

## 喜劇を壊すもの

——『夏の夜の夢』試論——

高 村 啓 子

『夏の夜の夢』は、朧ろな銀色の月の光に照らされ、夢と現実の交錯する幻想的な雰囲気の中で繰り広げられる、男女の恋と結婚を祝福する祝婚劇である。時間や空間を超越した神話的世界の中でおこる奇想天外な物語は滑稽で楽しく、常に我々を魅了してやまない。また、濃密豊潤かつ広大無辺な視覚的イメージを喚起するその詩的言語は、我々の想像力を刺激し、豊穡華麗な夢の世界へと我々を誘う。

しかし、そのように豊かで楽しいこの喜劇の世界に入りこんでみると、そこには明かるく楽しいばかりではない、どこか冷え冷えとした感触が伝わってくるのも事実である。そのような冷たい感触は、一体この喜劇のどこから生じるのであろうか。本稿ではその問題を作品の構造を分析しながら考えてみたい。

### I

『夏の夜の夢』の劇としての枠組は、アテネの公爵の結婚であり、劇はヒッポリタとの結婚を間近に控えたシーシェースの婚礼を待ち望む言葉で始まり、その床入で終る。イーゲーアスの娘ハーミアは、四日後、公爵の婚礼が行われる迄に、父親の言いつけに従ってディミートリアスと結婚するか、さもなければ、死と修道院のいずれかを選ぶよう迫られているし、職人達が芝居の稽古をしているのも婚礼の日の余興のためなのである。妖精の王オベロンと女王ティターニアも二人の結婚を祝うためにアテネにやって来た。これらの登場人物達は結婚式を目標に行動をおこすのであり、シーシェースとヒッポリタの結婚が、この劇全体の大枠として機能しているのだ。

しかし、シーシェースとヒッポリタは、シーシェースがハーミアに、四日後迄にいずれの道を選ぶのか決めるようにと言いつけ残した第1幕第1場127行以後舞台から姿を消し、他の三つの集団—アテネの若者達、職人達、妖精夫婦—が、取違いやいさかいから生じた混乱を経て、和解や解決に致る第4幕第1場中程迄舞台に姿を現わさない。二人は劇中のすべての混乱や問題とは一切関わりなく、ただ劇の枠組みを支えている人物とみえるかもしれない。

しかしアテネの若者達や妖精夫婦にみられる男女間の軋轢と和解という問題が、シーシェースとヒッポリタの間にもはっきりと存在することは、ヒッポリタを得たいきさつを語るシーシェー

スの次のセリフにも明らかである。そのセリフによって観客は、その問題が劇を貫くテーマであることを知るのである。

Hippolyta, I woo'd thee with my sword,  
And won thy love doing thee injuries ;

ヒッポリタ、私は剣をもってあなたの愛を求め、  
あなたの心をかちえたのも力づくであった。

(1. 1. 16—17)

シーシェースとアマゾンの女王ヒッポリタの結婚話の主たる材源が、Sir Thomas North 訳の Plutarch の *Lives of the Noble Grecians and Romans* 中の “The Life of Theseus” と、Chaucer の *Canterbury Tales* 中の “The Knight’s Tale” に拠ることは周知の事実であるが、これらの話の中にもある通り、ヒッポリタは女族アマゾネスの女王であり、また女戦士でもある。シーシェースが武器をもってアマゾネスに戦いを挑み、その女王ヒッポリタとの結婚によって和解することになったと、上記のシーシェースのセリフは語っているのである。

だが、アマゾネスという女族の同質社会にいたヒッポリタが、シーシェース、すなわち男性という異質な存在に同化するには様々な困難が伴うであろうし、それ以上に、ついさっきまで武器をとって戦っていた者同士が、そう簡単に結婚によって和解できるものであろうか。この問題を劇中で公爵夫妻から引き継いで展開するのが、森の中のもう一組の夫婦、オベロンとティターニアであり、また、アテネの四人の恋人達である。いわば、彼等がシーシェースとヒッポリタの肩がわりをするのである。

