

『二人の貴公子』と『赤い城 黒い砂』 : シェイクスピア作品の受容と翻案

吉田, 季実子

(出版者 / Publisher)

法政大学言語・文化センター

(雑誌名 / Journal or Publication Title)

言語と文化 / 言語と文化

(巻 / Volume)

8

(開始ページ / Start Page)

237

(終了ページ / End Page)

247

(発行年 / Year)

2011-01-10

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00007095>

『二人の貴公子』と『赤い城 黒い砂』

—— シェイクスピア作品の受容と翻案 ——

吉 田 季実子

0. 序

『二人の貴公子』⁽¹⁾ はジェームズ朝の戯曲で初版 1634 年であり、作者の同定がかつて議論されていたが、現在ではウィリアム・シェイクスピアとジョン・フレッチャーの合作作品であったという説が有力である。シェイクスピアの正典とされる作品は 37 作品とされてきたが、現在ではこの『二人の貴公子』、『エドワードⅢ世』、『トマス・モア』の外典 3 作品を加えた、計 40 作品がシェイクスピアによる作品だとされている。『二人の貴公子』の本邦初演は、2003 年の 2NK Project のオリジナル翻訳『二人のいとこの貴公子』⁽²⁾ であったが、2009 年 3 月と 4 月に商業ベースで二つの大きなカンパニーによって河合祥一郎訳に準拠した公演が相次いで行われた。3 月に宝塚歌劇団月組による宝塚パウホール公演が行われ、4 月、5 月には小劇場劇団であるモダンスイマーズの蓬萊竜太が脚本、栗山民也が演出を担当して、松竹主催で日生劇場ならびに京都南座で公演を行った。宝塚歌劇団が女性だけの劇団であるのに対し、松竹公演では主役を演じたのはいずれも歌舞伎俳優の中村獅童と片岡愛之助⁽³⁾ であり、役者のジェンダーを考慮した上でも対照的な二上演であったといっていよい。本稿では、この二種類の『二人の貴公子』の翻案上演を比較して、同一の原案をもつ翻案作品において原典がどのように受容、解釈されているかを考察したいと思う。

1. 『二人の貴公子』原典について

ここで、原典である『二人の貴公子』について河合訳を参照しつつまとめて

おきたい。『二人の貴公子』はジェフリー・チャーサーの『カンタベリー物語』の中の『騎士の話』を原作に、シェイクスピアとフレッチャーがサブプロットを付け加えたもので、言うなればそもそも、翻案作品である。舞台は古代のギリシャで、背景にはシェイクスピアの『夏の夜の夢』でも物語の発端となっている、アテネの王テーセウスとアマゾンの女王ヒポリタとの婚礼のエピソードがある。『夏の夜の夢』でも恋人たち（ハーミアとライサンダー）、ハーミアの婚約者であるディミートリアス、ディミートリアスに恋する、ハーミアの幼馴染であるヘレネという男2人、女2人の4人の若者たちによる三角関係を軸とした恋愛模様が森の中で展開されるさまが描かれているが、この形式は『二人の貴公子』にも継承されている⁴⁾。アテネとの戦いによって捕虜となった、パラモンとアーサイトの二人の貴公子が、牢の中からヒポリタの妹であるエミーリアを見かけて、それだけで同時に彼女に恋をする場面、すなわち視線のダイナミズムによって喚起される恋愛感情というのは、まさにシェイクスピアの『ソネット』に見られるような、宮廷恋愛に通じるペトラルカ的一目ぼれの設定である。さらに最終的に二人の運命を決するのは、決闘の前にそれぞれが祈りを捧げる神々同士の相克である。戦いの神に祈りをささげたアーサイトが決闘には勝利するが、愛の神に祈りをささげたパラモンが最終的には、アーサイトの事故死によってエミーリアと結ばれるというのは、パリスの審判にも類似した神意の反映をとまなうアイロニーであり、一種のデウス・エクス・マキナの結末であるといってもよいだろう。

