic Works in the Beaumont and Fletcher Canon*. Vol. 8. Cambridge: Cambridge UP, 1992. 1-111.
- Fuller, Thomas. *The History of the Worthies of England*. 1662.
- Gairdner, James and R. H. Brodie, eds. *Letters and Papers, Foreign and Domestic of the Reign*

- of *Henry VIII*. Vol. 15. London: Eyre and Spottiswoode, 1896.
- Grassi, Giacomo di. *Giacomo di Grassi his true arte of defence*. Trans. I. G. gentleman. London, 1594.
- Greene, Robert. *The Life and Complete Works in Prose and Verse of Robert Greene*. Ed. A. B. Grosart. Vols. 15. New York: Russell & Russell, 1964.
- Hall, Edward. *The Vnion of the Two Noble and Illustrate Famelies of Lancastre & Yorke*. 1548.
- Hariot, Thomas, trans., *A Briefe and True Report of the New Found Land of Virginia*. 1590.
- Harrison, William. "The Description and Historie of England." *The First and Second Volumes of Chronicles*. By Raphael Holinshed. 1587.
- Henslowe, Philip. *Henslowe's Diary*. Ed. R. A. Foakes. 2<sup>nd</sup> ed. Cambridge: Cambridge UP, 2002.
- . *Henslowe's Diary Part II: The Commentary*. Ed. Greg, Walter W. London: Bullen, 1908.
- . *Henslowe's Papers: Being Documents Supplementary to Henslowe's Diary*. Ed. Greg, Walter W. London: Bullen, 1907.
- Heywood, Thomas. *The First and Second Parts of King Edward the Fourth*. 1599. Philadelphia: Rosenbach, 1922.
- . *The Golden Age. Or the Lives of Jupiter and Saturne, with the Deifying of the Heathen Gods*. London, 1611.
- . *The Rape of Lucrece. Thomas Heywood*. Ed. A. W. Verity. London: Vizetelly, 1888: 327-427.
- Holinshed, Raphael. *The Firste Volume of the Chronicles of England, Scotlande, and Ireland*. 1577.
- . *The First and Second Volumes of Chronicles of England, Scotlande, and Irelande*. 1587.
- Hughes, Paul L. and James F. Larkin, ed. *Tudor Royal Proclamations*. Vols. 2 & 3. New Haven: Yale UP, 1969.
- Hume, Martin A. S., ed. *Calendar of Letters and State Papers Relating to English Affairs, Preserved Principally in the Archives of Simancas*. Vol. 2. London, 1894.

- Jonson, Ben. *Ben Jonson*. Eds. C. H. Herford and Percy Simpson. 11 Vols. Oxford: Clarendon, 1925-52.
- . *The New Inn*. Ed. Michael Hattaway. Manchester: Manchester UP, 1984.
- Kyd, Thomas. *The Works of Thomas Kyd*. Ed. Frederick S. Boas. Oxford: Clarendon, 1955.
- Lant, Thomas. *Sequitur Celebritas & Pompa Funeris*. London, 1588.
- Lodge, Edmund. *Illustrations of British History*. Vol. 2. 1791.
- Lucan. *Lucan: With an English Translation by J. D. Duff: The Civil War*. Trans. J. D. Duff. 1928. Cambridge: Harvard UP, 1957.
- . *Lucans Pharsalia: Containing the Civill Warres between Cæsar and Pompey*. Trans. Sir A. Gorges. 1614.
- Lydgate. *Lydgate's Fall of Princes*. Ed. Henry Bergen. Vol.3. London: Oxford UP, 1924, 1967.
- Marlowe, Christopher. *The Complete Works of Christopher Marlowe*. Ed. Fredson Bowers. 2<sup>nd</sup> ed. 2 vols. Cambridge: Cambridge UP, 1981.
- Mayne, Jasper. *The Amorous War*. 1648.
- Minadoi, Giovanni Tommaso. *The History of the Warres betweene the Turkes and the Persians*. Trans. Abraham Hartwell. London, 1595.
- Mitton, G. E. *Maps of Old London*. London: A. and C. Black, 1908.
- Montaigne, Michel de. *Essais*. Tome II. Paris: Garnier, 1962.
- . *Essayes*. Trans. John Florio. 1613.
- Nashe, Thomas. *The Vnfortunate Traueller. Or, The life of Iacke Wilton*. London, 1594.
- Ovid. *Metamorphoses*. Trans. Frank Justus Miller. Vol. 1. London: William Heinemann, 1946.
- . *The xv. Bookes of P. Ouidius Naso, entytuled Metamorphosis*. Trans. Arthur Golding. 1567.
- Peacham, Henry. *Coach and Sedan, pleasantly disputing*. London, 1636.
- Plutarch. *Plutarch's Lives of the Noble Grecians and Romans*. Trans. Sir Thomas North. 1579. Ed. W. E. Henley. Vols.5&6. New York: AMS P, 1967.