## II

妖精夫婦の争いの直接の原因は、ティターニアの取替子(changeling)への盲目的な愛(dotage)である。ティターニアはダイアナ女神であるが、死んだ自分の「信者」から預かった取替子(changeling)に夢中なあまり、ティターニアは夫であるオベロンなど見向きもしない。ティターニアは取替子の母親であった自分の「信者」との間に存在していた一体感と、彼女の身替りである取替子への溺愛を次のように述べている。

His mother was a vot’ress of my order,  
And in the spiced Indian air, by night,  
Full often hath she gossip’d by my side,  
And sat with me on Neptune’s yellow sands,

Marking th' embarked traders on the flood ;  
 When we have laugh'd to see the sails conceive  
 And grow big-bellied with the wanton wind ;  
 Which she, with pretty and with swimming gait,  
 Following (her womb then rich with my young squire)  
 Would imitate, and sail upon the land  
 To fetch me trifles, and return again,  
 As from a voyage, rich with merchandise.  
 But she, being mortal, of that boy did die,  
 And for her sake do I rear up her boy ;  
 And for her sake I will not part with him.

あの子の母親は私の信者だった、  
 風薫るインドで、夜になると、私のそばにきて  
 おしゃべりをするのもしょっちゅうだった、  
 かと思うと、大海原の黄色い砂浜に並んですわり、  
 潮に乗って船出して行く商船を見つけては、  
 その帆が、浮気な風をはらんで、おなかを  
 大きくされたのを見て笑ったこともある、  
 その格好をまねして、かわいい泳ぐような  
 足どりで——そのときはもう私のお小姓を宿して  
 大きなおなかをしていたけど——陸地に行く帆船が、  
 商品をいっぱい積んで航海から帰ってくるように、  
 いろいろなものを拾い集めて私にくれたりした。  
 でもしょせんは人間、あの子のお産で死にました、  
 だからあの子を育てるのもその母親のため、  
 あの子を手放さないのもその母親のためなのです。

(2. 1. 123—137)

まるで女学生のように、インドの浜辺で「信者」と二人ではしゃいだ思い出は、ティターニアに  
 にとって忘れ難いものであった。それ故、彼女は自分を、母親に先立たれた取替子の代理の母親に  
 仕立て、その子に対する溺愛の中に我を忘れていたのである。これを盲愛(dotage)というならば、  
 ディミートリアスに対するヘレナの恋もやはり同種のもので、ディミートリアスに拒否されなが  
 らも、彼に纏わりつく時のヘレナのセリフにそれは明瞭に表れている。

I am your spaniel ; and, Demetrius,  
 The more you beat me, I will fawn on you.  
 Use me but as your spaniel ; spurn me, strike me,  
 Neglect me, lose me ; only give me leave,  
 Unworthy as I am, to follow you.  
 What worser place can I beg in your love  
 (And yet a place of high respect with me)  
 Than to be used as you use your dog ?

私はあなたのスパニエル，だからディミートリアス，  
 あなたがぶてばぶつほど私は甘えかかるのよ。  
 私をあなたのスパニエルにして。ぶっても，蹴っても，  
 無視しても，知らん顔してもいい，ただ，このように  
 取り柄のない女だけど，おそばにいることだけは許して。  
 あなたの心のなかにこれ以上卑しい地位は  
 ないでしょう——私には十分高い地位だけど——  
 私はあなたの飼い犬になりたいと言っているのよ。

(2. 1. 203—210)

自分をスパニエル犬に譬えてのこの恋心の表現は，彼女のマゾヒスティックとさえもいうべき情熱のありようを示している。彼女が何故ディミートリアスを愛するかということの理由は一切語られておらず，このような愛のあり方に観客は一抹の不安感を覚えずにはいられないが，そのような不安は，彼女がかつてハーミアに同性愛のような一体感を抱いていたことを聞かされるとき，一層強められる。

We, Hermia, like two artificial gods,  
 Have with our needles created both one flower,  
 Both on one sampler, sitting on one cushion,  
 Both warbling of one song, both in one key.  
 As if our hands, our sides, voices, and minds  
 Had been incorporate. So we grew together,  
 Like to a double cherry, seeming parted,  
 But yet an union in partition,