このメインプロットに対して、シェイクスピアとフレッチャーの翻案の際に付け加えられたのが、パラモンに恋して脱獄を助け、最終的には発狂する牢番の娘の物語と、彼女をとりまく森の中の人々の場面である⁵⁾。『夏の夜の夢』の素人芝居の場面にも共通する、森の中で行われる乱痴気騒ぎは、この戯曲の場合はラテン語での教養のみを重視する創作年代当時の風潮への皮肉であるともいわれており、同時に二人の貴公子とエミーリアとの恋愛が繰り広げられる宮廷に対して、民衆の持つ猥雑なエネルギーをも表しており、ひいては王女であるエミーリアと名もない牢番の娘との比較ともなっている。二人の貴公子の視線と欲望の対象となり、選択の自由を与えられないエミーリアに対して、牢番の娘には自らパラモンに恋をして禁を犯し彼を脱走させるだけの強さがある。メインプロットが男性・宮廷中心であるのに対し、新たに付け加えられたサブプロットは女性・森（民衆）を中心としている。また、二人の貴公子に関して

も森に逃げるパラモンと宮廷で名を偽って立場を得るアーサイトというように、宮廷／森という二項対立上に置くことが可能である。この二つのプロットに対する受容と解釈が、今回の日本における二つの連作においてもそれぞれの脚本、演出での根幹をなしているといっていよう。フレッチャーの手によると考えられるサブプロットへの受容が、長く外典であると考えられてきたこの作品が翻案される際の軸となっているということは非常に興味深い問題である。

2. 『赤い城 黒い砂』

日生劇場公演『赤い城 黒い砂』は、『二人の貴公子』を原案としていることが制作段階から明記されており、脚本の蓬萊竜太もシェイクスピア作品の翻案は初めてであると述べているが⁶⁾、同時に、シェイクスピア作品であるということに対して非常に自覚的に制作が行われたさまがうかがえる。時代設定、登場人物の役割も原作とは大きく異なっており、おのずから蓬萊自身の『二人の貴公子』の受容の仕方が浮かび上がっていたといっていよう。今回の翻案脚本において、蓬萊はパラモンをカタリ、アーサイトをジンク、エミーリアをナジャという名前におきかえ、牢番の娘にココという役名をあたえ、原作中の四角関係をそのまま借用している。しかし、その一方で原作の世界を支配するギリシャ神話世界の神の摂理を放逐し、設定をアジア、あるいは中近東を連想させる神なき世界に設定している。またこの脚本において、蓬萊がジェンダー批評、クイア批評の観点から原作を消化しようとしていることが明らかに見て取れた。

原作では、パラモンは愛の神に、アーサイトは戦いの神に祈って、エミーリアをめぐる決闘したところ、アーサイトが勝利するも落馬して死亡。敗れて処刑される寸前だったパラモンがエミーリアと結婚することになる。この幼馴染かつ血縁の二人の貴公子の関係性に関しては、ホモソーシャル的であるとの批評がしばしばなされているが、今回の蓬萊版ではそれがホモエロティックなレベルにまで引き上げられている。ジンクはカタリへの執着と独占欲がゆえにカタリとナジャを引き裂くべく、カタリを射殺するのであり、そしてカタリもその思いをうけとめて死ぬ。この一見唐突すぎるホモソーシャル、あるいはホモエロティックな関係への伏線が、実は幕開きの牢獄内でじゃれあう二人の男同士の場面にしかない。また、もう一点は物語の世界のジェンダーの問題である。原作に関しては、アマゾンの女王であったヒポリタが従属的な形でテーセウス

の妻になり、さらにエミーリアが結婚を当初忌避しているという設定と、さらには発狂した後の半番の娘の治療としての求婚者による求婚の場面があり、そのため、男性による女性への支配が結婚制度によって貫徹しているとの批評もある。蓬葉は、その点をあえて逆転させて舞台である赤の国、ならびにヒロインであるナジャ、さらには半番の娘ココのもつジェンダーを強調している。