- Porter, Henry. *The Pleasant History of the Two Angrie Women of Abington*. London, 1599.
- Quevedo, Francisco de. Ed. Domingo Ynduráin. *La vida del Buscón llamado Don Pablos*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1980.
- Rowley, William. *A Merrie and Pleasant Comedy: Called A Shoo-maker a Gentleman*. London, 1638.
- S., W. *The Lamentable Tragedy of Locrine, the Eldest Sonne of King Brutus. Newly Set Foorth, Ouerseene and Corrected*. London, 1595.
- Saviolo, Vincentio. *Vincentio Saviolo His Practice. In two bookes. The first intreating of the use of the rapier and dagger. The second, of honor and honourable quarrels*. 1595.
- Shakespeare, William. *As You Like It*. Ed. Juliet Dusinberre. London: Thomson Learning, 2006.
- . *As You Like It*. Ed. Michael Hattaway. Cambridge: Cambridge UP, 2000.
- . *The First Folio of Shakespeare*. Ed. Charlton Hinman. New York: Norton, 1968.
- . *Hamlet: First Quarto, 1603*. Menston: Scolar, 1969.
- . *Hamlet: Second Quarto, 1605*. Menston: Scolar, 1969.
- . *Henry VI, Part Three*. Ed. Randall Martin. Oxford: Oxford UP, 2001.
- . *Julius Caesar*. Ed. David Daniell. London: Thomson Learning, 1998.
- . *King Richard II*. Ed. Samuel Johnson and George Steevens. *The Plays of William Shakespeare*. Vol. 5. 1778. London: Routledge, 1995.
- . *Love's Labour's Lost*. Ed. H. R. Woudhuysen. 3<sup>rd</sup> Series. London: Thomson Learning, 2001.
- . *The Norton Shakespeare: Based on the Oxford Edition*. Eds. Stephen Greenblatt, Walter Cohen, Jean E. Howard, and Katharine Eisaman Maus. New York: Norton, 2008.
- . *Romeo and Juliet*. Ed. G. Blakemore Evans. Cambridge: Cambridge UP, 1984.
- Sidney, Philip. "The Defence of Poesie." 1595. *The Prose Works of Sir Philip Sidney*. Vol. 3. Ed. Albert Feuillerat. Cambridge: Cambridge UP, 1962. 1-46.
- Silver, George. *Paradoxes of Defence*. London, 1599. Oxford: Oxford UP, 1933.

Smythe, John. *Certain Discourses*. London, 1590.

Speed, John. *The History of Great Britaine*. 1611.

Spenser, Edmund. *The Works of Edmund Spenser*. Eds. Edwin Greenlaw, et al. Vols. 4 and 5. 1935. Baltimore: Johns Hopkins, 1961.

Stow, John. *A Suruay of London. Contayning the Originall, Antiquity, Increase, Moderne Estate, and Description of that Citie. With an Appendix, Containing in Latine, Libellum de situ Londini: Written by W. Fitzstephen, in the raigne of Henry the second*. 1598.

