

# *A Midsummer Night's Dream* についての一考察

—— 愛の無常 ——

則 藤 力

*A Midsummer Night's Dream* の製作時期については、あくまで推定に過ぎないが、*Romeo and Juliet* とほぼ同時期頃とみてよい。無論、どちらが先かは判らないにしても、疫病の流行によって劇場が閉鎖された時期に出版された詩である *Venus and Adonis* の1593年、及び *The Rape of Lucrece* の1594年以降で、Francis Meres が言及している1598年以前の期間であることは間違いないであろう。更に期間を狭めるなら、*The Merchant of Venice* より以前であると思われる。だとすれば、1594年から1596年の頃とするのが大方の意見の一致するところである。この様な推測は実証出来る部分が少ない為に、語法や主題、詩型、その他の所謂“internal evidence”によってなされるのであるが、殊に劇の構成と主題の観点から見て、以上のような製作時期の推定は概ね妥当である。というのも、*Love's Labour's Lost* や *The Two Gentlemen of Verona* 等からのモチーフを巧みに発展させて、プロットの面でも完璧に近く、主題も一貫していて全体の統一がとれているからである。謂わば「愛」を主題にした喜劇を確立したのが *A Midsummer Night's Dream* であり、悲劇が *Romeo and Juliet* であると言っても過言ではないであろう。

しかしながら、製作時期に執着し過ぎることは、例えば *Shylock* にこだ

わる余り、劇の中心主題とそれを支える構造とが、最後に観客に与える効果を度外視させるのと同様に、共通するイメージリーとかモチーフ、或いは語法とかに囚われ過ぎて、その作品の全体像がもたらすインパクトを見失う危険性をも持っていることは言うまでもない。とは言え、シェイクスピアという作家像を浮き彫りにする上で効果的であることも事実である。

確かに、シェイクスピアは年と共に成熟していった劇作家であるが、作品が算術（あるいは幾何）級数的に充実発展していったとは必ずしも言えない。座付き作者という制約を考えれば、二匹目のドジョウをあせる余り、かえって芝居の焦点がぼやけ気味になったこともあった筈である。或いは、観客の非難や好みに合わせて書き換えることもあっただろうし、俳優の入れ替わりによって一部変更することもあっただろうことは、種々のテキスト等からも窺える。実際、Dr. John Dover Wilson も示唆している通り<sup>1)</sup>、シェイクスピアはその様な実験を楽しんでいたのであり、一つの体系といったものに縛られていた訳ではない。或いはまた、種本探索やその比較研究も、それはそれで意義のあることだが、労苦の割に得るところはそれ程多くないのではなかろうか。というのも、シェイクスピアの場合大抵種本があるわけだが、卓抜なる想像力と創造力によって、彼のオリジナルと言ってよいほどに変容しているからである。従って、その作品独自の形式と構造が生み出す全体像から喜劇的特質を露にすることこそ、その作品のテーマと意味を明らかにするものと思う。

## I

言うまでもなく、その芝居の全体の調子、及び全体像を示唆するものであるが故に、導入部である第一幕は殊に重要である。そこでまず、一幕一場冒頭に登場する Theseus と Hippolyta についてであるが、ともすれば芝居の枠組として、また二組の若い恋人達の理想像として捉える論が多いけれども、実際舞台で見る時、この二人の対話から受けるのは、まず第一に時間の絶対

性である。即ち、婚礼迄の四日という時間が、＜立場＞（見方≒eyes）を変えれば長くもあり（how slow / This old moon wanes!）、また同時に短くもあり得る（Four nights will quickly dream away the time;）ことの提示であり、延いては時間のみならず、その他のことについても同様であることを示している。それは Egeus と Hermia 父娘の、Lysander に対する＜見方・立場＞の違いに如実に反映されている。つまり Egeus にとって、Lysander が窓辺で娘に歌ったのは「心にもない恋心を歌った小唄」（the verses of feigning love）であり、指輪だの、花束だの、髪で作った腕飾りだのといった贈り物は、娘心をたぶらかす＜見せ掛け＞に過ぎない。（This man hath bewitch'd the bosom of my child: I. i. 27）それに対して Hermia や Lysander は、自分達の恋の＜実体＞は「真の愛」（true love）であると確信している。

更に Egeus の嘆願を受けた Theseus が、Demetrius は立派な紳士であるし、父親の承諾を得ているのではないかと諭すのに対して、Lysander も同じように立派であると Hermia は反論する。揚げ句の果てに、「お父さんが私のものを見る目で見てくれればいいのに」（I would my father look'd but with my eyes. Ibid., 56）という Hermia の主張に対して、Theseus は「あんたの目こそお父さんの分別でものを見たらどうだ」（Rather your eyes must with his judgement look. Ibid., 57）と切り返す。こうした＜立場＞（ものの見方）の違いに固執することは（この場合せざるを得ないが）、所詮自己主張とか自己正当化に繋がらざるを得ないし、やがては紛糾・葛藤をもたらすことになるのは当然の帰結であろう。事実 Demetrius は、自分の権利に対する気違いじみた要求を撤回せよと Lysander に迫り、他方 Lysander の方も自らにこそ権利があるとして、

I am beloved of beauteous Hermia:

Why should not I then prosecute my right?