赤い国において神格化されるのは女王だけで、夫である男性の王は死後、神としてあがめられない。また、ヒロインのナジャは王の親衛隊長であり、戦士として描かれており、希薄なセクシャリティーをもつ。原作でのアマゾンという女性の戦闘要員の性質はここに受け継がれているが、一方でエミーリアは男性の視線にさらされることで恋愛の対象となる受動的な存在のヒロインであったが、ナジャはカタリと剣を交わすことによって互いに執着しあう、すなわち自身も他者に対して欲望を持ちうる主体であり、同時に自らの帰属、アイデンティティーに対しても主張を行うことのできる主体となっている。さらに、二人の貴公子の一人であるジंकは、女性の身体を出世の足がかりとしてのみ利用しようとする典型的なミソジニストとして描かれており、ヒロインの異母姉カイナの豊穣なセクシャリティーがそれを強調している（しかし、実際の彼の愛の対象は女性ではなくカタリであってカイナは肉体的にのみジंकと関係を持ち、彼の立身の足がかりにされる）。搾取される性としての女性の役割を、蓬葉は半番の娘ココに担わせている。ココとその父、半番のヨムとの間に性的虐待を匂わせており、さらに父によって兵士に斡旋されるココは、カタリの脱獄を助けた後に、初めて浴びた外光の眩しさに発狂する。地下に連れ戻されたココはさらに売春を強要されるが、突如「私、〇〇嫌い」と呪いの言葉をつぶやいて、父、兵士、すなわち戦をおこす男たちを呪い殺す能力を得る。そのままココは半の外へと逃げ出し、戦争を起こし、女を犯す男たちを呪い続けるので、国中にそれが疫病という形で蔓延し、男性は死に絶えて、ココは超自然の能力をもった女神として奉られる。つまり終幕において舞台上には国家の象徴である女王ナジャと被抑圧者の叫びを象徴する女神ココという二人の女性が君臨することになるのである。

ただひとつ残念なことは、この二つの蓬葉のオリジナルの部分がありよいかたちでの相互作用を発揮できていないという点である。カタリとジंकのホモソーシャルな関係に対するカウンターパートとしての女王の問題があまりはっきりとは打ち出されていないがために、本来抑圧者である男性側のミソジニー

的な同性愛と、それに対する被抑圧者である女性側の抵抗のどちらも、かえって唐突な印象を残してしまっている。この脚本の弱点を、演出の栗山は松井のみの手による舞台装置で補うことに成功した。舞台の真ん中に位置しているレンガ色のバベルの塔のような装置は、蟻の巣の内部を思わせる。またそれを裏側から見たときに内部にうがたれているのは蟻地獄のような牢獄である。つまり赤い国は女王蟻を頂点とする蟻の王国なのである。言い換えれば、この翻案のジェンダーの問題をセリフ以上に雄弁にこの装置こそが語っていたのであり、脚本の言葉の力だけではそれを表現するにいたらなかった。

改変にともなう爾がゆさは、ジェンダーの問題にとどまらない。たとえば、原作をつらぬく神の摂理の書き換えにしてもそうである。赤い国では女王が人格化され、国家の神話を担い象徴として君臨する一方で、死にのぞんだ王が形骸化した墳墓をつくり、その大規模な工事に人員を割き国力をそぐことになる。さらに蓬萊の完全なオリジナルの部分で何度も言及される「赤の国のもつ秘密」とされているのは、発展と衰退をくりかえすという盛者必衰の原理である。つまり、赤の国を本来支配するのは信仰ではなく因果律だが、この秘密の中身は終幕に唐突に明かされるだけである。

さらに蓬萊は無常観に普遍性、同時代性を持たせようとしている。たとえば、赤の国の兵士たちや、王族の身につけているエキゾチックな衣装や覆面は、どこか中近東の国を思わせる。特に兵士の軍服は、この色が赤でさえなかったなら現代の中東の兵士たちのいでたちであったとしても違和感はない。この「機能的な」衣装は、赤い国の兵士たち、さらには戦争の機能性と現代性を雄弁に物語っている。カタリが赤い国の兵士たちの前で、武器商人から兵器（はっきりと「大量破壊兵器」と言及されている）が購入されるようになってから戦いは近代化し、機能的になった、しかしその機能性によって、実感としての人を殺すことの痛みが消え去ってしまい、残されたのは痛みや悔恨をとまわらない大量破壊兵器による虐殺としての戦争のありかただけだと嘆く場面があるのだが、この現代の戦争のもつドライな機能性、さらには命の価値の軽減への悲しみは、決して物語の主筋ではないにもかかわらず悲痛な印象を残していた。むしろこの原作とは全くかけ離れた設定こそが、この上演の中で最も脚本、演出家が重点をおいていたところのようにも思え、この点においては原作の存在がもっとも希薄化していたといっていよいよだろう。