Stow, John and E. Howes. *The Annales, or a Generall Chronicle of England, Continued unto 1614*. Londini: Thomae Adams, 1615.

Strachey, William. *The Historie of Travell into Virginia Britania (1612)*. Eds. Louis B. Wright and Virginia Freund. London, 1953.

Swetnam, Joseph. *The Schoole of the Noble and Worthy Science of Defence*. 1617.

Whitney, Geoffrey. *A Choice of Emblems*. Leyden: Francis Raphelengius, 1586.

*The Holy Bible: King James Version*. Grand Rapids: Zondervan Publishing House.

ケベード、桑名一博 訳「大悪党（ブスコンの生涯）」『世界文学全集』第6巻、東京、集英社、1979.

マキャヴェッリ、永井三明 訳『マキャヴェッリ全集2』筑摩書房 1999.

## 二次文献

Adelman, Janet. *Suffocating Mothers: Fantasies of Material Origin in Shakespeare's Plays, Hamlet to the Tempest*. London: Routledge, 1991.

Anglin, Jay P. "The Schools of Defense in Elizabethan London." *Renaissance Quarterly* 37.3 (1984): 393-410.

Anglo, Sydney. "How to Kill a Man at your Ease: Fencing Books and the Duelling Ethic." *Chivalry in the Renaissance*. Ed. Anglo. Woodbridge: Boydell, 1990: 1-12.

- . *The Martial Arts of Renaissance Europe*. New Haven: Yale UP, 2000.
- Aylward, J. D. "The Inimitable Bobadill." *Notes & Queries* 195 (1950): 2-4; 28-31.
- . *The English Master of Arms: From the Twelfth to the Twentieth Century*. London: Routledge & Kegan Paul, 1956.
- Barber, L. C. *Shakespeare's Festive Comedy: A Study of Dramatic Form and its Relation to Social Custom*. Princeton; Princeton UP, 1959.
- Bate, Jonathan. *The Genius of Shakespeare*. London: Picador, 1997.
- Bate, Jonathan and Dora Thornton. *Shakespeare: Staging the World*. London: British Museum P, 2012.
- Beaufort-Spontin, Christian and Matthias Pfaffenbichler. *Meisterwerke der Hofjagd-und Rüstkammer*. Vienna: Kunsthistorisches Museum Wien, 2005.
- Belsey, Catherine. "Disrupting Sexual Difference: Meaning and Gender in the Comedies." *Alternative Shakespeares*. Ed. John Drakakis. London: Methuen, 1985. 166-90.
- Bevington, David M. *Action is Eloquence: Shakespeare's Language of Gesture*. Cambridge: Harvard UP, 1984.
- Borden, Ian. "The Blackfriars Gladiators: Master of Fence, Playing a Prize, and the Elizabethan and Stuart Theater." *Inside Shakespeare: Essays on the Blackfriars Stage*. Ed. Paul Menzer. Selinsgrove: Susquehanna UP, 2006. 132-46.
- Bosonnet, Felix. *The Function of Stage Properties in Christopher Marlowe's Plays*. Bern: Francke, 1978.
- Bradbrook, M. C. "Shakespeare's Recollections of Marlowe." *Shakespeare's Styles: Essays in Honour of Kenneth Muir*. Eds. Philip Edwards, Inga-Stina Ewbank, and G. K. Hunter. Cambridge: Cambridge UP, 1980: 191-204.
- Brooke, Nicholas. "Marlowe as Provocative Agent in Shakespeare's Early Plays." *Shakespeare Survey* 14 (1961): 34-44.