Demetrius, I'll avouch it to his head,

Made love to Nedar's daughter, Helena,  
And won her soul; and she, sweet lady, dotes,  
Devoutly dotes, dotes in idolatry,  
Upon this spotted and inconstant man.

(I. i. 104-10)

と真相を暴露して、自己の正当性を主張する。

この様なくものの見方・考え方>の相違による対立の解決策として、Egeusはアテネの古い法律を盾に、親の権利を執行する許可を公爵に求めた訳である。中世以前に於ては、上流階級にとって、結婚は家門の安定ないし発展のための謂わば政略であって、娘に結婚相手の選択権を与えること等まず有り得なかった。だからといって、本人の立場が全く無視された訳ではない。シェイクスピアの時代にあっても程度の差こそあれ、大同小異であったであろうが、子供の結婚に対して親が障壁になることがあるのは世の常であり、また文学や演劇に於ては一種の常套的な設定である。それにしても、Egeusはともかく、Demetriusにも婚約についてのHermiaの意志に対する尊重の気持ちはさらさらないらしい。ところがLysanderは、何よりも一番大事なのは彼がHermiaに愛されている(beloved)ことであり、心底愛に基づいているのだと訴える。これは、Demetriusのように娘の父親と取り引きするという古い結婚観に対する、新しい愛の理想を示していると言えようか。

初めから120行ほどの場面をこうしてみると、TheseusとHippolytaの登場は、現実の領主の宮廷と、ある程度その模写である愛の神の宮廷と類似していて、宮廷風恋愛観がもたらした《愛の法廷》のパロディーであるようにも思われる。だとすると、愛の神の代理人Theseusの下した《愛の判決》は、死か、父親の望む通りの結婚か、俗世の縁を永久に絶って尼寺に籠もるかということになる。但し、四日間の執行猶予付きであった。その猶予期間の森のなかで、蛇蝎の如く嫌われすぎなくされても、スパニエル犬の様に「ぶたればぶたれるほど尻尾を振ってついて行きたくなるの。犬みたいに蹴飛ばし、殴り、馬鹿にし、ほっぽり出しても構わない。つまらない女かも知れな

いけれど、あなたについて行くことだけでも許してください。」(二幕一場、204-7)と Demetrius に追いつがる Helena の姿は、Lysander の「崇めるように、神様を拝むように恋い慕っている」(Devoutly dotes, dotes in idolatry) という言葉を裏書すると同時に、冷ややかな態度をとる貴婦人に言い寄る騎士といった、典型的な宮廷風恋愛のパロディーに外ならない。Helena の言葉を借りれば、「いつでも私から逃げればいいわ。昔の物語の筋を逆様にすればいいんだもの。アポロが逃げて、ダフネが追っかけるってね。……」(Run when you will; the story shall be chang'd: / Apollo flies, and Daphne holds the chase; II. i. 230-1) ということになる。そしてそのことは一幕一場で Helena が、どの様な手を用いたら Demetrius の心を操れるのかを、Hermia に尋ねた時の問答に集約されていた。

Her. I frown upon him; yet he loves me still.

Hel. O that your frowns would teach my smiles such skill!

Her. I give him curses; yet he gives me love.

Hel. O that my prayers could such affection move!

Her. The more I hate, the more he follows me.

Hel. The more I love, the more he hateth me.

(I. i. 194-9)

しかし、これが『愛の技巧』(*Ars Amatoria*)<sup>2)</sup>のパロディーであるかどうかは別にして、二人の掛け合い漫才的やりとりが引き起こす笑いの裡に、嫌えば嫌うほど好かれ、逆に、追いかければ追いかけるほど逃げられるという、恋愛の一つの実相を観客は感得しているはずである。従って、喜劇的雰囲気盛り上げるには、このパターンの変形が展開されればよいことになる。

その一方で、執行猶予付きの《愛の判決》を下された Hermia と Lysander は、様々な障害によって実らぬ恋の類型をあげながら「真の恋の道はなかなかうまくいかない」(The course of true love never did run smooth; I. i. 134) ことを嘆くが、〈見方〉を変えれば、たとえ恋の成就をみても、戦

争とか、病気とか、死といった運命の暴力に破壊される場合もあるという考えに逢着する。だとすれば愛なんてものは、まるで影か夢のようにはかないもので、一瞬のうちに消えてゆくものに過ぎないという結論に達する。

Brief as the lightning in th collied night,  
That, in a spleen, unfolds both heaven and earth,  
And, ere a man hath power to say 'Behold!'  
The jaws of darkness do devour it up:  
So quick bright things come to confusion.