Two lovely berries moulded on one stem ;

私たちはね、ハーミア、二人の手芸の神様の様に、  
二本の針で一つの花を刺繡ししゅうしたものだったわ、  
一つのお手本を見て、一つの座布団にすわって、  
同じ歌を、同じ調子で、声をそろえて歌いながら。  
まるで二人の手も、からだも、声も、心も、  
一つになったかの様に。そうして育ったのよ、  
双子のサクランボの様に、見たところは二つに  
別れていても、別れた部分からなる一つのもの、  
一本の軸になった二つの美しい実の様に。

(3. 2. 203—211)

この引用からわかることは、ティターニアにとっては取替子 (changeling) が、かつて自分が一体感を抱いていた「信者」の身替り = changeling であるように、ヘレナにとってはディミートリアスがハーミアの代用 = changeling にすぎないということである。彼女等の情熱は対象を選ばず、常に盲目的で抑制を欠いた愛 (dotage) となってしまうのである。ヘレナは自分の情熱を持って余した揚句、

And as he errs, doting on Hermia's eyes,  
So I, admiring of his qualities.  
Things base and vile, holding no quantity,  
Love can transpose to form and dignity,  
Love looks not with the eyes but with the mind ;  
And therefore is wing'd Cupid painted blind.  
Nor hath Love's mind of any judgment taste ;  
Wings, and no eyes, figure unheedy haste ;  
And therefore is Love said to be a child,  
Because in choice he is so oft beguil'd.

あの人はハーミアの目に惹かれ、あやまりを犯している、  
私があの人の美点に惹かれるのも同じね、おかしいこと。  
卑しい醜い釣り合いのとれていないものを  
恋はりっぱな美しい品のあるものに変えるもの。  
恋は目でものを見るのではない、心で見ると、

だから翼もつキューピッドは盲に描かれている、  
 恋の心にはどこを捜しても分別などない、  
 だから無分別を示すよう翼はあるけど目はない。  
 恋は相手を選ぶときしょっちゅうだまされる、  
 だから恋の神キューピッドは子供だと言われる。

(1.1.230—239)

と言う。まことに恋は盲目、目も心も、恋においては認識作用の役に立たないのである。

ではライサンダーとハーミアの場合はどうであろうか。そもそも彼等の恋が、ロミオとジュリエットのそれにも似て、駆落ちという手段をとらねばならなくなったのは、イージーアスが娘ハーミアの恋を *fantasy* (1.1.32) と決めつけ、彼女を自分の気に入りのディミートリアスに嫁がせる事を決めたからだ。イージーアスからこの問題の裁きを依頼された公爵シーシェースに対してハーミアは、父が彼女と同じ「目」でみてくれば、彼女のライサンダーに対する恋を理解してくれるはずだと訴える。

I would my father look'd but with my eyes,  
 父が私の目で見てくださいるといいのですけど。

(1.1.56)

自分の「目」にとらわれている彼女には、次に続くシーシェースの忠告など耳に入らない。

Rather your eyes must with his judgment look.  
 いや、おまえの目が父親の分別で見るべきだろう。

(1.1.57)

しかし、イージーアスがディミートリアスの方に好意を寄せているのが判断力 (*judgement*) によるものだとしても、どのような根拠に基いて判断 (*judge*) しているのかはっきりしない。ライサンダーに言わせれば、

I am, my lord, as well deriv'd as he,  
 As well possess'd; my love is more than his;  
 My fortunes every way as fairly rank'd  
 (If not with vantage) as Demetrius';  
 公爵、私は生まれも財産もこの男に劣らず、  
 ハーミアへの愛にかけてははるかにまさっております。

私の身分にしましても、ディミートリアスより  
上とは言えぬまでも、まず同等かと思えます。

(1.1.99—102)

となるのである。「判断力」も恣意的なものにすぎないのである。そして、ハーミアもイー  
アスも、自らの主観（目）に拘泥して一步も譲らないという点で、よく似た父娘と言える。

