

『ヴェロオナの二紳士』の黙示

—デュウリアの変装をめぐる—

戸 所 宏 之

目 次

はじめに

1. 変装と舞台
2. 影の虚実
3. 一つの欠け
4. 舞台の真実

はじめに

『ヴェロオナの二紳士』の有つ問題¹⁾を解決しようと多くの批評家、学者が様々な方面から(他の劇程の熱意は傾けなかつたかも知れぬが)努力して来たが、問題への取組み方は大体四つに分けられる。一つは、テキストそのものに欠陥があり、他の劇同様な判断は不可能とするもの²⁾で、この方法はある意味では作品解釈を断念してゐると言へる³⁾。第二の方法はこの作品が劇作家の習作時代に位置すること⁴⁾を念頭に置き、題材の世界と喜劇の世界の乖離を識らずに筆を進めるうち双方の世界からの要求の板挟みになり、謂はば匙を投げた形で残されたのがこの劇だとする見方⁵⁾である。第三は当時の様式を中心に解釈する方法で、この作品を、ロマンス、宮廷恋愛、友情崇拜等の様式内に見るもの⁶⁾と、それらの様式の揶揄と見るもの⁷⁾とがある。最後はシェイクスピア自身の恋愛体験が劇の統一を乱してまでも作品内部に投影されたと見る解釈⁸⁾である。

しかし、どの解釈もこの作品を真実納得させてくれる程には説得力を有つてゐない。別な面から見れば、どのやうに解釈しようと作品そのものが劣つてゐるならば解決の可能性はないとも言ひ得る。しかし、五幕四場の恋人譲渡の箇所だけの為にこの劇が近隣に在る『取違へ喜劇』や『じやじや馬馴らし』より一段低く評価されてゐるとしたなら、問題は寧ろ評価する側にもある。

舞台の上で出来事として起るのは各々の役者に渡された台詞の示す所だけではない。台詞には書込めなかつた多様な指示がある筈である。テキストに書かれてゐる言葉だけでなく、何が書かれてゐないかを読取ることも批評家の重要な仕事である。確かに、書かれてゐない事柄を以て作品の弁護を試ることは独断に近づく可能性はある。しかし、書かれてゐることのみで作品を解釈

しようとする態度から苦しまぎれの説が飛交ふことになつたとも言へなくはない。

だがこの問題は別の機会に論じたい。

この小論の目的は上に挙げたやうな作品解釈・評価ではなく——最大の問題点に触れずに作品を全体として解釈することは不可能であり、不誠実でもある——この劇の内部に潜んでゐる、シェイクスピアの劇を観る上で欠くことのできない、重要な黙示に就て論じることにある。

この黙示は表面的には影と本体、変装と真実といふ姿を採つて呈示されてゐる。だが、影と本体といふ二分法に依つて意味されてゐる劇場に於る真実は一体何であらう。それは両者の対立を契機とし、その対立を超えたどこかに秘密の実像を結んでゐるやうに思はれる。

1. 変装と舞台

我々が具体的に論じるのは以上のやうな理由で殆どデュウリアが変装して登場する場面に絞られることになるが、これは単にデュウリアの変装に就て問題にするのではなく、このやうな初期の作品でこの種の場面が創造されたことの意義と、この場面が与へてくれる視界が後に続く諸作品を観る上で有益な助けとなることに注目したいのである。

舞台上に出現する世界は簡明である。一つには、劇作術の点で、独白、対話、そして註積的な傍白の三つの技法にはほぼ限られてゐる⁹⁾ことからその簡明さは理解できる。また、もう一つには、場面場面が整然とした対称を形造つてゐることからも説明されよう¹⁰⁾。一幕一場と二場は男と女の恋人の紹介といふ形で対になつてをり、二幕二場でプロオチャスとデュウリアの別れを演ずれば、すぐ後の三場では道化ランスが家族との別れを再現して見せる。二幕四場で友人二人が再会すると、五場ではその召使ひ二人が再会する。更に、対比もこの作品に明瞭な輪郭を与へるのに役立つてゐる。恋を軽蔑してゐたヴァランティンが次に姿を見せる時は「ズボンもまともに穿きこなせない¹¹⁾」程恋に呆けてゐる。また、もう一人の紳士プロオチャスにしても、心變りは決してしないと誓つた舌の根も乾かぬうちに（たつた153行後に）別な女性に一目惚れしてしまふ。この対比の技法が最も痛々しい効果を生むのは二幕六場でプロオチャスが元の恋人を棄てる決心をしたすぐ後、七場で何も知らぬデュウリアが不実な恋人の後を追ひミラノまで行く算段に胸をときめかしてゐる所であらう。

しかし、このやうに簡明な舞台上の現実も、劇全体から見ればほんの束の間ではあるものの、重層的様相を呈する時がある。

宿屋の亭主に導かれてシルヴィアの部屋に面した中庭に恋人を慕つて男装デュウリアがやつて来る。そして、音楽が奏でられ、美しい恋の唄が唄はれる。

Host. How now? Are you sadder than you were before?