蓬萊はシェイクスピアとフレッチャーの合作という、ただでさえ錯綜しがち

な原作をある程度の間関係のみの借用にとどめた上で、ほぼ新作戯曲というかたちで仕上げている。幕開きに序詞役として現れる中嶋しゅう演じるモトは、独白の中で卑近な題材（小学生が財布を拾って警察に届けるべきかという問題）を用いて悪意と善意の相互作用を語る。観客としては一瞬、この舞台の設定に混乱してしまうが、このことによってシェイクスピアとフレッチャー、さらにはチャーサーが騎士道における寓話としてとらえていたメインプロットが一気に現代に通じる普遍性を得る。メインプロットの中ではモトは武器商人という役割を果たすが、一方で悪意という概念そのものであることもほめかされる。その正体がほぼ明らかになるのは終幕、ジंकが死ぬ場面である。ジंकは『オセロー』におけるイアーゴ的な造形の野心家であり、それまで何度か、ジंकとモトの独白が重ねあわされているが、ここでジंक／モトは自らの普遍性に言及し、「私は人のもとだから」と明言する。ここで、モトという音はイントネーションを変えた、元、基、本、素であったのだということに気づかされ、蓬萊の提示する性悪説が明らかになる。しかし、その後ジंकのカタリへの執着が明らかになることで悪意と善意との絡み合いの虚しさが露呈する。しいて言えば蓬萊は、原典においてギリシャの神々への祈禱というかたちで人間の力をこえた摂理が描かれているのに対し、今回の舞台で、人間の意志や意図を超越して暴走する悪意によって招かれた超越的な力（モトが売り歩く大量破壊兵器は象徴的である）の源を探っている。そして愛情と憎悪と悲劇の円環を描こうとしているのではないだろうか。

あまり知られていない作品とはいえ、キャンノンを翻案する上で劇作家に必要なとされるのは、その原作を書き換える前段階としての解釈そして批評というかたちでの原典との取り組みかたであろう。今回の脚本において蓬萊の設定した切り口と問題意識がジェンダーにあるということは明白であったが、争いの虚しさの同時代性であったり、盛者必衰の無常観であったりと、少なくとも観客が一度の観劇ではフォローしきれないような、回収しきれないテーマを散りばめ過ぎたという感もいなめない。新たに付け加えた問題性以外にも、キャンノン自身が内包している問題点が、劇作家の意識をすり抜けて翻案戯曲に未消化のまま、しこりのように残ってしまっている不安定感が、未回収の伏線を思うたびに頭の中をよぎり、どことなく消化不良気味に感じたことも事実である。ただ、今回に限っては、蟻の王国としての赤い城の美術造形が、脚本で語りきれない劇作家の思いを代弁することに成功していた。視覚、聴覚情報によって書

かれたものが補われ、それを受容するということが、活字ではなく生の舞台を観劇することによって得られる醍醐味であるということ、すなわち演劇の総合芸術性を確認できたのも、この翻案上演の収穫だったのかもしれない。