このような一途（盲目的）な恋心を抱くハーミアに対して、当の相手であるライサンダーの方  
はどうであろうか。次にあげるセリフは彼の恋を最もよく表現しているように思われる。

Ay me! for aught that I could ever read,  
Could ever hear by tale or history,  
The course of true love never did run smooth;  
But either it was different in blood—

なんということだ！ いままでさまざま  
本を読んだり物語を聞いたりしたかぎりでは、  
まことの恋が平穩無事に進んだためしはない、  
必ず障害がある、たとえば身分がちがうとか——

(1.1.132—135)

ライサンダーにとって愛とは、直接に体験するものというより、書物の中に存在する空想上の  
ものであり、物語の言葉をもってしか語るができない性質のものなのである。後にヘレナに求  
愛する際にも、彼は書物の比喻を用いている。<sup>(1)</sup>

さらに上記のセリフに続いて、二人の間で *stichomythia*（隔行対話）によるやりとりがかわさ  
れる。Bernard Shaw は、この対話が「二重唱」(duet) のような様式化された音楽的效果をあげ  
ていると述べているが、<sup>(2)</sup> そのような音楽的效果がもたらす、恋人達の互いに没入し合う感情の  
高まりは、孤立無援の切羽詰まった状況の中で、恋人達が自分達の恋をひたすら美化しているさ  
まを浮き彫りにしている。J. D. Huston は “actor-lover” という言葉を用いているが、<sup>(3)</sup> たしか  
に、彼等には恋人という役を必死に演じているといった趣きがある。

しかし *stichomythia* にみられる同じリズムの繰り返しや、第1幕第1場171行から始まるハー  
ミアの誓いの言葉を形作る *rhyming couplets*, あるいは決り文句や諺の多用等といった彼等の言  
葉によって我々が感じることは、その技巧性であり、そのような言葉が、彼等自身の身の丈に即  
した言葉ではなく、彼等の実体と彼等が用いる言葉とが乖離しているということである。もし彼  
等が、結婚という、半永久的に愛を約束させる「制度」の中に自分達の愛を着地させたいのなら  
ば、彼等はまず、自ら “true love” (1.1.134) と呼ぶ自分達の愛の実体がどのようなものである

かを発見する必要があるだろう。それができた時に初めて彼等は自分達が何者であるかという事を認識し、物語や芝居の言葉に頼らずに、自分自身の言葉を獲得し、確かな足どりで歩み始めることができるはずである。

### III

以上見てきたように、この作品には四組の男女が登場する。そのうちシーシェースとヒッポリタは問題提起をするだけで、劇中のプロットには直接参加しない。しかし他の三組は公爵夫妻と同一の主題、つまり男女は結婚によって和合し得るかという問題を引き継いで、三者三様の変奏を展開して行くのである。彼等の愛の有様はそれぞれ異っている。しかし、彼等のいずれにも共通する、抑制を欠いた自己の主観への埋没は、彼等が等しく限られた狭い視野の持主である事を示しており、この認識の限界という問題が、アテネの森でオベロンとパックが三人の登場人物（ティターニア、ライサンダー、ディミートリアス）に塗った love-in-idleness（「恋の三色スマイレ」という媚薬の働きをする花汁）が引き起す森の中での騒動を通して、拡大デフォルメされ、滑稽化されることになる。そこにこの劇のおもしろさがあるが、それは彼等の目の迷妄性が暴き出される過程に他ならない。

love-in-idleness が嗅ぎ薬でも飲み薬でもなく、まさに目に塗る薬であり、それを塗られた人物達が（花汁の魔力に全く気づかぬまま）たちまちのうちに心変りをするという事実は、「目」と「認識（のなさ）」という二つのものが、この劇の中で極めて直接的に結びつものとしてとらえられていることを示している。「目」への言及と「目」に関する比喻の多さもそのことを裏書きしているが、<sup>(4)</sup> 典型的な症状を示すライサンダーとディミートリアスのヘレナへの求愛の場面を見てみよう。

ハーミアと駆落ちを企て、森の中で道を見失い、疲れて眠り込んだライサンダーは、自分の目に花汁がかかっているとも知らず、目覚めた時そばにいたヘレナを見て、たちまちのうちにその美しさに魅せられてしまう。

Transparent Helena, nature shows art,

That through thy bosom makes me see thy heart.