(Ibid., 145-9)

この台詞はしばしばジュリエットの *Too like the lightning, which doth cease to be/Ere one can say 'It lightens.'* (*Romeo and Juliet*, II. ii. 119-20) との類似を指摘されるが、後者は真の恋の直観に戦く魂の鼓動と、ほとぼしる情熱の瞬間のきらめきと、悲劇的階の緊張感を伴っている。それに対して前者のそれは、妨げられた恋人が陥りやすい、殉教者的陶醉による愛や人生への詠嘆であるが故に、虐げられた恋人の本質に迫る原型として、観客に共感を呼び起こしはするが、些か喜劇的だと言わざるを得ない。いずれにしても、恋愛が様々な制度や制約を跳び越えたところに存するという点では一致している。

<見方・立場>を変えれば、だからこそ「恋は盲目。自分達のやっている馬鹿さ加減が目に見えない。」<sup>3)</sup> という危惧を生むのである。例えば、恋の秘薬に象徴される有無を言わさぬ力は、「男女を問わず、目が醒めて最初に見たものに、気違いのように惚れ込ませる」(*The juice of it on sleeping eyelids laid / Will make or man or woman madly dote / Upon the next live creature that it sees. II. i. 170-2*) のであり、伝統的に恋の手引き者である“目”は、道理では手に負えないある力によって、誤ったくもの見方>をしがちである<sup>4)</sup>と言える。

## II

それでは、この“目”とは一体何なのであろうか。目についての比喩的表現は様々であるが、大雑把に分ければ基本的には二つの機能を持っていると考えてよい。一つは、古来からの伝統的な用法「目は心の窓である」(The eye is the window of the heart [or mind])に明らかのように、その人の心を写し出す鏡である。現代風に言えばテレビ受像機に当たる。例えばノーフォーク公に語りかけるリチャード二世の次の言葉がそのよい例である。

Uncle, even in the glasses of thine eyes  
I see thy grieved heart.

(*Richard II*, I. iii. 208-9)

或いはボイエットが、ナヴァール王の目には一目惚れと描かれていたと、王女をからかう台詞にも窺われる。

If my observation, which very seldom lies,  
By the heart's still rhetoric disclosed with eyes  
Deceive me not now, Navarre is infected.

(*Love's Labour's Lost*, II. i. 228-30)

そして総ての感覚が“目”に集まって、王の望んでいることをはっきりと表していたと、饒舌な説明をする<sup>5)</sup>

もう一つは、「目というものは自分は見えないものだ、何か他のものに写して見なければ。」(the eye sees not itself/But by reflection, by some other things. *Julius Caesar*, I. ii.51-2) という、やはり伝統的な表現からも推測できるように、テレビカメラとしての“目”である。或いは一眼レフカメラとして考えてもよい。普段は、あるがままの対象を捉える標準レンズ、もしくは幅広く捉える広角レンズだが、恋に陥った時は望遠レンズに変わる

わけである。望遠レンズは被写界深度が浅いので、対象の前後はぼやけてしまうし、視野も当然狭くなる。しかも三面ミラージュにソフト・フォーカスのフィルターをかければ、目が回った時と同じような状態になるはずで、それを見事に示しているのは、Oberonによって目に恋の秘薬を塗られた Titania が、Puck の仕業でロバの頭に変えられた Bottom を見た時である。

So is mine eye enthralled to thy shape;

(III. i. 134)

そして魔術がとかれ、即ち標準レンズに戻されたとき、

Tita. My Oberon! What visions have I seen!

Methought I was enamour'd of an ass.

Obe. There lies your love.

Tita. How came these things to pass?

O how mine eyes do loathe his visage now!

(VI. i. 75-8)

という仕儀となる。このような反応の落差は、妖精の女王とロバ頭の人間と  
いった非現実的な設定であっても、否、そのような誇張が大であるだけに、  
逆に爆笑と共に普遍性を伴って、恋愛の実相を写しだすと言えよう。しかも  
厄介なことに、「恋というものは釣り合いのとれてないどんなつまらないもの  
でも、とても気高く立派なものに変えてしまう。」(一幕一場、232-3)ことを  
知っていながら、尚 Helena は溺れざるを得ない。そこに人智では解明出来  
ない、恋の魔術的要因を感得せしめる所以があるのではなかろうか。

例えば「恋は目ではなく心で見るものなんだわ。」(Love looks not with  
the eyes, but with the mind, I. i. 234) という Helena の言葉も、目はレ  
ンズに過ぎず、本来なら焦点距離を変え、フィルターを付けたり外したりし  
ながら、自動的に補正して判断するのが心のはずであるが、原因不明の故障  
によりズーム機構が作動せず、視野の狭い望遠レンズの状態に固定されたま



までであることを示している。

Nor hath Love's mind of any judgement of taste: (I. i. 236)

この様な状態を、シェイクスピアは大体に於て“doting”〔惑溺、夢中、のぼせ上がり〕という言葉を用いて表していることは、今までの引用文でも明らかであろう。実際彼女自身も、Hermiaに優るとも劣らぬほど魅力的な女性だと見てくれた Demetrius が、そして彼女を口説いた彼が、今は Hermia の眼差に惚れ込んで夢中になっていると不満を漏らしながらも、尚彼への思慕の情を絶ち切れず、そのような自分も溺れてとんでもないことをしているのかも知れないという心中を披瀝する。

And as he (Demetrius) errs, doting on Hermia's eyes,

So I, admiring of his qualities.