- Burnett, Mark Thornton. "Tamburlaine the Great, Parts One and Two." *The Cambridge Companion to Christopher Marlowe*. Ed. Patrick Cheney. Cambridge: Cambridge UP, 2004: 127-43.
- Castle, Egerton. *Schools and Masters of Fence: From the Middle Ages to the End of the Eighteenth Century*. 1893. Kessinger P, 2010.
- Chambers, E. K. *The Elizabethan Stage*. 4 vols. Oxford: Clarendon, 1923.
- . *Shakespearean Gleanings*. Oxford: Oxford UP, 1944.
- Charney, Maurice. "The Voice of Marlowe's Tamburlaine in Early Shakespeare." *Comparative Drama* 31.2 (1997): 213-23.
- Chew, Samuel C. *The Crescent and the Rose: Islam and England during the Renaissance*. New York: Oxford UP, 1937.
- . *The Virtues Reconciled: An Iconographic Study*. Toronto: Toronto UP, 1947.
- Clements, John. *Medieval Swordsmanship: Illustrated Methods and Techniques*. Colorado: Paladin P, 1988.
- . *Renaissance Swordsmanship: The Illustrated Use of Rapiers and Cut-and-Thrust Swords*. Colorado: Paladin P, 1997.
- Cunningham, J. S. Introduction. *Tamburlaine the Great*. By Christopher Marlowe. Ed. Cunningham. Manchester: Manchester UP, 1981: 1-105.
- Dessen, Alan C. *Elizabethan Stage Conventions and Modern Interpreters*. Cambridge: Cambridge UP, 1984.
- . *Recovering Shakespeare's Theatrical Vocabulary*. Cambridge: Cambridge UP, 1995.
- Dessen, Alan C. and Leslie Thomson, eds. *A Dictionary of Stage Directions in English Drama, 1580-1642*. Cambridge: Cambridge UP, 1999.
- Dillon, Janette. *Performance and Spectacle in Hall's Chronicle*. London: Society for Theatre Research, 2002.

- Dillon, Viscount. "Armour and Weapons." *Shakespeare's England: An Account of the Life and Manners of his Age*. Vol. 1. Oxford: Clarendon, 1966: 127-40.
- . *The Cambridge Introduction to Early English Theatre*. Cambridge: Cambridge UP, 2006.
- Duncan-Jones, Katherine. *Shakespeare Upstart Crow to Sweet Swan: 1592-1623*. London: Methuen Drama, 2011.
- Edelman, Charles. *Brawl ridiculous: Swordfighting in Shakespeare's Plays*. Manchester: Manchester UP, 1992.
- Eliade, Mircea. Trans. Stephen Corrin. *The Forge and the Crucible: The Origins and Structures of Alchemy*. Chicago: Chicago UP, 1978.
- Evelt, Marianne Brish. Introduction. *The Two Angry Women of Abington: A Critical Edition*. By Henry Porter. Ed. Evelt. New York: Garland, 1980: 1-84.
- Fielder, Leslie A. *The Stranger in Shakespeare*. London: Croom Helm, 1973.
- Foakes, R. A. *Illustrations of the English Stage: 1580-1642*. London: Scolar, 1985.
- Girard, Rene. "To Entrap the Wisest." *William Shakespeare's "The Merchant of Venice"*. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House Publishers, 1986: 91-105.
- Gurr, Andrew. *The Shakespearean Stage 1574-1642*. 3<sup>rd</sup> ed. Cambridge: Cambridge UP, 1992.
- Gurr, Andrew and Mariko Ichikawa. *Staging in Shakespeare's Theatres*. Oxford: Oxford UP, 2000.
- Harbage, Alfred and S. Schoenbaum, eds. *Annals of English Drama: 975-1700*. London: Methuen, 1964.
- Hodgdon, Barbara. "Sexual Disguise and the Theatre of Gender." *The Cambridge Companion to Shakespearean Comedy*. Ed. Alexander Leggatt. Cambridge: Cambridge UP, 2002: 179-97.
- Holmes, M. R. *Arms and Armour in Tudor and Stuart London*. London: Her Majesty's Stationery Office, 1957.
- Hughes, Alan. Introduction. *Titus Andronicus*. By William Shakespeare. Ed. Hughes.