透きとおるように美しいヘレナ、これは自然の魔法だ、

きみの胸を通してきみの心がぼくにははっきり見えるのだ。

(2.2.104—105)

そして自分の心変りの本当の原因を知らないのに、それを理性のせいにするかえてしまうのである。



The will of man is by his reason sway'd ;  
 And reason says you are the worthier maid.  
 Things growing are not ripe until their season,  
 So, I being young, till now ripe not to reason ;  
 And touching now the point of human skill,  
 Reason becomes the marshal to my will,  
 And leads me to your eyes,……

男の欲望は本来理性によって支配されるのだ、  
 そしてきみのほうがりっぱだとその理性が言うのだ。  
 すべては時がくるまで熟さない、ぼくもそうだった。  
 若かったので理性をもつほど熟してはいなかった。  
 だがいまは人間としての分別をもつにいたり、  
 ようやく理性がぼくの欲望の支配者となり、  
 ぼくをきみの目に導いてくれる、……

(2. 2. 115—121)

一方突然のライサンダーの心変りの原因を知らないヘレナは、この唐突な求愛を理解できず、自分が侮辱されていると誤解してしまう。

Wherefore was I to this keen mockery born ?  
 When at your hands did I deserve this scorn ?  
 どうして私がこんなにばかにされねばならないの？  
 あなたに侮辱されるようなことをいつ私がしたの？

(2. 2. 129—130)

そしてこの時まだそばで寝ていたハーミアはライサンダーが心変りした事に気付いていないのである。パックは彼の失態が引き起こした混乱をみたオベロンに叱られて、今度は間違いなくヘレナを好きになるようにと、あらためてディミートリアスの目に薬を塗るが、ここでもディミートリアスは薬のせいとは知らず、ヘレナを見て好きになってしまう。

O Helen, goddess, nymph, perfect, divine !  
 To what, my love, shall I compare thine eyne ?  
 おお、ヘレナ、女神、森の精、非のうちどころのない  
 天使！ その目の美しさはたとえようもない、

(3. 2. 137—138)

さきにライサンダーの理不尽な求愛を、わが身への侮辱と受け取ったヘレナは、この突然のディミートリアスの求愛にも疑いを持ち、信じることができず、

O spite! O hell! I see you all are bent  
To set against me for your merriment.  
If you were civil and knew courtesy,  
You would not do me thus much injury.  
Can you not hate me, as I know you do,  
But you must join in souls to mock me too?

まあ、くやしい！なるほど、そうなの、  
二人でぐるになって私を笑いものになさるの。  
あなたがたには紳士としての礼儀もわきまもない、  
でなければ私をこんなひどいめに合わせるはずがない。  
私をおきらいなのはわかってるけど、それだけでは  
たりないの？二人して私をからかわなくては？

(3. 2. 145—150)

と言う。馬鹿にされ、傷つけられたと再び誤解している。

これらのシーンを通してシェイクスピアは、目という知覚器官がいかにあてにならないものであるかということと共に、登場人物の状況誤認のおかしさを描いている。しかし、そのおかしさを生み出しているのは、彼等が皆、この混乱の本当の原因を知らない、いや、それが妖精の仕業である為に知り得ないということ、いわば、状況から疎外された人間の盲目性なのである。

#### IV

オベロンが love-in-idleness をパックに命じて取ってこさせたのは、本来ライサンダーやディミートリアスに塗る為ではなかった。アテネの若者達の恋のもつれを知ったのは偶然にすぎないのだ。花汁は取替子に夢中のティターニアへの仕返しの為だったのである。

花汁の薬効あらたかに、パックに love-in-idleness を塗られたティターニアは目ばかりでなく、耳まで狂ってしまう。パックのいたずらでロボの頭をつけられたボトムを見て、彼女は夢中になってしまうのである。

I pray thee, gentle mortal, sing again,  
Mine ear is much enamored of thy note ;  
So is mine eye enthralled to thy shape ;

And thy fair virtue's force (perforce) doth move me  
On the first view to say, to swear, I love thee.