(Ibid., 230-31)

斯くして《愛の判決》が出たからには、Hermia と Lysander は法の埒外へ駆落ちするか、あの世で恋の成就を図るかしか他に道はない。二人が選んだのは、勿論前者であるが、駆落ちを打ち明けられた Helena は、Hermia を追っかけて行くに違いない Demetrius の顔を拝むだけでもいいからと、彼等の秘密を彼に教えることにする。この点について、友情を裏切る Helena は怪しからぬとか、作者の意図が判らぬとか、或いは Hermia 達が駆落ちするのは早まった選択だとか、非難めいたことを言う向きもあるが、それは、人物造形もある程度大事であるけれど、喜劇の場合、筋がより重要であることを知らないか、実際に舞台で芝居を観たことのない人の言である。それどころか、幼友達との友情を裏切らせるのも、或いは、たとえ駆落ちが間違った選択であろうと、それを可能ならしめるのも偏に恋ゆえであり、それこそ恋の実相の一つでもある。と言うのは、約束を破ったピローンならずとも、正しく「この恋ってやつは、全くもって、エイジャックス<sup>6</sup>みたいに気違いだ」(By the Lord, this love is as mad as Ajax: *Love's Labour's Lost*,

IV. iii. 6) なのだから。

こうしてみると第一幕は、愛と結婚を中心テーマとして、宮廷風恋愛をパロディー化しつつ、“目”（見方の違い）のモチーフを絡ませて、自己を客観化できぬ恋人達の痛ましきは勿論のこと、〈見掛け〉と〈実体〉、〈現実〉と〈幻想〉の狭間で、己の目を過信しがちな人間の愚かさという「悲痛なる喜劇」（*The most lamentable comedy* I. ii. 11）の見事な導入部たり得ている。それは、親の許さぬ *Hermia* と *Lysander* の恋の行く末の可能性を暗示してもいる、職人達の演じる芝居『ピラマスとシスビ』、それにどんな役でも出来ると思い込んでいて、総ての役をやりたがる *Bottom*、そしてどんな芝居か、亦、どう演じてよいのかよく解らぬ職人達といった一幕二場が、音楽用語を借りれば、一場のクレッシェンドに対するディミヌエンドとして、外声部に対する内声部として、テーマやモチーフを反響させつつ展開してゆくことから明であろう。

### III

*Love's Labour's Lost* では筋建の絡みが多少不明確なのと、観客の心に醸成されるのではなく、人物にじかに喋らせることによって、作者の意図が露骨に出過ぎたために、芝居全体の調子が単調で脹らみに乏しいことを悟ったのか、*A Midsummer Night's Dream* の第二幕では驚くべき転調を施した。つまり、*Romeo and Juliet* や *The Merry Wives of Windsor*、或いは *Henry IV, 1* などではその世界を漂描するだけであった妖精達を、実際欠くことのできない登場人物として用いたことである。しかも独自の完結した筋を持ちながら、他の筋と融合することによって、非日常性を日常の進行に組み入れ、妖精という幻想的な存在により、逆に人間的な真実を付与することに成功している。もしも妖精たちが登場しなければ、*H. F. Brooks* 氏の解説通り「劇の構成は、テーセウスの保護の下での二つのエピソードに挟まれたアクションの、より明白な図式に過ぎなくなってしまうであろう。」<sup>7)</sup>

そもそも Egeus が娘の選択に対して、法に訴えたことに端を発した Her-  
mia たちの駆落ちの待ち合わせ場所も、職人たちが Theseus 公の婚礼を祝う  
余興の芝居の練習場所も、妖精たちの根城である森であることが〈現実〉と  
〈幻想〉の世界を交錯させ、愛の無常という統一されたテーマを展開してゆ  
く上で、格好の中心的場面を構成して居り、正しく“metamorphosis”の場所  
にふさわしい。(The woods are established as a region of metamor-  
phosis, where in liquid moonlight or glimmering starlight, things can  
change, merge and melt into each other. Metamorphosis expresses  
both what love sees and what it seeks to do.)<sup>8)</sup>

と言うのも、既に指摘されてきたように、〈森〉は、〈宮廷〉や〈都市〉  
の〈人工〉に対置される〈自然〉の世界である。だとすれば、アテネの〈文  
明〉〈秩序〉〈光〉に対する、〈原始〉〈混沌〉〈闇〉の世界ということに  
なる。しかし、〈文明〉も〈森〉という〈自然〉と対決しながらも、他方で  
はある程度折り合いを付けて共存してきた訳で、殊に、ケルト族は勿論、ア  
ングロ・サクソン人のような狩猟・採集民族にとって〈森〉は、農耕民族の  
地母神とも言うべき、豊饒や生命力の根源でもあり、同時に夜と、魔術と、  
狂気の支配する世界でもあった。謂わば、〈都市〉や〈文明〉の日常性から  
解き放つことによって均衡を取ろうとするその名残は、この劇の設定時期で  
ある五月祭(May Day)にも受け継がれていて、五月祭の宵に皆で森へ行き、  
若木の枝やサンザシの花を摘んで夜を明かし、翌朝帰って戸口に飾る習慣は  
イギリス古来の祝祭である。それは〈森〉の〈自然〉を〈都市〉の〈人工〉  
に持ち込むことによって、ゲルマン民族のアイデンティティーを確認するのみ  
ならず、暗い冬の死の世界からの〈自然〉の生命の復活を祝うと共に、若者  
にとっては、その生命力にあやかる一種の歌垣でもあった。(その結果、6  
月24日の聖ヨハネの祝日(Midsummer Day)にはジューン・ブライドがあふ  
れたらしい)

そのような背景をシェイクスピアは、駆落ちを決意した Lysander が待ち  
合わせ場所を指定するときの台詞の中で、用意周到に臭わせている。

And in the wood, a league without the town  
(Where I did meet thee once with Helena  
To do observance to a morn of May),  
There will I stay for thee.