How do you, man? The music likes you not.

Julia. You mistake: the musician likes me not.

Host. Why, my pretty youth?

Julia. He plays false, father.

Host. How, out of tune or the string?

Julia. Not so; but yet so false that he grieves my very heart-strings.

Host. You have a quick ear.

Julia. Ay, I would I were deaf: it makes me have a slow heart.

Host. I perceive you delight not in music.

Julia. Not a whit, when it jars so.

Host. Hark, what fine change is in music!

Julia. Ay; that change is the spite.

Host. You would have them always play but one thing?

Julia. I would always have one play but one thing.

(IV. ii. 53)

我々観客（読者）は既にデュウリアを識つてゐる。また、彼女が男装して舞台に姿を現はすことも予想してゐる。が、宿屋の亭主は彼女の装ひを信じて‘How do you, man?’と尋ねかける。ニュー・ペンギン版の序文で全く同一の箇所を引用してノオマン・サンダアスは、このやりとりの中で、現実の舞台は、言語と情況の融合に依つてより深い奥行に結びつけられてゐる、と述べてゐる¹²⁾。深い奥行とは言替れば、宿屋の亭主の見てゐるデュウリアと我々が既に識つてゐるデュウリアとを同時に体験することである。この二重の視点の同時存在は後になつて『十二夜』で更に成熟した形で示されることになるのだが、この劇だけで見ても一つの成功と言へるだらう。

一種の言葉遊びを通じて齎される多義的な現実感覚は同様の地口が投げ交される他の場面を比較した時より明らかになる。

Proteus. Commend thy grievance to my holy prayers,

For I will not be thy beadsman, Valentine.

Valentine. And on a love-book pray for my success?

Proteus. Upon some book I love, I'll pray for thee.

Valentine. That's on some shallow story of deep love,

How young Leander cross'd the Hellespont.

Proteus. That's a deep story, of a deeper love,

For he was more than over shoes in love.

Valentine. 'Tis true; for you are over boots in love,

And yet you never swum the Hellespont.

Proteus. Over the boots? Nay, give me not the boots.

Valentine. No, I will not; for it boots thee not. (I. i. 17)

何と他愛もない言葉の浪費だらう。彼等は唯相手の挙げ足取りをしてゐるに過ぎない。勿論このやうな問答にはそれなりの劇的意味はある、だが余りにも薄い現実の中で彼等は呼吸してゐる¹³⁾。この場面と比較した時、先程の場面がどれ程濃い現実の中にあるかは明瞭であらう。にも不拘、そこで使はれてゐる技法は言葉の「遊び」である。遊びが情況の色附けに依り、遊びとは全く対蹠的な気分の媒体となる言葉の錬金術。それをシェイクスピアは既に使ひ始めてゐた。

我々はここでテキストから離れて舞台に眼を向けよう。そこに立つてゐるのは男装のデュウリアである。ここに二つの視点が重なり合つてゐることは既に述べた。この二重性に依りシェイクスピアは言葉の電極を逆さにする術をものにした。この二重性に依り彼は舞台を表と裏から同時に見せる魔術を覚えた。だが変装とは何であらう。(当時の舞台にあつては少年が女装し女役を勤めたから、デュウリアの変装には奇妙な性の転換が伴ふ——女に紛した男が更に男装する——要するに、元のままでやるのだが、それは要することなどできぬ程愉快な煩雑さを有つた約束事であつたらう。) だが、今の我々にとって変装とは何であらう。女優が男装して来た姿を見て我々は何を感じ取るのか。