3. 『二人の貴公子』

『赤い城 黒い砂』にひと月先立って、宝塚歌劇団月組で上演された『二人の貴公子』は現代性、同時代性はなくギリシャ神話の世界を根底に持つ、原作に可能な限り近い設定での上演であった⁽⁷⁾。演出脚本は宝塚歌劇団では3人目の女性演出家⁽⁸⁾の小柳奈穂子が担当した。原作の中で、エミーリアを争うパラモンとアーサイトだけでなく、テーセウスと盟友ペイリトオス、エミーリアと死んだ親友のフラヴィーナなど同性間での一卵性双生児的な絆への言及が多々ある。特にパラモンとアーサイトの場合、同時にエミーリアの姿を目にするという極めてペトルカ的、あるいは宮廷恋愛的なきっかけから彼女との異性愛プロットが展開されるわけであるが、最終的に決闘の勝者アーサイトが事故死し、彼の代わりにパラモンがエミーリアと結ばれる局面にいたっては、男性対エミーリアの異性愛関係が交換可能なものであるという可能性すら示唆される。男性同士間の絆の絶対性と比較した場合、異性愛の絆はかならずしも1対1対応でなくてもつじつまがあってしまうのである。この三角関係は半番の娘とパラモン、そして娘の婚約者との三角関係とも相似している。娘は婚約者をパラモンと思いこむが、ここでも男女の絆は軽い扱いになる。したがって、二人の貴公子のエミーリアへの恋心も、ルネ・ジラルが提示した欲望の三角形の構造にすぎない⁽⁹⁾。すなわち自分にとっての分身である同性が欲望するものであるために、同一の異性に心惹かれてしまうのである。*The Two Noble Kinsmen* という戯曲は明らかにホモソーシャルの関係性を示唆している。さらに、宝塚歌劇という特殊性に着目すれば、この擬似同性愛関係は明らかである。宝塚歌劇においてはスターシステムが存在するために、役者の序列、役の大小がはっきりと見て取れるが、この公演でパラモンを演じた龍真咲と明日海りおは2009年以降、ほとんど同格の位置にある⁽¹⁰⁾。すなわち役者同士の間にも双生児関係があり、舞台上で描かれるパラモンとアーサイトの物語における二人のmale-bondに説得力を与えている⁽¹¹⁾。

宝塚でこの戯曲が翻案された際になされた大きな改変としては、劇中劇をそ

のまま『夏の夜の夢』の劇中劇である『ピラマスとシスビー』に取り換えたこと、さらにそこで半番の娘が婚約者と結婚して幸せになるという結末を暗示させたこと、そして、半番の娘とエミーリアとの友情関係を描いたことがあげられる。第一点の劇中劇に関しては、『夏の夜の夢』は題材として宝塚歌劇には非常になじみのあるものであり⁽¹²⁾、観客に上演されている『二人の貴公子』がマイナーでありながらもシェイクスピア作品であるという意識を与えるだけでなく、原作の性的な猥雑さを排除する効果をもっている⁽¹³⁾。第2点では、パラモンとエミーリアの婚礼の余興として、劇中劇で練習していた『ピラマスとシスビー』が上演されるという設定で、最初にピラマス役者とシスビー役者が衣装と仮面をつけて登場する。二人が仮面をとると、半番の娘と婚約者であり、『夏の夜の夢』の世界と『二人の貴公子』の世界、さらには『二人の貴公子』のサブプロットとメインプロットが接続する。そのまま、舞台上ではフィナーレになり役者のラインアップがはじまる。同時に、上演されている『二人の貴公子』の世界も解体されるので（死んだはずのアーサイト役の役者も普通に登場する）劇中劇とメインプロットが観客の前で脱構築される瞬間でもある。三点目の半番の娘とエミーリアに関しては、狂気の娘がエミーリアに女神ダイアナを名乗って知恵を与える場面は、ダイアナと女神に仕える娘たちの関係に共通する female-bond を明らかに呈示している。男たちの関係に対抗して女たちの連続体ははっきりと登場するのである⁽¹⁴⁾。そして female-bond によって裏打ちされたパラモンとアーサイトの関係はますます濃厚なものになる。そもそもこの公演自体がパラモン役の龍真咲とアーサイト役の明日海りお、二人の主演として設定されていたこともあり、二人がほぼ同等に描かれているだけでなく、エミーリアを除外した男同士の絆が主題ともなっている。特に終幕のアーサイトの死の場面ではパラモンの腕の中でアーサイトが息を引き取る際にエミーリアはスポットの外に置かれている。これはまぎれもなく、ホモセクシャルを想起させる設定であるといえるだろう。したがって、この上演では female-bond と male-bond の二つの同性間の関係が同時に舞台上に出現することによって、さらには male-bond を現出させている役者が実際には女性演出家も含めて female-bond の中にいるということによって、原作における男同士の絆、そしてそこからの特権的な視線にさらされ欲望の対象にならざるを得ない女性という関係を脱構築することに成功している。その上、舞台の外側にいる観客との関係性においては異性装の女性が再現する male-bond が観客