(I. i. 165-8)

従って、これ以後繰り広げられる四人の若者たちの狂態は、一方で五月祭の夜の森の再現ともなっていて居り、翌朝になって狩猟に出掛けてきて、眠っている四人の恋人たちを見つけた Theseus の「五月祭を祝うために早起きして森に来たのだろう。(No doubt they rose up early, to observe/The rite of May; IV. i. 131-2) という台詞は、そのことを再認識させてくれると言えよう。詰まり、駆落ちの途中で道に迷い、疲れて休もうとするときの Hermia と Lysander の離れて寝るか、側に寝るかのやりとりは勿論、Puck の間違いから起こったとはいえ、Hermia にあれほど夢中であった Lysander と Demetrius が、突如として彼女を見捨てて Helena を追い求め、為に友情の亀裂をもたらし、揚げ句に決闘沙汰に及んだり、或いはまた、Helena を追って Lysander が Hermia を置き去りにして行った後、蛇が胸元をはい回っている夢を見て飛び起きた Hermia といった情景は、五月祭に於ける不安と期待でいっぱいの若者たちの姿の典型として、当時の観客にはより一層現実感を伴って理解されたはずである。

しかし、当時のそのような背景を知らない現在に於ても、詳しい状況や経緯を極度に省略したこの処理の仕方が、逆に滑稽感と同時に現実感を引き起こすのだと思われる。例えば *The Two Gentlemen of Verona* では、恋に関心のなかったはずのヴァレンタインが、召使のスピードの指摘によって初めてシルヴィアへの恋心が明らかにされるだけで、その後一足飛びに駆落ちの計画が友人プロークスに打ち明けられ、同時にプロークスもシルヴィアに一目惚れしたことが独白で示される。そして彼女を親友ヴァレンタインから奪うために父親に密告するのだが、ヴァレンタインとシルヴィアの恋情の激しさも、彼等の恋を妨げる障害の大きさも、駆落ちに活路を見出さ

ねばならない必然性も、*A Midsummer Night's Dream* に較べて説明的であるために、一目惚れの危うさ、恋の狂態や愚行といったモチーフを鮮烈に示すインパクトを欠き、どちらかと言えば図式的になってしまっている。

そういった弱点を克服するために導入されたのが、妖精たちの世界であった。妖精が実在性を持たない想像上のものであることは、当時の人々にとってもおおよその認識であっただろうが、他方では、ケルトやサクソンの民間伝承等によって、現代人に比べれば、ある程度実在感を伴ってもいたはずである。そのことは例えば、夜になると人家に忍び込んで台所仕事を手伝ったり、臼で穀物を挽いたりする Puck は、親しみ深い Hobgoblin であり、気に入らないことがあると、百姓のおかみさんがバターを作るのを上澄みを掬って邪魔したり、村の娘たちを脅したりする悪戯者の Robin Goodfellow であることによって示されている。と言うのも、異教的なものとしてキリスト教の厳しい禁止にも拘わらず、五月柱の踊りも含めた五月祭、あるいは聖ヨハネ祭の篝火などに遺されたのと同様、妖精の世界はケルトやサクソンのアニミズムそのものであろうからである。

因に、“豆の花” “芥子の種” “蜘蛛の巣” といった妖精たちに挨拶する Bottom の姿には、大事な食糧である“豆” 肉に欠かせない“芥子” 傷口の血止めに役立つ“蜘蛛の巣” という自然の恵と神秘を畏れ、感謝し、自然と共存してきた民族の面影が見え隠れしている。一方で小川が溢れ、野原一面が水浸しになったため麦が腐り、羊が病死し、人間らしく冬の慰めを楽しむ事もできない異変がある。挙句のはてに「春も夏も、実りの秋も厳しい冬もいつもの装いを変えてしまい、季節のものをみただけではどれがどれやら世間の人には判らない」(二幕一場、111-14) 程の混乱をもたらすのは、「取換えっ子」をめぐって始まった Oberon と Titania の不和が原因なのである。謂わば、彼等イギリス人を取り囲む自然界のそれぞれに霊が宿っているというアニミズムは、後からやってきたゲルマン人をも組み入れて、イギリスの文化の水面下 (bottom) に根強く潜行していたと言えよう。

このことは謂わば、見えているものは見えないものの表象であるというプ

ラトンの世界観とも見事に照応して、《愛の無常》というテーマを際立たせ、  
〈現実〉と〈幻想〉の混淆を違和感のないものにする上で、考えられる最高の  
意匠となっている。例えば、もはや舞台に登場するには陳腐であろうギリ  
シャ・ローマのキューピッドやエロスの伝統線上にあって、恋の秘薬を持っ  
ている Puck は、昔ながらの魔法の世界をひきずりながらもなお、突然表面  
化してくる恋愛の姿、換言すれば、愛に於ける〈貞節〉と〈移り気〉のモチ  
ーフに想像的肉体を賦与して充分である。