一者が他者になる、とは異様な事である。現実の世界では殆ど起り得ない事である。劇に於いては誰もが他者になる。これは当り前の約束である。観客は劇場に入った時、異様を異様と感じない約束させられるのである。それゆゑ、知合ひの役者がハムレットを演じて大いに悩んでゐたとしても少しも異様ではない。だが、その劇の中で、その役者が更に別な人物を演じたとするとして一体どういふことになるのか。その時、我々観客は劇場に入る時の約束ですつかり忘れてゐた「劇」に気附くのではないのか。劇場に入る前、あるいは舞台が始まる前に感じてゐたあの胸さわぎをもう一度ここで思ひ出すのではないのか。そして劇の異様さとは誰もが誰でもない存在になる(影になる)異様さである。それが変装の意味ではないだらうか。

この劇ではデュウリアの男装に依つて、筋立ての必然性とは別な次元で、劇の異様さが再び姿を顕はす。劇とは、敢へて言へば、世界観である。更に敢へて言へば、この場面でシェイクスピアは自らの、そして彼を取巻く社会全体の異様な世界観を、あからさまには気附かれぬ形で示したのである。

ともかくも我々は眼前に劇の最も基本的な要素——変装——を見る。変装の意味は人が影になるといふ、不安定である。変装を基本とする劇の中に二重の変装が現はれることは、不安定を基

本とする世界にもう一度不安定が顔を出すといふことである。この独断的な命題を言替へれば、一者が他者を演ずることの異様さが余りにたやすく(あたかも新調の服を意識するのがほんの一時であるやうに)「日常化」してしまふ劇の中で、現実と非現実の間にある役者に、己れの仮面が実はやはり仮面に過ぎないことを示させようとするれば、仮面が素面にすぐにも戻れるといふ不安定の上に、更に、一つの仮面がすぐにも別な仮面に摩替へられる不安定を示して置かねばならぬ、といふことである。さうやつて初めて、もともと影である役者を更に影として舞台の上に乗せることが可能となる。

もつと具体的に言へば、「世界は舞台であり、人間は皆役者である」といふ劇場の比喩に明白に表はされてゐる、現実の移ろひ易い生活と舞台上の変装を通しての生活との対応を、理論の中にではなく、劇場の中に謂はば培養しようとするれば、問題にしてゐる場面での変装は如何にも巧妙な手段ではないだらうか、といふことである。

我々は女性デュウリアを識つてゐる。そして、その眼で男性デュウリア(セバスチャンといふ名を使つてゐる)を見る。彼女はデュウリアであつて、デュウリアでない。また、それ以前にデュウリアは例へばディンチといふ名の一人の女優である。ディンチはデュウリアを演ずる時、ディンチであつて、ディンチでない。この現実—舞台間のアナロヂイを変装が舞台の上に引出す。ここに引出されたものを観客は感付きはしない。我々が感ずるのはデュウリアが負ふ両義性そのものではなく、両義性を通して齎される情況内の気分である。我々は男を慕つて苦しい旅をしてやつて来た女が願ひの成就を眼の前にしてゐながら、愛する男自身に裏切られ、それにも不拘その悲しみを男装のゆゑに仮託の形でしか吐き出すことができずにゐる哀切である。

しかし、この哀切といふ気分を構成するものを観察した時、そこに頭はになつて来る根本的な構へは、人間が変装することに依つて自分ではない影の存在になる劇といふものの絡繰であり、言替へれば、この世は舞台であり、誰もが変装して影のやうに生きてゐるのだ、といふエリザベス朝の人生に対する共有体験がそこに二重写しにされてゐるのではではないか、といふことである。

この劇場の比喩が中世の宗教劇では意味をなさなかつたといふ事実は注目し得る¹⁴⁾。信仰の力が舞台の上に神の国を見させ、現実の生活を影と感じさせた。このやうな世界観の中で舞台は移ろひ易いもの、不安定なものに住ひではあり得ない。舞台も影の住処となつて初めて現実との類比が成立つ。舞台が神の手から人間の手に戻され、人間が信仰の絆から自由に動かうとした時、舞台は皮肉にも「歩き回る影」の世界となつた。

しかし、劇場の比喩の意味を無常と受取るのは大して重要なことではないばかりか、肝腎な点を見落してゐる。無常には常なるものが影の如く附随してゐるが、「この世は舞台」といふ考へは永遠なるものへの憧憬が色褪せた時初めて生まれたのだから、その考への中に見るべきなのは無常などではなく、不安定な両義性の均衡を通して現出される別次元の現実感覚ではないだらうか。勿論それは「劇」のことであり、劇の基本的な領域である誰もが誰でもない世界の感覚のこ

