

『ヴェローナの二紳士』の素材と構造

小野 昌

目 次

1. 序
2. ロマンスの世界
3. コメディの世界
4. 喜劇化への工夫（舞台と観客）
5. 結 語

1. 序

『ヴェローナの二紳士』(The Two Gentlemen of Verona)の正確な制作年代を推定することは困難であるが、『間違い続き』(The Comedy of Errors)や『じゃじゃ馬ならし』(The Taming of the Shrew)などのシェイクスピアの最も初期の作品の1つであることはほぼ間違いのない事実であろう。あるいは他の2つの作品よりも前に書かれた、すなわち彼の最初の喜劇である可能性もないわけではない¹⁾。初めて印刷されたのは First Folio (1623) であるが、それ以前に改作された可能性があると言われている。5幕4場での大団円の解決、和解が余りに唐突になされているために、シェイクスピア以外の人の手が入っているのではないかと想像されているのであるが、それもあくまで想像の域を出ないのであるから我々はすべて彼の作品であると考えて、論を進めて行くことにしたい²⁾。

『ヴェローナの二紳士』は Romantic Comedy であると言われている。つまり Romance と Comedy との結合であるというわけであるが、これは当然のことのようであるけれど、この結びつきには様々な問題が含まれているのである。中世の封建制度の政治体制は騎士道というモラルを作り出すことになったが、文学においてはロマンスという文学形態を生み出すことになった。そしてこの劇はロマンスのモチーフや特徴の宝庫であるとも言われている³⁾。それほど多くのロマンスの要素を導入しながら、シェイクスピアはどのようにしてこれを喜劇に仕立てているのか。その過程を検討しながら、我々は彼が最終的にその作業に成功したのか、しなかったのか、いずれにしてもその原因はどこにあるのかを考えてみたい。

2. ロマンスの世界

先に述べたように『ヴェローナの二紳士』はロマンスという文学形式を素材にしているのであるが、一体ロマンスとはどんなものであるのか。そしてシェイクスピアはそれをどのように活用させて芝居を作りあげているのだろうか。

ロマンスの持つ特徴を簡単に割りきって述べることはそれほど容易なことではないけれど、例えば E. C. Pettet の分類を一応の参考にすると次のようになる。

- (1) 主人公が一目惚れで恋に落ちること
- (2) 求愛の過程が物語の根幹をなしていること
- (3) 忠実な恋人が、悲しい、異常な障害にさらされること
- (4) 愛と友情との矛盾、葛藤
- (5) 冒険、戦慄、サスペンス、驚異にみちた事件や、魔法、薬草、霊薬など
- (6) 偶然の一致がしばしば起こる
- (7) 変装や人ちがい
- (8) ハッピー・エンドと和解による大団円
- (9) 明確な動機づけや心理の一貫性が薄弱で、性格描写が稀薄であること
- (10) 主人公は身分の高い人物である（ただし庶民の登場する喜劇的な脇筋をとまなうことも多い）⁴³

この図式をあてはめて検討しながらこの劇の特徴をさぐってみることにしたい。まず一見して気づくことはほとんどすべての項目に該当するということであろう。このことはシェイクスピアがいかに忠実にロマンスの劇化を試みているかを示している。まず該当しないと思われる項目は(5)ではないだろうか。(5)の前半はともかくとして、この劇には「魔法」などという超自然的な要素は皆無である。同じロマンスを素材にしている『夏の夜の夢』(A Midsummer Night Dream)のようなパック(Puck)を中心にした幻想的な雰囲気はみじんもない。もう1つ該当しないと思われるものは(6)であろう。「偶然」の要素もほとんどない。逆に言うならば、こうした要素が欠けているということはこの劇がロマンスを素材にしながら、理性的な要素の強い作品であることを示していると言えるであろう。

次に本題のロマンスのテーマにそって該当する項目を検討してみなければならない。まず(1)であるが、この劇の主人公はだれであるかという問題がある。悲劇と異なり喜劇の場合は主人公を1人に限定することはできないことが多い。しかしロマンスのテーマに従って考えるなら、ロマンスの世界を支えている精神の信奉者であるヴァレンタイン(Valentine)こそ主人公でなければ

ばならないであろう。最後の大団円の解決を与えているのも彼なのである。さてその主人公である彼がシルヴィア (Silvia) に一目惚れしたかどうかは多少問題となる。彼はもう1人の「紳士」であるプロテウス (Plotius) のジューリア (Julia) に対する恋を軽蔑していたのである。

Val. To be in love; where scorn is bought with groans;
 Coy looks, with heart-sore sighs; one fading moment's
 mirth,
 With twenty watchful, weary, tedious nights;
 If happily won, perhaps a hapless gain;
 If lost, why then a grievous labour won;
 How ever, but a folly bought with wit,
 Or else a wit by folly vanquished.