そのことは Puck の勘違いから、恋の秘薬を喉に塗られた Lysander が、  
Hermia への「真の愛」を確信していたにも拘わらず、目を醒まして Helena  
を見るや否や彼女に一目惚れしてしまい、「僕が愛しているのはハーミアじゃ  
なく、ヘレナなんだ」と、心変わりを宣言する時の誇張表現に一つの頂点を見  
ることが出来る。しかも、「男の意志はその理性に支配される。そして理性  
はハーミアよりも君の方がより立派だと告げている。……若気のいた  
りで、僕も今までは理性にかなうほど成熟していなかったんだ。だがやっと  
人間の知恵に目覚めて、理性の命ずるままに自分の意志を持てるようになった。  
……君の目を見て僕は、すばらしい恋の書物に書かれた恋物語が  
そこに現れているのを見たんだよ。」(二幕二場, 114-21) という理屈にいたっ  
ては、中世から受け継がれてきた〈愛と理性〉のアレゴリーの伝統に対する  
パロディーという他はないであろう。

そしてもう一つは勿論、同様に秘薬を塗られた Demetrius が、蛇蝎の如く  
嫌っていた Helena を見た途端、「ああ、ヘレナ！ 僕の女神、妖精、神々し  
い、完璧な女性！ 君のその瞳を何に喩えよう！ 水晶だって及びもつか  
ない。」(三幕二場, 137-9) と叫びだすところである。

確かにこれは、ロマンスに於ける一目惚れのパロディーかも知れないが、  
同時にこの唐突な豹変の強調こそ、逆に、激しく突き動かされる恋の本質を直  
観的に認識せしめる要因なのではなかろうか。つまり、この不自然さが自然  
さをもたらすというパラドックスを可能にするのは、妖精の世界と Puck の  
恋の秘薬を持ち込んだ作者の意匠にあることは言うまでもない。更に言えば、

＜恋の秘薬＞の存在は、理性による意志という信仰ないしは幻想を打ち砕くものである。

その最たる例は、同じく秘薬の作用によって、人妻たる妖精の女王 Titania が、Puck の悪戯でロバの頭に変えられた職人 Bottom に夢中になってしまう場面に示される。言い寄られた Bottom が、そのことを知ってか知らずか、「近頃は理性と恋とは仲良くしねえらしい」(reason and love keep little company together nowadays; III. i. 139) と説教じみたキリスト教的言辭を弄するとき、それは二重三重の意味を含んでパロディー化される。一つは文字通りの意味、もう一つは人妻の＜貞節＞に対して、最後は、夢では求めても現実には禁じている官能、即ち獣姦の魔力と罪に対してである。

それはまた、抑圧的な社会の習慣や倫理、あるいは法律といった＜都市＞＜宮廷＞の＜人工＞に対する、闇に蠢めく野生の情熱や衝動という＜森＞の＜自然＞の挑戦とも言えようか。いずれにせよ、西欧社会に於けるキリスト教の脅迫観念は、レダの絵を筆頭に、獣性をテーマとした多くの図像を排出せしめた。無論、ロバ頭の Bottom はケンタウロスの反転像であろうが、彼を愛撫する Titania、そしてゼウスとガニュメデスの関係を想わせる、不和の原因となった「取り換えっ子」を執拗に要求する Oberon たちの世界は、道徳や十戒から逃れた遊びであるという点でも《愛の宮廷》のパロディーとなっている。このような＜現実＞と＜幻想＞の織り合わせの意図は、宮廷風恋愛の伝統的な心理をパロディー化することによって、より現実的な心理をあぶりだすことにあったと言ってよい。

#### IV

妖精の世界の導入による異化作用は、＜貞節＞と＜移り気＞の間の振幅を増大させ、それが返って喜劇性を高めるとともに、《愛の無常》のテーマを浮き彫りにするという、同化作用をも果たしていることになる。それゆえに人間臭いギリシャ神話に見られるような、日常性と非日常性の混淆は、＜都

市>に象徴される文明の<人工>に慣らされた人間に、アイデンティティーの喪失という錯乱をもたらした。

Am not I Hermia? Are not you Lysander? (III. ii. 273)

しかしこの混乱と狂気は、<恋の秘薬>の影響を受ける前でさえ見られたのではなかったろうか。即ち Helena と婚約していた (To her [Helena], my lord, / Was I betroth'd ere I saw Hermia; VI. i. 170-1) にも拘わらず, Demetrius は Hermia に横恋慕し, 追いつがる Helena のひたむきな心を, 平然と踏みにじったのである。であれば, 秘薬による魔術の惑乱となんら違うところはない。