とである。(これは判り切つたことだがシェイクスピアは映画で上演した方が作品としてより純正な姿に近づくとも真面目に論ずるシェイクスピア学者もあるやうだから、あるいはそれ程判り切つたことではないのかも知れない。)

舞台上の人物が影であり、地上の人間も影であるなら本体は一体どこにあるのか。この間に答へるのが本論の究極的な目的であるが、先づその前にテキストをもう少し追つて見よう。

2. 影 の 虚 実

この劇には影 (shadow) といふ言葉が度々用ゐられてゐる。見せかけ (appearance) と真実 (reality), 影 (shadow) と本体 (substance) といふ対立的図式は当時の文学のお好みの主題であり、それがこの作品に現はれたとしても当然の事ではあるが、当時の流行はさておき、我々の問題としてゐる方面からこの言葉を見てみたい。

Proteus. Madam : if your heart be so obdurate,
Vouchsafe me yet your picture for my love,
The picture that is hanging in your chamber :
To that I'll speak, to that I'll sigh and weep ;
For since the substance of your perfect self
Is else devoted, I am but a shadow ;
And to your shadow will I make true love.

Julia. [*Aside*] If 'twere a substance, you would sure deceive it,
And make it but a shadow, as I am.

Silvia. I am very loath to be your idol, sir ;
But, since your falsehood shall become you well
To worship shadows, and adore false shapes,
Send to me in the morning, and I'll send it.

(IV. ii. 116)

ここで影の比喩が持出されるのは肖像画への言及がきつかけとなつてゐる。プロオチャスは愛する本体から拒絶され、愛の対象を失つて影となり、仕方なしに影 (肖像画) に向つて真実の愛を傾けると言ふ。影が影に本当の愛を尽すと言ふのである。それを受けてデュウリアは、彼の欺瞞にかかつては本体であつても影にされてしまふと傍白する。一方、シルヴィアはプロオチャスの嘆願に対し、虚偽が虚偽を崇めるのは如何にも似合ひだからと言つて肖像画を貸し与へること

を約す。

用ゐられてゐる手法は言葉遊びである。比喩は観念的に過ぎ、珍腐でもある。だが影問答の間に挟まれたデュウリアの傍白に依り、影といふ言葉が単なる観念ではなく実体として我々に示される。デュウリアは恋人に棄てられたといふ意味でも、また女性でありながら男装して本性を隠してゐるといふ点からも、影であり、それを我々は観念としてではなく、共有感情として体験する。プロオチャスが自らを影と言ふ時、共感すべき何らかの感情があるだらうか。彼はデュウリアとは違ひ身を隠す変装をしてゐないどころか、寧ろ我を前面に押出し、欲望そのものであらうとしてゐる。彼は彼以上に彼であらうとしてゐるがゆゑに、影といふ言葉は彼の対極に位置し、従つて我々は影といふ言葉を真に受けることができない。プロオチャスには影としての自分を正当化する情況が備つてゐないのである。

バックが自らを影と呼ぶ時、彼の妖精としての役割から、そして、彼が再び舞台の外の人にならうとしてゐるエピロオグといふ時間から、彼は影といふ言葉の中に妖精としての影と役者としての影といふ二つの意味を同時に暗示できる情況を与へられてゐる。デュウリアにしても上述の如く、影としての存在にふさはしい情況の中にある。だが、プロオチャスにはさういつた内的真実を説得し得る情況が全くない。彼は唯自らの情念を語る一つの方便としてこの言葉を用ゐるに過ぎない。あるいは、心の中で己れが影の存在になつたことを感じてゐるに過ぎない。

このやりとりでシェイクスピアは観念的な図式を一箇の肉体に具現することに成功してゐる。もう一つ例を採つて見よう。

Silvia. How tall was she ?

Julia. About my stature: for at Pentecost,

When all our pageants of delight were play'd,

Our youth got me to play the woman's part,

And I was trimm'd in Madam Julia's gown,

Which served me as fit, by all men's judgments,

As if the garment had been made for me;

Therefore I know she is about my height.

And at that time I made her weep agood,

For I did play a lamentable part.

Madam, 'twas Ariadne, passioning

For Theseus' perjury, and unjust flight;

Which I so lively acted with my tears,

That my poor mistress, moved therewithal,

Wept bitterly; and would I might be dead,

If I in thought felt not her very sorrow.

Silvia. She is beholding to thee, gentle youth.

Alas, poor lady, desolate, and left;

I weep myself to think upon thy words.