Pro. So, by your circumstance, you call me fool.

(I. i. 28-36)⁶⁹

この彼がプロテウスを残して修業の旅に出かけるのであるが⁶⁹、次に登場する時には道化役
 の召使のスピード (Speed) にシルヴィアへの恋を見破られあわてる場面 (II. i) であることを考
 えれば、少なくとも一目惚れの印象を観客に与えることは確かである。もう1人の主人公である
 プロテウスが、シルヴィアに会ったとたん、ジューリアを捨てて彼女に一目惚れしてしまうこ
 とは説明を要しないであろう。この2人の恋がこのストーリーを展開させてそのまま(2)へつな
 がっていくのである。

(3)についてはシルヴィアの父のミラン大公 (Duke) にヴァレンタインが追放され、シルヴィア
 が彼の後を追って森に行き賊におそわれることなどがあてはまるであろう。この父親の強権をの
 がれて森に逃げこむパターンは、『夏の夜の夢』、『お気に召すまま』(As You Like It) などにも
 用いられることになる。追放されたヴァレンタインの自己憐憫はロマンスの恋人の常套的な表現
 であり、彼にとっては愛以外には人生に何の意味もないのである⁷⁰。

Val. To die is to be banish'd from myself,
 And Silvia is myself: banished from her
 Is self from self. A deadly banishment.
 What light is light, if Silvia be not seen?
 What joy is joy, if Silvia be not by?
 Unless it be to think that she is by
 And feed upon the shadow of perfection.

(III, i, 171-177)

彼のこの台詞はヴェローナから追放されると聞かされたロメオ (Romeo) の台詞と驚くほどよく
 似ている⁸⁰。同じ素材をシェイクスピアは悲劇のコンテキストの中で用いているのである。言い
 換えればこの主題は結末さえ変えるならば、喜劇にも悲劇にも通用するテーマであって、そのこ
 とは悲劇になるか喜劇になるかは、このテーマとは全く別の要素によることを示しているのだ

る。プロデュースのこの台詞は先に引用した、プロデュースの恋をからかっている部分と比較すれば、その変化の余り大きさに驚くけれど、それが喜劇的な効果を生み出すことは全くなく、彼がますますロマンスのコンヴェンションにはまりこんで行くのを感じるだけである。

(4)の愛と友情の問題はシェイクスピアの7つの喜劇の中で、様々に形をかえて扱われている大きなテーマである⁹⁾。その基本的な型は、主人公とその恋人が登場し、主人公の悪い友人が、主人公の恋人に思いをよせる。友人のふられた恋人が男装して現れ、騒ぎが起こり、男装が解かれてその騒ぎが解決し、幕となるというものである。恋人の数がもっと増えたり(『恋の骨折り損』Love's Labour's Lost)、女性同志の友情であったり(『夏の夜の夢』)、女性は1人であったり(『ヴェニス商人』The Merchant of Venice)してそのヴァリエーションは多様であるが、『ヴェローナの二紳士』の場合は正にこの基本通りのパターンに従っている。さらにこのテーマに対する力点の置き方も劇によって、強弱さまざまであるが、メイン・テーマとして扱っているのはこの劇が最初で最後である。男同志の友情を、男女の恋愛よりも重視するこの道德律はエリザベス朝時代の観客達も理想としてはこうした考え方を持っていた。しかしそれは所詮理想であって、現実の場面では破られるものと決まっていたのである。それだからこそ、喜劇の素材として利用するにはもってこいのテーマであって、シェイクスピアは好んでこれだけ多くの作品に用いたのであろう。けれどもこのテーマをまともに正面にすえたとき、それはやはりどこかで破綻をきたさざるを得ないものを含んでいるのではあるまいか。