の女性たちの欲望の視線にさらされるのだから、男性に与えられた、視線によって欲望する特権が崩壊していく。宝塚における male-bond への言及は、時にミソジニーに陥る男同士の絆を実際は女性の female-bond 空間において上演し、さらにそれを観客の女性の欲望の視線の対象にしてしまうことで、欲望の市場へとその絆を引きずりだすことに成功しているといえる。したがって、ホモソーシャル関係のなかで特権化された男性の欲望が脱構築されてしまうのである。

4. 結

2009年に、異性装を前提とする劇団に所属する役者をメインにして『二人の貴公子』の上演が二つのカンパニーによって行われたことは、元の戯曲がもつホモソーシャルのテーマ、ジェンダーの問題性を明白に打ち出すこととなった。歌舞伎俳優を主演に据えた『赤い城 黒い砂』では、ホモソーシャル関係への直接の言及はなかったものの、舞台の設定を女性が権力をもつ赤の国にしたことによって、女性に対して潜在的に支配力を及ぼしうる立場にあり、それを自覚しながらも結局はジェンダーの対立の中でイニシアチブを掌握しきれない、ミソジニストの男性主人公を描いていた。同時にこの作品の中では戦争の愚かしさを、それを遂行する男性の愚かしさとして描き、その対立項として被抑圧者でありながらも男性を超越するポテンシャルをもつ女性たちを登場させた。一方で、男装の女性が主人公を演じる宝塚歌劇では、二人の主人公たちのホモソーシャル関係にあえて焦点を当ててはいるが、実際に彼らを演じているのが女性であるという虚構性を、劇中劇とメインプロットを緊密に連携させて、その枠構造とともに観客にはっきりと意識させることで、脚本中の登場人物のもつ男性性を脱構築し、さらには女性が大半を占める観客層と舞台との関係を、劇中劇とメインプロットとの入れ子構造の外枠に設定することによって観客を巻き込んだ female-bond のなかですべてを完結させてしまっている。観客の女性たちが欲望する主体としての立場に自覚的になる瞬間に、劇中で表象されている欲望する男性と欲望される女性という一方的な関係が破壊されるのである。

シェイクスピアの戯曲が初演されていた当時、舞台に女優が立つことはなく、女性役はすべて男性によって演じられていたという事実は広く知られている。

しかし、現代ではそのような役者の性別に対する制約はなく、男性俳優と女性俳優が共演するケースが多くなっているなか、日本を代表する古典芸能の一つである歌舞伎と、100年近い歴史をもつ宝塚歌劇という2つの異性装を前提とするカンパニーの所属役者が、シェイクスピアの戯曲の翻案作品に主演したこの2上演の中で、元戯曲がはらむジェンダーの問題性が表面化したことは非常に興味深い。それぞれの俳優が俳優自身の肉体の上に、あるいは他の俳優との関係性の中で虚構のジェンダーを創造し、纏うことに修練を積んでおり、さらには観客の側もその事実に対しての事前の知識を持っていることによって、上演戯曲、さらにはその原典であるシェイクスピアのキャンノンのもつ新たな問題性に光が当てられるということは、この二つの翻案上演の大きな収穫であるとともに、異性装演劇のもつ大きな意義といってよいのではないだろうか。