(IV. iv. 155)

ここには奇妙な関係が存在することに気附く。デュウリアは自分自身を他人として語つてゐる。背丈に関するこのエピソードは一見回りくどいやうに思はれるが、ここにも影にまつはる巧妙な暗示が忍ばせてある。

デュウリアは自分が袂へに袂へて来た悲しみを吐露する捌口として影のデュウリアを自らの外に造り上げ、その影に仮託して彼女の感情を表現する。デュウリアと影とを結びつける糸は台詞の中に手極良く織込まれてゐる。

As if the garment had been made for me;

と言ふことに依り、影としてのデュウリアを確固とした存在として信じられるものにすると同時に、デュウリア本人（と観客）の心中で、外に造り出した影との同一化が忍びやかに企てられる。また、

'twas Ariadne passioning

For Theseus' perjury and unjust flight;

に依つて、彼女の被つた不実との同一化が行はれ、

Which I so lively acted with my tears,

に依つて、現在彼女が置かれてゐる立場の演戲的性格が仄めかされ、最後の、そして、最も切々とした

would I might be dead,

If I in thought felt not her very sorrow.

に依つて、悲しみそのものが、仮託といふ客体化の形式を隠れ蓑として一切の制約を超えて、極

度に誇張された形で表現されてゐることを分析的にも、また、実感としても理解させる¹⁵⁾。

同時に、この虚構は、造り上げられた影に寄せられる同情を本人が偽りのないありのままの形で確かめることができるといふ利点を有つ。彼女はこの虚構を通して自らを語り得、語ることに依つて胸塞ぐ思を少しは和げ、その上、虚構に仮託した自らの境遇に同情を寄せられることに依り一層の慰めを得る。

この場面を図式的に見れば、語り手デュウリアは本体であり、語られてゐるデュウリアは影である。だが、一方では、語つてゐるデュウリアは自らを直接語らぬといふ点で影であり、語られてゐるデュウリアは本人との自己同一化が行はれ、その上、真実の同情を受けるといふ意味で本体である。

このやうな二つの相反する観点が同時に可能とされること依つて影と本体が二重写しになり、中庭の場面での役割より更に複雑な存在のあり方を示すことになる。中庭の場面では、デュウリアはデュウリアとして舞台上には存在せず、唯観客の中のみあつた。(宿屋の亭主にとって目の前の人物はデュウリアとは何の関係もない、やや感傷的な男に過ぎない。)だが、ここでは、彼女は舞台の上でも本体である影といふ逆説として存在する¹⁶⁾。言替へれば、ここでは舞台の上に更に舞台が載せられてをり、シルヴィアは舞台の上の観客としての役割を有ち、デュウリアは二重の役者を演ずることになる。即ち、シルヴィアに語つてゐるデュウリアはシルヴィアを観客とする役者として語つてをり、一方、語ることに依つて慰めを得てゐるデュウリアは我々観客が観る舞台の上(シルヴィアと同一の舞台)にある。デュウリアは一つには紛れもないデュウリアその人であり、一つには、男装に依つて別人を演ずるデュウリアであり、更に、そして最も重要な点であるが、デュウリアを演ずるデュウリアである。

この複雑な存在を可能にするのは言ふまでもなく変装の力であるが、この力を賦与された役がこの劇の中で最も中心的な存在となることは必然の成行きであらう。

3. 一つの欠け

この劇を精密に見る時、影と本体の主題の基盤に何か欠落してゐることに気附く。即ち、時が全く奇妙な程に存在しないのだ。ここで言ふ時とは、言葉としての時(time)でもないし、太陽の運行の地上的計測としての時でもない。この作品に欠落してゐる時とは、例へば『あらし』の中で、

Our revels now are ended. These our actors,
As I foretold you, were all spirits, and

Are melted into air, into thin air ;
 And, like the baseless fabric of this vision,
 The cloud-capp'd towers, the gorgeous palaces,
 The solemn temples, the great globe itself,
 Yea, all which it inherit, shall dissolve,
 And, like this insubstantial pageant faded,
 Leave not a rack behind. We are such stuff
 As dreams are made on ; and our little life
 Is rounded with a sleep.