それは, 理性が作り出した社会的な慣習とか法律といった, 制約が生み出した歪みに対する拒否反応とも言える一方で, Demetrius や Lysander が連発する愛の誓いと心変わり, そして妖精の女王と職人の濡れ場にしても, <愛の絶対性>への疑心の表れであり, 反映である。キリスト教は<愛と理性>の同居を求めたが, 所詮無縁のものでしかないことが, 人々には, おぼろげながら解っていた。『トリスタンとイゾルデ』に類する物語が大いに流布したのも, ともすれば, そういった人間存在の哀しみへの共感に他ならない。愛も人生もそれほど単純ではなく, 錬金術的るつぼの中から生まれる偶有性に過ぎないことの認識は, シェイクスピアは勿論, 当時の人々にとっても常識の埒内であったろう。

そのことを示すためにも, Bottom を始めとする職人達の登場が必要だったのである。というのも, 主要なモチーフの交錯の合間に挿入された職人達の場面が, 観客の注意力を中心テーマからそらすことによって, 逆に愛の実相を照らし出す構成となっていることから窺えよう。例えば Lysander と Hermia の駆落ちが明らかにされた後, 悲劇的予兆が強められるのではなく, 職人達の猥雑な生活感覚による日常性が提示される。つまり, 情熱に燃えている恋人達を除けば, <幻想>の靄の向こうに透かし見えるのは, 平凡な日常世界の姿だからである。ピラマスとシスビの悲劇も<見方>を変えれば,



Bottom の言い間違いにしろ、勘違いにしろ、文字通り「悲痛なる喜劇」と見ることは可能である。実際、それが二組の恋人達の顛末でもあったが、ある意味では、それは職人達の現実感覚を裏打ちするものである。

更に三幕一場の稽古の場面において Bottom は、ピラマスの自害は婦人方にはきつすぎるので、「ピラマスは本当に死にはしない、つまりピラマスはピラマスではなくボトムである」と、前口上で予告することを主張する。言い換えれば、ピラマスの自害は<夢=幻想>であって<現実>ではない。ピラマスは<影>であって、<実体>はボトムであることを、事前に予告することで混乱を防ぐつもりらしい。無論こんなことをすれば、芝居はぶちこわしである。しかし、いかに陳腐であろうと、<見掛け>と<実体>を見誤ってはならないという、頑ななまでの庶民の平凡な、けれども堅い、日常の生活感覚がここにほの見える。

その一方で、岩の裂け目は指の隙間で代用する、即ち想像力の働きを利用する知恵も持ち合わせている。こうした、変わることのない日常世界の住人であればこそ、Bottom は<夢=幻想>の世界を楽しみつつ、妖艶な Titania の色香に迷うこともなかったと言えるのではなかろうか。彼等の心尽くしの余興をからかいながら見ている、宮廷人たちの笑いの空しさを際立たせるのは、魔法をとかれた Bottom の「・・・確かに何か見たような気がするが、余程の馬鹿でなきゃあ、あのことは人に話す気にゃあなるまい。」(四幕一場、208-9) という台詞であろう。これは、青春時代の情熱が日々卑小化してゆくような、か弱い夢の代償としてのレトリックではなく、正しく現実根差した職人の認識の仕方そのものである。

The eye of man hath not heard, the ear of man hath  
not seen, man's hand is not able to taste, his tongue  
to conceive, nor his heart to report, what my dream was.

(IV. i. 209-11)

目で見、耳で聞き、舌で味わうのではない。目で聞き、耳で見、手で味

わうのでなくては一人前とは言えない。五感を縦横無尽に使いこなしてこそ人間は自然に近づくことが出来るのであって、混乱でも不調和でもない。宮廷人たちのように、愛にまで権利や法律を持ち出すといった理屈だけの世界の、いかに空々しく不自然なことか。この世は論理で成り立っているのではない。論理的には矛盾に見えても、自然であることが肝要なのである。

このことは、部外者ではありえない Theseus と Hippolyta が、狩猟に出掛けた場面で、いみじくも口にする言葉に集約されている。

...; for, besides the groves,  
The skies, the fountains, every region near  
Seem'd all one mutual cry; I never heard  
So musical a discord, such sweet thunder.

(IV. i. 114-7)

要するに「不調和」(discord)の中に「妙なる音」(musical)を聞く能力が、  
＜都市＞には失われてしまっている。＜都市＞という＜理性＞と＜秩序＞の  
世界から見れば、＜森＞は＜狂気＞と＜混乱＞のそれであるかも知れないが、  
生の欲求を抑圧する＜人工＞の世界から、人間の＜自然＞を解放するところ  
でもある。実際、解き放たれて獲物を追う獵犬の吠える声に、「素晴らしい音  
楽」(the musical confusion of hounds and echo in conjunction IV.  
i. 109-10)を Theseus たちは聞いた筈である。にも拘わらず、森の中での「不  
思議な物語」を恋人たちから聞いた後、「狂人と恋人と詩人は想像力で凝り  
固まっている」(五幕一場、7-8)と述べ、冷静な＜理性＞では理解できない  
＜幻想＞に、＜実体＞を付与するものだと決めつける。結局これは＜都市＞  
という＜人工＞の世界の、二分法的発想に過ぎないのではなからうか。

確かに二組の恋人達は、＜森＞という＜自然＞の中でアイデンティティー  
を喪失したが、既に述べた如く、＜理性＞の支配する＜都市＞においても狂  
気と混乱の最中であつたのであって、寧ろ＜理性＞の崩壊によって、＜愛＞  
のアイデンティティーを回復出来たと言えよう。Theseus の言葉を借りれば

「不調和の調和」(the concord of this discord V. i. 60)であり、それが自然の摂理ということになる。Puck 流に言えば、「太郎には花子、それで万事うまくいく」(Jack shall have Jill, /Nought shall go ill; III. ii. 461-2)のである。

しかしながら、それでも《愛の無常》の問題は残る。TitaniaはOberonがインドの奥山からわざわざ出向いて来たのも、Hippolytaを恋しているからだと言われ、Oberonはその逆の関係を嫉妬する。

Didst not thou lead him(Theseus) through the glimmering night  
From Perigouna, whom he ravished;  
And make him with fair Aegles break his faith,  
With Ariadne and Antiopa?