これは(8)とも関連することであるが、ロマンテック・コメディは最後には和解によってハッピー・エンドでしめくくらなければならない。そのコンヴェンションに従わない限り、劇としては成立しない宿命をもっている。恋人達は和解しなければならないのである。この劇の場合、ロマンスの世界の信奉者であるヴァレンタインはあくまで男女の恋より友情の価値を重んじようとする。“In love, who respects friend?” (V, iv, 54) と言ってシルヴィアを犯そうとするプロデュースがヴァレンタインに阻止され、友情に対する裏切りをののしられる。問題の箇所でもあるので、少し長いけれども全部引用してみよう。

Pro. My shame and guilt confounds me.

Forgiv me, Valentine: if hearty sorrow
Be a sufficient ransom for offence,
I tender't here; I do as truly suffer,
As e'er I did commit.

Val. Then I am paid;

And once again I do receive thee honest.
Who by repentance is not satisfied,
Is nor of heaven, nor earth; for these are pleas'd:
By penitence th'Eternal's wrath's appeas'd.
And that my love may appear plain and free,

All that was mine in Silvia I give thee.
 Jul. O me unhappy ! [She swoons.] (V. iv. 73-84)

友情を最高の価値として余りに高め過ぎて、ヴァレンタインはシルヴィアをプロテウスに与えようとする。彼のこの行為は倫理的にみれば友情の最高のものを示しているかもしれない¹⁰⁾、これでは理念のみが先行し、ロマンティック・コメディとしての劇の枠組をぶちこわしてしまっている。そればかりではなく、彼の自己犠牲の精神ばかりが目立って、実際には何ら和解に致らない。これでは2人の女性は納得できないからである。現に男装したジュリアは気絶してしまうのである¹¹⁾。そこでシェイクスピアはその解決方法として、プロテウスにジュリアの中にシルヴィア以上のものを見い出させて、恋人同志の和解への道を見いだすのである。

Prot. What is in Silvia's face but I may spy
 More fresh in Julia's, with a constant eye ? (V. iv. 113-114)

このようにして一応つじつまを合わせることによって、(8)のハッピー・エンドと和解による大団円をむかえるわけである。

このような解決方法においても端的に示されているように、そこで問題になるのは登場人物達の性格や、心理ではない。あるコンヴェンションに従って彼等がどのように行動するかが問題なのである。それが正に(9)の問題とかかわってくるのであって、例えばこの2人の紳士の場合、それぞれ独自の明確な性格的な特徴を示してはいない。プロテウスはジュリアに恋をしながら、シルヴィアに気が移り、ジュリアが男装して現れるや何の理由もなく、また彼女に惚れ直すなどということがはっきりとした動機づけもないままに行なわれているのである。

3. コメディの世界

以上、ロマンスという文学形式の特徴をものさしにして、この作品がどんなにこの伝統の上に成立している作品であるかを具体的に検討してみたわけであるが、それでは一体、コメディの部分はどうなっているのだろうか。これまでみてきたように、ロマンスの形式は喜劇とは異質のものであって、これだけで喜劇に転化させることは不可能であるように見える。もしできるとすれば、例えば『夏の夜の夢』で行なわれているように、ロマンスの特徴をパロディーに仕立て上げることである。この劇では主筋であるロマンスの特徴、例えば(1)の「一目惚れ」をパックに目が覚めて最初に見える人に惚れてしまう「惚れ薬」を使わせることによって、しかもそれを間違っただけで使わせることによって、恋人達の組み合わせで大混乱をひき起こさせ、妖精の女王をロバに変身させられたボトム (Bottom) に惚れさせるという徹底したロマンスのパロディを行なってい

るのである。その上、「夢」という新たなモチーフを導入することによって極めて自然な和解と、大団円への方法を打ち出しているのである。それでは『ヴェローナの二紳士』の場合、ロマンスを喜劇に転化させるためにどんな方法が使われているのだろうか。