(IV. i. 148)¹⁷⁾

と語られる時、舞台を貫いて一つの気分として熟す時のことである¹⁸⁾。時とは、言替へれば、不安定でしかも統合的な気分である。時とは人間的な述語で言へば、誕生であり、再生、再会であり、死である。そのやうな事件をこの劇は有たない。また、エピロオグは、その内容に拘りなく、劇の世界と日常の世界の中立点にあり、雙方からの影響が互ひに反映し合ふ形でエピロオグの「今」を揺さぶるといふ意味で極めて時間的な場面であるが、そのエピロオグもこの劇には無い¹⁹⁾。

このやうな時の欠落は作品に影を落とさずには置かない。二重の視点に依り確立されたデュウリアに於る変装の意味としての現実の不安定（両義性）や、舞台の二重構造（仮託）は時を欠くことに依つて限定されたものにならざるを得ない。と同時に、時を欠くことに依つてこれらの特徴はその図式的な様相を一層前面に押出すことになる。弱点が、ある意味では、そのまま積極的な価値にもなつてゐると看做すことができる。

時を内に有たぬことに依つて、影と本体の対立は二重の視点を通してより深い奥行を手に入れつつも、背景のない二次元のタブロオに押籠められる危険を内蔵してゐる。言替へれば、単なる図式に陥る危険であり、『ソネット』や、この劇の素材と看做されてゐるロマンスの非劇的世界に後戻りする危険である。そこでは影と本体の対立は一つの話題であり、一つの修辞である。対立は対立に留まり、対立を超えた統一には至ることがない。

だが、見方を変へれば、図式的対立への接近はこの作品の簡明な対称的、対比的構造により明快な輪郭を与へてくれるのではなからうか。対立を対立のままで見透すことができることは、作品のロマンス的骨組に必要以上の複雑さを与へない点で望ましいことである。

ここに、この劇のデレンマがある。デュウリアを巡る小さな成功が劇全体の統一を破壊してしまふ²⁰⁾。時を有たず、図式への危険を孕みつつも、変装といふ意匠を通して実現された影と本体の対立的融合といふ複雑な存在の様相は、劇の残りの場面の簡明さと折合ふことができない。この劇での成功は時の中に游泳するには不十分であり、二次元の図式に定着するには十分過ぎるの

である。

このデレンマの解決は究極的には最後期のロマンス劇まで保留されることになる²¹⁾。

4. 舞台の真実

ここで最初の問題に還らう。この作品で一体何が黙示されてゐるのか。答はもう言つてしまつた。この劇に見出されるのは、要するに、シェイクスピアにとって劇とは、舞台とは如何なるものであつたかといふ謎への暗示である。我々はそれをデュウリアの変装に見た。シェイクスピアは本質的に舞台の人である。この事実は彼がまだ習作時代にあつたとしても変りはない。舞台の人にとって変装がどんな意味と誘惑を有つかは余りに分명한事であり、ここで殊更に説く必要はあるまい。だが、変装の世界の中に更に変装が持込まれたことにはさほど分明ではない問題がまづはりついてゐる。勿論、デュウリアの変装がシェイクスピアの独創であつたと言つてゐるのではない。彼は唯種本に従つただけのことであらう。ここで大切なことは、意匠そのものは独創でないにせよ、その意匠の有つ可能性を奥の奥まで見つめ、最大限の効用を舞台の上に引出したのは正にシェイクスピアの独創であつたといふことである。そのやうな眼の力をシェイクスピアはどこから得たのか。勿論、舞台からである。デュウリアの変装の中にシェイクスピアが劇を如何なるものと見てゐたかの黙示があると言つたのはそのことである。もしそのやうな洞察がなければ（愚かしい仮定ではあるが）デュウリアは全く生氣のない文字通りの影となつてゐたらう。

変装の屈折した存在の構へをここで繰返すことは止めよう。哲学の用語法に親しい人なら「絶対矛盾の弁証法的統一」とでも呼びさうな論理を変装は内蔵してゐる。シェイクスピアはそれを論理的に、あるいは、図式的に示す方法ではなく、矛盾を矛盾のまま観客に認めさせる方法を選び、彫琢を加へて行つた。その経歴の首途とも言ふべき時にあつて、限定付きではあるものの、舞台の虚構性を一つの意匠を通して我々に開いて見せることに成功したことは、シェイクスピアにとつても、我々にとつても幸福な出来事であつた。これはデュウリアやランスやプロウチャスの性格附けの成功などより遙かに重要な出来事のやうに思はれる。