(II. i. 77-80)

ここに示されているのは、Titaniaの<移り気>だけではない。Theseusもまた《愛の無常》の世界をさ迷っている。だとすれば、大団円の三組の結婚は、<愛>のアイデンティティーの回復の象徴的祝祭とは言うよりは、寧ろ「悲劇的にして滑稽な」(Merry and tragical)ピラマスとシスビの劇中劇の裏返しである。

それでは、いずれが<現実>で、いずれが<夢>なのであろうか。これは所詮、メビウスの輪の世界と言う他はないであろう。トリスタンとイゾルデたちの愛の秘薬の効力が消滅したのも、6月24日の“Midsummer Day”の翌日であったが、その効力の後と前のいずれが夢だと言えようか。Puckのエピローグにあるように、我々は<影>に過ぎないのであれば、“Midsummer Day”の前夜(Midsummer Night)に見た夢(Dream)は、現実と幻想世界との境界線を成す錯乱の領域にこそ、我々の置かれている真の状況を露呈している。

—我々は鏡を見るごとくおぼろなり—

(コリントの信徒への第一の手紙 13-12)

## 註

- 1) John Dover Wilson, *Shakespeare's Happy Comedies* (London: Faber & Faber, 1962)
- 2) オヴィディウス(43B. C. - ? A. D. 17) 著。ローマの代表的詩人。『変身譚』で有名。
- 3) *The Merchant of Venice*, II. vi. 36-7
- 4) 則藤 力 『*The Merchant of Venice* についての一考察』, 親和女子大学「英語英文学」第5号, 1985
- 5) Why, all his behaviours did make their retire  
To the court of his eye, peeping thorough desire:  
His heart, like an agate, with your print impress'd,  
Proud with his form, in his eye pride express'd:  
His tongue, all impatient to speak and not see,  
Did stumble with haste in his eyesight to be;  
All senses to that sense did make their repair,  
To feel only looking on fairest of fair:  
Methought all his senses were lock'd in his eye,  
As jewels in crystal for some prince to buy;  
Who, tend'ring their own worth from where they were glass'd,  
Did point you to buy them, along as you pass'd:  
His face's own margent did quote such amazes,  
That all eyes saw his eyes enchanted with gazes. (II. i. 234-47)
- 6) ギリシャ神話のアイアス。トロイ戦争の英雄で、アキレウスの鎧をオデュッセウスと争い、失敗して発狂し、羊の群れを敵軍と思って殺したという。
- 7) *A Midsummer Night's Dream*: Introduction, xciv.
- 8) C. L. Barber, *Shakespeare's Festive Comedy* (Princeton, 1959), p. 133.

## テキスト

- A Midsummer Night's Dream*, (ed.) Harold F. Brooks, (London: Methuen, 1979)  
*King Richard II*, (ed.) Peter Ure, (London: Methuen, 1964)  
*Love's Labour's Lost*, (ed.) R. W. David, (London: Methuen, 1963)  
*Julius Caesar*, (ed.) T. S. Dorsch, (London: Methuen, 1964)  
*The Two Gentlemen of Verona*, (ed.) Clifford Leech, (London: Methuen, 1969)  
*Romeo and Juliet*, 市河三喜・嶺 卓二 編注, (研究社, 昭和49年)

### 参考文献

- Leo Salinger, *Shakespeare and the Traditions of Comedy*, (Cambridge U. P. 1974)
- Peter G. Phialas, *Shakespeare's Romantic Comedies*, (The University of North Carolina Press, 1966)
- John Weld, *Meaning in Comedy*, (State University of New York Press, 1975)
- Howard Felperin, *Shakespearean Romance*, (Princeton University Press, 1972)
- K. M. Briggs, *The Fairies in Tradition and Literature*, (London: Routledge and Kegan Paul, 1967)
- John Lawlor(ed.), *Patterns of Love and Courtesy*, (London: Edward Arnold Ltd., 1966)
- フロリス・ドラットル (井村君江 訳), 『妖精の世界』(研究社, 1977)
- フランセス・イエイツ (内藤健二 訳), 『魔術的ルネッサンス』 <*The Occult Philosophy in the Elizabethan Age* (London: Routledge and Kegan Paul, 1979) > (晶文社, 1984)
- 種村季弘, 『薔薇十字の魔法』 (青土社, 1986)
- 中森義宗・岩重政敏 編, 『ルネッサンスの人間像』(近藤出版社, 1981)