ロマンスの特徴の(10)の検討が残っている。主人公達の身分が高いことは問題ないが、庶民の登場する喜劇的な脇筋の方が問題である。この劇の中ではこれにあたる庶民はヴァレンタインの道化役の召使スピード、同じくプロテュースの召使ランス、ジューリアの侍女ルーセッタ(Lucetta)であろう。彼等の役割はロマンティック・コメディの部分なのであるが、彼等には独自の脇筋など与えられていない。『夏の夜の夢』では職人達がシーシェウス(Theseus)とヒポリタ(Hippolita)の婚礼の祝に芝居を観せるという明確な脇筋を持っている。あるいは『間ちがい続き』では双子の兄弟ドローミオ(Dromio)がとり違えられることによって実際には脇筋が主要な働きをしている。

それでは『ヴェローナの二紳士』における彼等3人の役割は何かを検討してみよう。先に述べたように彼等に共通して言えることは一貫した脇筋を与えられていないということである。彼等の主人達のロマンスの世界と、彼等のコミックな世界とはどこまでも平行線をたどり、決して交ることはない。後者はあくまで前者に対してコメントを加えたり、ロマンスの世界を増幅したり、冷やかしたりするに過ぎないのである¹¹⁾。ヴァレンタインとスピードの次のやりとりが、この2つの世界の関係の極めて基本的なパターンを示している。

Val. I have dined.

Speed. Ay, but hearken, sir: though the chameleon Love
can feed on the air, I am one that am nourished by
my victuals: and would fain have meat.

(II. i. 161-164)

恋人に会うことができ、恋人の心を捕えたと思ったヴァレンタインはもう胸がいっぱいで「もう食事はしてしまった」のであり、「恋はカメレオンだから空気だけをすって生きてゆける」のである。しかし現実の世界に住んでいるスピードは、やはり空腹になるのであって、「自分は食い物を食べて生きているんだから、肉も食いたい」のである。彼はしっかりと現実をふまえて生きている。そしてその立場から、虚構の世界に住むヴァレンタインをからかっているのである。

ランスについても同じことが言える。2幕2場は彼の主人プロティウスが恋人のジューリアと別れてミランへ出発する別れのシーンであり、実際にこの2人が舞台上で顔を合わせるのが最初であるのだが、指輪を交換すると、あっけなく別れてしまう。この場面はわずか20行で終る。この次の2幕3場でランスが犬を連れて登場するのであるが、主人についてミランへ行かなければならないために家族と別れた際の悲しみを観客に語りかける。その話には父母や、妹、

祖母、下女、猫までも登場させて、彼等がいかに別れを悲しんでいたかを訴えるのである。しかも靴を脱いで父母にみため、杖を妹に、帽子を下女にみため、視覚に訴えながらその悲しみをコミカルに演じてみせるのだが、そこにあるのは極めて通常の家族の関係であり、人間のあり方である。それは観客に対して、プロテウスとジュリアの別離の味けなさに対する欲求不満も笑いの中に解消させる働きをしていると同時に、ロマンスの世界の虚構性をあばいて見せてくれるのである。もう1つ注目しておかなければならないことは彼が犬を連れて登場することである。犬を舞台にのせることはシェイクスピアの劇の中ではここだけであるが、シェイクスピアはランスに現実の世界とロマンスの世界を対照させると同時に、そのような人間世界の様子をだまっていながら犬の視点をも導入しているのである¹²⁾。

Lau. I think Crab my dog be the sourest-natured dog that
lives: my mother weeping; my father wailing; my
sister crying; our maid howling; our cat wringing
her hands, and all our house in a great perplexit;
yet did not this cruel-hearted cur shed one tear. He is
a stone, a very pebble stone, and has no more pity in
him than a dog.

(II. III. 5-11)

人間どもが嘆き悲しんでいるところを「涙ひとつ流しもしないで」平然とながめているこの犬の視点を加えることによって、このコメディの部分をより複雑なものにしているのである。同じような状況は4幕4場冒頭のランスの台詞でも再現されている。犬がしでかしたいはずらや、いわば「本能に基づく過失」によって殺されかけたところを彼は何度も体を張って自分が曝し台に乗せられることによって救っている。“How many masters would do this for his servants? (IV. iv. 30) と彼が言う、すぐその次の場面で、男装のジュリアにプロテウスが彼女と交換したあの指輪をシルヴィアの所へ持って行かせる場面が続くのであるが、ロマンスの伝統では *servant* であるプロテウスの、*master* であるべきジュリアへのひどい仕打ちに対するパロディーを見るのである。そしてまたシルヴィアの *servant* を自認し、彼女も *gentleman* とよんで信頼しているエグラモー (Eglamor) が、森で賊に出会うと彼女を残してまっ先に逃げ出し、してしまうことへの痛烈なアイロニーともなっているのである。さらに *servant* (プロテウス) にひどい仕打ちをされても変わらない *master* であるジュリアと自分とを重ね合わせて見ているのかもしれない。ランスのこの台詞はジュリアの “How many women would do such a message? (IV. iv. 90) と呼応していることは明らかである。