最後に言つて置かねばならないのは、今まで述べて来た事柄は全て劇場内の体験を基礎にして初めて理解され得るものとなり、また、逆に、このやうな論究は劇場内の体験に当嵌められて初めて、もしあるなら、何らかの意義を与へられるものになるといふことである。シェイクスピアは舞台の人であつた。とすれば、我々もやはり舞台の体験の中で思惟を育み、それを作品へと返照するのが自然ではないだらうか。確かに論文は戯曲ではない。しかし、戯曲が単なる言葉の集積でない以上、我々はそこに書かれてゐる言葉が立ちあがる場面を目撃する義務がありはしないか。さもないと純粋なシェイクスピアを想像の世界にしか許容しない頑迷に陥ることにならう。

役者が人間であり、観客が人間であるのと同様に舞台は生きものである。何の変哲もない台詞が予想を裏切つて観る者を笑はせたり、涙を流させたりする。かと思へば、極上の詩が何の感興も与へぬこともある。かういつた偶然は役者の人間的不安定から起るとばかりは言へない。不安定は台詞そのものの中にもあるのである。人と言葉との間に生み出されて行く情況が未知の力に依つて千変万化するのをシェイクスピアは識つてゐた筈である。さういふ認識を有つてゐたらばこそ彼は未知の力を信じ、未知の力の為に書いたのではないか。とすれば、やはり我々にもその「識られざる神」に詣でる心の準備は必要であらう。

Totus mundus agit historionem.

註

- 1) 五幕四場の不自然な和解と恋人譲渡の問題が主要なものである。
- 2) Cf. A. Quiller-Couch, the introduction to *The New Shakespeare: The Two Gentlemen of Verona* (London: Cambridge U.P., 1969), p. xviii; J. D. Wilson, *Shakespeare's Happy Comedies* (London: Faber and Faber, 1969), p. 46.
- 3) 現代の眼で見た時、不可解に思はれる部分を、テキストの欠損とか他人の手による改変といった解釈で合理化しようとする批評態度に対する鋭い批判が次の書にある。S. C. Sen Gupta, *Shakespearian Comedy* (Calcutta: Oxford U.P., 1972), p. 85 note: 'They start with the hypothesis that Shakespeare is incapable of muddled versification or defective craftsmanship. Lines which they think are prosodically defective or dramatically inappropriate they at once attribute to a "faker" and then begin to find arguments, bibliographical and other, in support of their hypothesis. If the text is inadequate, they suggest that there has been abridgement. If there is anything inappropriate, they explain it as padding by the abridger.'
- 4) この作品の制作年代は未だに確定してゐないが、1594年頃と見るのが通説となつてゐる。Cf. G. B. Evans ed., *The Riverside Shakespeare* (Boston: Houghton Mifflin Company, 1972), p. 50. 制作年代をめぐる諸説に関しては次の書を参照。C. Leech ed., *The Arden Shakespeare: The Two Gentlemen of Verona* (London: Methuen, 1972), pp. xxi-xxxv.
- 5) Cf. H. B. Charlton, *Shakespearian Comedy* (London: Methuen, 1973), p. 23; N. Sanders ed., *New Penguin Shakespeare: The Two Gentlemen of Verona* (Harmondsworth: Penguin Books, 1968), pp. 12-5; Inga-Stina Ewbank, "'Were man but constant, he were perfect": Constancy and Consistency in *The Two Gentlemen of Verona*,' *Stradfordupon-Avon Studies 14: Shakespearian Comedy* (London: Edward Arnold, 1972), pp. 51-2.
- 6) Cf. M. C. Bradbrook, *Shakespeare and Elizabethan Poetry: A Study of his Earlier Work in Relation to the Poetry of the Time* (London: Chatto & Windus, 1951), p. 151; Sen Gupta, *op. cit.*, p. 84.
- 7) Cf. H. C. Goddard, *The Meaning of Shakespeare* vol. 1 (Chicago: The University of Chicago Press, 1970), pp. 44-7; C. Leech, *op. cit.*, pp. lxxiv-lxxv; A. Leggatt, *Shakespeare's Comedy of Love* (London: Methuen, 1974), p. 22.
- 8) Cf. E. K. Chambers, *Shakespeare: A Survey* (London: Sidgwick & Jackson, 1951), pp. 55-5.
- 9) See Stanley Wells, 'The Failure of *The Two Gentlemen of Verona*,' *Shakespeare Jahrbuch*, 99 (Liechtenstein: Kraus Rep. Ltd, 1963), pp. 161-73.