《注》

- (1) 原題は *The Two Noble Kinsmen*. 固有名詞に関しては『二人の貴公子』(河合祥一郎訳, 白水社, 2004年)を参照した。なお, 先行訳としては, 大井邦雄訳『二人の貴公子』(『イギリス・ルネサンス演劇集II』, 大井邦雄, 冬木ひろみ, 山田英教, 早稲田大学出版部, 2002年)がある。
- (2) 2003年5月, 横浜山手ゲート座。詳細は2NK Project Webサイト (<<http://www.geocities.jp/nkshakespeare/players.html>>)。
- (3) 中村獅童は立役, 片岡愛之助は以前は女形を多く演じてきたが, 現在は立役として活躍している。
- (4) 『夏の夜の夢』の初演は1590年頃と推定されているのに対し, 『二人の貴公子』の初演は1613年から14年の間であると推定されている。したがって, 『夏の夜の夢』における若者たちの関係が先行している。
- (5) 半番の娘のエピソードに関しては主にフレッチャーによる創作とされている(河合205)。
- (6) 歌舞伎美人 web サイトの記者会見の記事による (<<http://www.kabuki-bitto.jp/news/2009/02/-photo-144.html>>)。
- (7) 衣装に着目すれば, キリシャ風というよりはローマ風, あるいは中世の甲冑等に近いものがあるのだが, 宝塚歌劇においてはレパートリーが多い分衣装も必ずしも演目に合わせたものではなく使い回しが過半数であるために, 時代考証に忠実に行うのは困難である。
- (8) ほかに植田景子, 児玉明子があり, いずれもシェイクスピア作品の翻案を行っている。
- (9) ルネ・ジラルール, 『羨望の炎: シェイクスピアと欲望の劇場』小林昌夫, 田口孝夫訳, 法政大学出版局, 1999年, 『欲望の現象学: ロマンティックの虚偽とロマネスクの真実』古田幸男訳, 法政大学出版局, 1971年。

- (10) 2010年宝塚月組公演『スカーレット・ピンパーネル』では主人公の敵役である2番手のショーヴラン役をWキャストで演じている。また、出版物等での取り上げ方も常に同列である。
- (11) 実際には龍が明日海よりも2年先輩にあたるので、最終的にエミーリアと結ばれ、さらに牢番の娘からも心を寄せられるパラモンは龍が演じている。断固たる年功序列も宝塚歌劇には存在している。
- (12) 戦前から『夏の夜の夢』の翻案は行われていたが、近年では1992年の宝塚月組の『PUCK』（小池修一郎演出）、1999年の星組『夢・シェイクスピア』（中村暁演出）、2006年の宙組『UNDER STUDY』（谷正純演出）でいずれも登場している。ショーでの場面を考えるとさらに頻繁に使われている。
- (13) 宝塚歌劇では「すみれコード」といわれる暗黙の了解のなか、性的な演出、内容は抑えられる傾向がある。
- (14) このことは幕あきに婚礼の場面に陳情に訪れる3人の王妃とヒポリタとの場面にも共通するが（この設定は『赤い城黒い砂』にはない）、小柳演出ではさらにfemale-bondが表面化している。

参考文献

- Shakespeare, William and John Fletcher, *The Two Noble Kinsmen* (The Oxford Shakespeare). Ed. Eugene M. Waith. Oxford: Oxford UP. 1998.
- イヴ・K・セジウィック, 上原早苗, 亀沢美山紀訳。2001。『男同士の絆——イギリス文学とホモソーシャルな欲望』名古屋:名古屋大学出版会。
- ルネ・ジラルール, 古田幸男訳。1971。『欲望の現象学——文学の虚偽と真実』（叢書ユニベルシタス）東京:法政大学出版局。
- , 小林昌夫, 田口孝夫訳。1999。『羨望の炎——シェイクスピアと欲望の劇場』（叢書ユニベルシタス）東京:法政大学出版局。
- ウィリアム・シェイクスピア, ジョン・フレッチャー, 大井邦雄訳。2002。「二人の貴公子」大井邦雄, 冬木ひろみ, 山田英教訳, 『イギリス・ルネサンス演劇集II』東京:早稲田大学出版部。
- , 河合祥一郎訳, 2003。『二人の貴公子』東京:白水社。

(イギリスルネサンス演劇・市ヶ谷教養教育センター兼任講師)