ルーセッタの役割はそれほど大きなものとは言えないが、余りにロマンスの世界に深入りして行くジュリアにさめた理性のタガをはめる役割を演じている。

Luc. I do not seek to quench your love's hot fire,
 But qualify the fire's extreme rage,
 Lest it should burn *above the bounds of reason.* (II. vii. 21-23. イタリック筆者)

観客はすでにその前の2幕6場でプロテュースがヴァレンタインを追放させるようにしむけ、シルヴィアを得ようとしていることを知らされているのである。ルーセッタはジューリアが「理性の枠からはずれた」ことを知って、主人の精神のバランスを保ち、正常な人間関係へ引きもどそうと努力しているのである。

4. 喜劇化への工夫（舞台と観客）

Kenneth Muir は『ヴェローナの二紳士』には「独白」(soliloquies) が異常に多いことを指摘している¹³⁾。なるほど特にスピードやラーンス、それにジューリアには独白が多い。厳密に言えばそれは独白でなく、「傍白」(aside)であろう。それではなぜシェイクスピアは異常に多く傍白を用いているのだろうか。そしてそれはこの劇の中でどんな効果をもたらしているのだろうか。

2幕1場。ここでヴァレンタインとシルヴィアは初めて観客の前に一緒に姿を現わすことになるのだが、宮廷愛のスタイルにのっとり、うやうやしくあいさつするヴァレンタインにスピードは傍白で言う。

Val. Madam and mistress, a thousand good-morrrows.
 Speed [Aside] O. 'give-ye-good-ev'n! Here's a million of manners.
 Sil. Sir Valentine, and servant, to you two thousand.
 Speed [Aside] He should give her interest; and she gives it him. (II. i. 91-96)

大げさな宮廷愛の作法を傍白で茶化し続けるのだが、もちろんシルヴィアにもヴァレンタインにもこのことは聞こえないのがコンヴェンションであり、従って対話にはならない一人言である。茶化されている対象は劇中のもの、つまり宮廷愛のおろかしさであるけれども傍白は日常の現実の世界と道化であるスピードとを結びつけ、さらに受身の観客を舞台の中にひきづり込むのである¹⁴⁾。他の登場人物には聞こえずに、観客にだけ聞こえるこのコンヴェンションによって、観客はスピードといわば「共犯」の関係が成立し、それによって舞台と観客との心理的な距離はぐっと縮まって、我々はスピードと一緒に笑うことができるのである。

ラーンスの場合の特徴はスピードと少し異なっている。ラーンスの、先に挙げた2つの例は共に「一人語り」である。彼は観客に向かって1人で語ってロマンスの世界のパロディーを演じているのであるが、観客の笑の対象は他ならぬ彼自身なのである。スピードは観客と共に笑っているのであるが、ラーンスの場合は自分自身が笑いの対象なのである。そしてそのことを彼は自覚

しているのである。

Lau. I am but a fool, look you, and yet I have the wit to
think my master is a kind of a knave. (III. i. 261-262)

彼は自分自身で笑を作り出さなければならないのである。このようにシェイクスピアは「傍白」や「一人語り」を多用し、出来るだけ観客を劇の中に引き入れることによってこの劇を喜劇として成立させることに努力していることがわかる。そしてこのことはそれなりの効果をあげているようにみえる。