- Cambridge: Cambridge UP, 1994: 1-47.
- Hutton, Alfred. *The Sword and the Centuries or Old Sword Days and Old Sword Ways*. 1901. London: Greenhill, 2003.
- Iwasaki, Soji. *The Sword and The Word: Shakespeare's Tragic Sense of Time*. Tokyo: Shinozaki Shorin, 1973.
- Jenkins, Harold. Introduction. *Hamlet*. By William Shakespeare. Ed. Jenkins. London: Methuen, 1982: 1-159.
- Kinney, Arthur F. *Shakespeare by Stages: An Historical Introduction*. Oxford: Blackwell, 2003.
- Kowzan, Tadeusz. "The Sign in the Theatre: An Introduction to the Semiology of the Art of the Spectacle." Trans. Simon Pleasance. *Diogenes* 61 (1968): 52-80.
- Loomba, Ania and Jonathan Burton, eds. *Race in Early Modern England: A Documentary Companion*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.
- Matthey, Cyril G. R. Introduction. *The Works of George Silver*. By George Silver. Ed. Matthey. London: George Bell and Sons, 1898: v-xix.
- McJannet, Linda. *The Voice of Elizabethan Stage Directions: The Evolution of a Theatrical Code*. Newark: U of Delaware P, 1999.
- Miola, Robert S. Introduction. *Every Man in his Humour*. By Ben Jonson. Ed. Miola. Manchester: Manchester UP, 2000: 1-77.
- Munro, John. "Titus Andronicus." *The Times Literary Supplement* 10 June 1949: 385.
- Oakeshott, R. Ewart. *European Weapons and Armour: From the Renaissance to the Industrial Revolution*. Woodbridge: Boydell, 2000.
- Patterson, Angus. *Fashion and Armour in Renaissance Europe: Proud Lookes and Brave Attire*. London: V&A Publishing, 2009.
- Pollard, A. W. and G. R. Redgrave, eds. *A Short-title Catalogue of Books Printed in England, Scotland, & Ireland and of English Books Printed Abroad, 1475-1640*. 2<sup>nd</sup> ed. 2 Vols.

- London: Bibliographical Society, 1986.
- Rutter, Tom. *The Coambridge Introduction to Christopher Marlowe*. (Cambridge: Cambridge UP, 2012.
- Salomon, Brownell. "Visual and Aural Signs in Performed English Renaissance Play." *Renaissance Drama*, n.s., 5 (1972): 143-69.
- Schwarz, Kathryn. *Tough Love: Amazon Encounters in the English Renaissance*. Durham, NC: Duke UP, 2000.
- Schleiner, Winfried. "'Divina virago': Queen Elizabeth as an Amazon." *Studies in Philology* 75. 2 (1978): 163-80.
- Shapiro, James. *Rival Playwrights: Marlowe, Jonson, Shakespeare*. New York: Columbia UP, 1991.
- . "'Which is *The Merchant* here, and which *The Jew*?': Shakespeare and the Economics of Influence." *Shakespeare Studies* 20 (1988): 269-79.
- Short, Hugh. "Shylock is Content: A Study in Salvation." *The Merchant of Venice: New Critical Essays*. Eds. John W. Mahon and Ellen Macleod Mahon. New York: Routledge, 2002: 199-212.
- Sieveking, A. Forbes. "Fencing and Duelling." *Shakespeare's England: An Account of the Life and Manners of his Life*. Vol. 2. Oxford: Clarendon, 1966. 389-407.
- Simonds, Peggy Muñoz. *Myth, Emblem, and Music in Shakespeare's Cymbeline: An Iconographic Reconstruction*. Cranbury: Associated UP, 1992.
- Soens, Adolph L. "Tybalt's Spanish Fencing in *Romeo and Juliet*." *Shakespeare Quarterly* 20 (1969): 121-27.
- Stern, Tiffany. *Making Shakespeare: From Stage to Page*. London: Routledge, 2004.
- Teague, Frances N. *Shakespeare's Speaking Properties*. Lewisburg: Bucknell UP, 1991.
- Tennenhouse, Leonard. *Power on Display: The Politics of Shakespeare's Genres*. New York:

- Menthuen, 1986.
- Upton, John. *Critical Observation on Shakespeare*. London: G. Hawkins, 1746.
- Utterback, Raymond V. "The Death of Mercutio." *Shakespeare Quarterly* 24 (1973): 105-16.
- Veiz, John W. "Portia and the Ovidian Grotesque." *The Merchant of Venice: New Critical Essays*. Eds. John W. Mahon and Ellen Macleod Mahon. New York: Routledge, 2002: 179-86.
- Waith, Eugene M. Introduction. *Titus Andronicus*. By William Shakespeare. Ed. Waith. Oxford: Clarendon Press, 1984: 1-69.
- Whitfield, Peter. *London: A Life in Maps*. London: British Library, 2006.
- Wiggins, Martin. *Shakespeare and the Drama of his Time*. Oxford: Oxford UP, 2000.
- Wiggins, Martin, Catherine Richardson, and Mark Merry. *British Drama, 1533-1642: A Catalogue*. Vol.2 Oxford: Oxford UP, 2012.
- Wilson, J. Dover. "Titus Andronicus on the Stage in 1595." *Shakespeare Survey* (1948) 1: 17-24.
- . *What happens in Hamlet*. Cambridge: Cambridge UP, 1935.
- Wise, Arthur. *Weapons in the Theatre*. London: Longmans, 1968.
- Wright, Celeste Turner. "The Amazons in Elizabethan Literature." *Studies in Philology* 37. 3 (1940): 433-56.
- 青山誠子「愛のロマンスのアイロニー」『シェイクスピアを学ぶ人のために』今西雅章、尾崎寄春、齋藤衛 編。京都：世界思想社、2000：84-95.
- 荒井良雄、大場謙治、川崎淳之助 編『シェイクスピア大辞典』東京：日本図書センター、2002.
- 岩崎宗治『シェイクスピアの文化史—社会・演劇・イコノロジー』名古屋：名古屋大学出版会、2002.
- オーゲル、スティーブン著、岩崎宗治・橋本恵 訳『性を装う』名古屋：名古屋大学出版会、1999.
- 尾崎寄春「法廷の場と変装のアイロニー」『シェイクスピアを学ぶ人のために』今西雅

- 章、尾崎寄春、齋藤衛 編。京都：世界思想社、2000：96-109.
- 小沢博「異人を印すーシャイロック考ー」『シェイクスピアを学ぶ人のために』今西雅章、尾崎寄春、齋藤衛 編。京都：世界思想社、2000：110-22..
- 桑名一博「解説：ケベード」『世界文学全集』第6巻 東京：集英社、1979.
- 高橋康成、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』(東京：研究社、2000).
- ナトール、アントニー・ディヴィッド・ナトール. 山形和美・山下孝子 訳『ニュー・ミメシスーシェイクスピアと現実描写』法政大学出版局 1999.
- ハインツ＝モーア、ゲルト著、野村太郎・小林頼子 監訳、内田俊一・佐藤茂樹・宮川尚理 訳『西洋シンボル辞典ーキリスト教美術の記号とイメージー』東京：八坂書房、2007.
- バーバー、L. C. 著、玉泉八州男・野崎睦美 訳『シェイクスピアの祝祭喜劇ー演劇形式と社会的風習との関係』東京：白水社、1979.
- 藤田實「シェイクスピアのローマ史劇とローマの意味」日本シェイクスピア協会編『シェイクスピアの歴史劇』研究社 1994.
- フックス、エドゥアルト著、羽田功訳『ユダヤ人カリカチュアー風刺画に描かれた「ユダヤ人」』東京：柏書房、1993.