- 10) Cf. C. Leech, *op. cit.*, p. lxi: 'the juxtaposition of scenes'; A. Leggat, *op. cit.*, p. 22: 'there are many touches here and there to show the clowns mirroring, in a comic way, the events of the love plot.'
- 11) '...you, being in love, cannot see to put on your hose.' II. i. 73-4. 『ヴェロオナの二紳士』よりの引用はすべて C. Leech ed, *The Arden Shakespeare: The Two Gentlemen of Verona* よりとする。
- 12) N. Sanders, *op. cit.* p. 36.
- 13) 一般的に、初期の作品では修辞の為の修辞の傾向が強く、体験は後に退いてゐる。Cf. W. Clemen, *The Development of Shakespeare's Imagery* (London: Methuen, 1977), pp. 35-6: 'Love is the chief theme of the early comedies, but the characters of these plays scarcely express their own amorous *feelings* in the form of imagery: it is rather their *opinion*, their *theory* of love that they are discussing.... In these plays love is a social game which may be learnt and studied like a theory.'
- 14) A. Richter, *Shakespeare and the Idea of the Play* (Harmondsworth: Penguin Books, 1967), p. 61: 'The play metaphor had, for obvious reasons, no place in the ritual theatre of the Middle Ages.... A drama which deliberately blurred the distinction between audience and actors and associated reality with the events of the stage, illusion with the secular world, could scarcely find the comparison useful. It was only with sixteenth-century secularization of theatre, the gradual development of the play as illusion, that the image of the world as a stage entered English drama.'
- 15) この状況を更に完成させたのが『十二夜』の次の場面である。引用は P. Alexander ed., *William Shakespeare: The Complete Works* (London: Collins, 1971) に依る。

Viola. My father had a daughter lov'd a man,
As it might be perhaps, were I a woman,
I should your lordshid.

Duke. And what's her history?

Viola. A blank, my lord. She never told her love,
But let concealment, like a worm i'th'bud,
Feed on her damask cheek. She pin'd in thought;
And with a green and yellow melancholy
She sat like Patience on a monument,
Smiling at grief.

(*Twelfth Night*, II. iv. 106)

ここで詩の優劣を問ふのは公平ではない。だが同一の手法を既に用ゐてゐることは注目に値しよう。

- 16) A. Richter, *op. cit.*, p. 94.
- 17) 引用は P. Alexander ed., *op. cit.* に依る。他の劇に関しても以下同様。
- 18) この台詞から読取るべきことは一つの余興劇の終りが、単なる完了としてではなく、過ぎ去り行くもの、過ぎ去り行く過程として捉へられてゐることである。そのやうな視点から、荘重で、しかも、不気味な深さを有つた世界観が語られる。この台詞の最も重要な点は形あるものの消え去りが、眼前の個別的なものとしてではなく、全体として (e.g. 'the globe itself': 'We') 体験されてゐることにある。部分的、個別的な過ぎ去りに時は熟さない。この他、シェイクスピアの作品から二三例を拾へば『夏の夜の夢』の

Demetrius. These things seem small and undistinguishable,

Like far-off mountains turned into clouds.
Hermia. Methinks I see these things with parted eye,
 When every thing seems double.
Helena. So methinks ;
 And I have found Demetrius like a jewel,
 Mine own, and not mine own. (*A Midsummer Night's Dream*, IV. i. 184)

といふ、今まで生きて来た夢の世界の全体としての過ぎ去りの中に、時は、夢から醒めつつある独特の意識として現象してゐる。最後のヘレナの台詞を引いてユウバンクは「実感のこもつた不確かさ」(‘felt uncertainty’) が表はれてゐると評してゐるが、その実感は時から賦与されたものではあるまいか。Cf. Ewbank, *op. cit.*, p. 56.
 もう一つ挙げる。

Cleopatra. The crown o'th'earth doth melt. My lord !
 O, wither'd is the garland of the war,
 The soldier's pole is fall'n ! Young boys and girls
 Are level now with men. The odds is gone,
 And there is nothing left remarkable
 Beneath the visiting moon. (*Antony and Cleopatra*, IV. xv. 63)

この場合は愛人の死が語られてゐる。死こそ秀でて全体的な過ぎ去りであり、我々を危ふい不気味さへと誘ふことは多言を要しない。

かういつた「時の実感」を『ヴェロオナの二紳士』は欠いてゐる。

- 19) エピロオグの有つ時間感覚に就ては拙稿『『ペリクリイズ』の時の風光』城西大学教養関係紀要第1巻第1号(昭和52年)71頁を参照。
 20) Cf. N. Sanders, *op. cit.*, p. 38.
 21) Cf. *ibid.* pp. 39-40.