5. 結 語

このように数々の工夫をこらしてシェイクスピアはロマンティック・コメディとしてこの劇を作りあげてきたのであるが、さて全体を通して観た場合に、これを成功した作品とはやはり言い難いのではないだろうか。2つの世界は結局最後まで、あくまで別の世界にとどまり融合することはなかった。コメディの世界は独自のいくつかの試みを行なったけれど、そしてある程度の成功を納めたけれど、それはコメディの世界の中で完結してしまっ、ロマンスとの結合による新たな演劇的な世界を構築することはできなかった。ロマンスの世界は愛と友情のテーマの持つ必然性から、ハッピー・エンドと和解による解決を迫ってくる。コメディの世界は徐々に後退を余儀なくされてしまった。舞台と観客とをうまく結びつけていたコメディの場面は、1幕と2幕においてはひんぱんに出てきたのであったが、ランスとスピードは幕に1度、4幕ではランスが1度、そして遂に5幕になってからは両者とも出番を失ってしまった¹⁵⁾。彼等の出番の回数はいかにロマンスの世界が後半から前面に押し出されてきたかをはっきりと示している。それでは喜劇として成立することはできないのである。この劇の持つ欠点を最後の解決方法が短かすぎて唐突である点にもとめることはできるであろう。けれども最大の欠点は観客を置きざりにしてしまったことにあるのではないだろうか。主筋のロマンスのテーマだけが1人歩きしはじめ、なんとか苦しまぎれに筋のつじつまを合わせたものの、舞台と観客との距離が離れすぎて、観客は1人悦に入っているヴァレンタインの声を遠ざかってしまった舞台の上に聴くことになるのである。

註

- 1) Anne Barton, *The Riverside Shakespeare*, Boston, Houghton Mifflin Comany, 1972, p. 144.
- 2) 改作についての問題点については次の論文を参照——C. Leech ed., *The Arden Shakespeare: The Two gentlemen of Verona*, University Paperbacks, 1972, p. XV., Peter G. Phialas, *Shakespeare's Romantic Comedies*, The University of North Carolina Press, 1966, p. 46.

- 3) Larry S. Champion, *The Evolution of Shakespeare's Comedy*, Harvard University Press, 1973, p. 25.
- 4) E. C. Pettet, *Shakespeare and the Romance Tradition*, London Staples Press, 1945, Chapter 1. 本稿は安西徹雄, 「夢=劇=世界」, 『ソフィア』XXV, 1976 の Pettet の要約を使用した。
- 5) 行数, テキストおよび役名はすべて Arden 版になる。
- 6) シェイクスピアはヴァレンタインをプロティウスを海路ヴェロナからミランへ旅をさせるという地理的な誤りを犯しているが, ジュリアは陸路プロティウスへ後を追いかけてミランへ行っている。この劇は舞台をイタリアにしたとしても, シェイクスピアの頭にあるのはイギリスであろう。イギリス人が教育や修業に行くとなれば大陸で, 常に海路を船で行くしかあるまい。彼等の旅のイメージは常に海であったであろう。この2人の紳士が修業の旅に出るとなれば, そのイメージに忠実に, 地理的な誤りを犯しても海でなければならなかったのではないだろうか。友情を旅のモチーフについては, Thomas A. Perry, *Proteus, Wry-Transformed Traveller*, Shakespeare Quarterly Vol. V, を参照。
- 7) Peter G. Phialas, op. cit., p. 57.
- 8) Cf. *Romeo and Juliet*, III, iii, 17-23.
- 9) See John Dover Wilson, *Shakespeare's Happy Comedies*, Faber and Faber, London, 1962, pp. 51-53.
- 10) Peter G. Phialas, op. cit., p. 52.
- 11) M. C. Bradbrook これは文体の面から次のように言っている。'The high style and the low were used in contrast, as black and white, and not allowed to blend'. *Shakespeare and Elizabethan Poetry*, Penguin Books, 1964.
- 12) Anne Barton, op. cit., p. 145. Cf. Norman Sanders, the introduction to New Penguin Shakespeare: *The Two Gentlemen of Verona*, Penguin Books, 1968, p. 34.
- 13) Kenneth Muir, *Shakespeare's Comic Sequence*, Liverpool University Press, 1979. p. 33.
- 14) See Robert Weimann, *Laughing with the audience: 'The Two Gentlemen of Verona' and the popular tradition of comedy*, Shakespeare Survey 22, Cambridge University Press, 1969, p. 37.
- 15) Larry S. Champion, op. cit. p. 38.