ねえ、やさしいお人、もう一度歌って。

私の耳はあなたの歌にすっかり聞き惚れてしまい、

私の目はあなたの姿にすっかり見とれてしまった。

あなたの美しさを一目見て私の心はどうしようもなく

うちあけ、誓わずにはいられない、あなたを愛すると。

(3.1.114—118)

ここでティターニアの恋人にされたボトムがどのような男であるかを簡単に述べてみたい。この劇の登場人物は総じて自己認識や状況認識に欠ける人間として描かれているが、その中でもボトムほど自分やまわりの状況を理解する能力を欠いた人物はいない。だいたいパックによってつけられたロバの頭にさえ気づかないほど無知なのである。ロバの頭をつけられたボトムを見て、職人仲間が逃げ出したのは、自分を怖がらせようとする仲間達のいたずらの為だと誤解する程(3.1.99—102)状況認識がないのである。

ボトムを含む職人一座は、シーシェースの結婚披露宴の余興として、「世にも悲しき喜劇(The most lamentable comedy),『ピラマスとシスビー』」を上演しようとしている。彼等が登場するのは、第1幕第1場のクインスの家での上演の下相談の場、第3幕第1場の森での稽古、第4幕第2場のボトムの帰館、そして第5幕第1場の『ピラマスとシスビー』上演の場である。それらの場面を通して見られる彼等職人達の姿は、宮廷宴会系のフィロストレートが彼等を指している言葉、

Hard-handed men that work in Athens here,  
which never laboured in their minds till now ;

このアテネで手に汗して働く職人連中です。

いままで頭を働かせたことなどなかったのです。

(5.1.72—73)

で見事に要約されている。彼等全員の職業が手を使ってする性質のものであることからわかるように、手で触れることのできる現実以上のことにはまるでお手上げという連中なのである。『ピラマスとシスビー』という当時広く流布していた悲恋ロマンスが、一体どのような物語なのか、ピラマスが何物なのかも知らない。

What is Pyramus? a lover, or a tyrant?

ピラマスってなんだい？ 恋人役か、敵役か？

(1.2.17)

彼等には『ピラマスとシスビー』という、自分達の現実 (reality) とかけ離れた虚構 (illusion) など理解できない。彼等が理解しようと真面目に取り組めば取り組むほど、それは悲恋ロマンスの詩的眞実 (poetic truth) を裏切る結果となってしまう。宮廷の貴婦人を前にしてピラマスが剣で自殺したり、ライオンが登場したりすると、貴婦人方が怖がりほしないだろうかと本気で悩むのである。虚構と現実の区別がつかず、二つをごちゃまぜにした揚句、「ピラマスは本当は機屋のボトムです」とか、「ライオンは指物師のスナッグです」<sup>(6)</sup> と観客に向かって説明することで解決をはかるのである。彼等は観客の想像力が自分達と同程度であると、頭から信じて疑わないほど想像力に欠け、無知であり、又、自信家でもある。

ボトムに代表される職人達の姿は、書物という虚構に托してしか現実 (自己) を表現できないライサンダーとハーミアの戯画となっているが、しかし無知 (=盲目性) に裏付けられた自信という点では、彼等は根本的な共通性があるといえる。

このようにお人好しで憎めないが、ロバのように愚鈍で、实用一点張りのボトムに夢中になってしまったティターニアは、彼を喜ばせようと、心を尽くしてもてなすのだが、彼女のそのような心遣いはボトムには一向に通じない。

*Tita.* What, wilt thou hear some music, my sweet love?

*Bot.* I have a reasonable good ear in music. Let's  
have the tongs and the bones.

ティターニア ねえ、いとしいかた、音楽をお聞きにならない？

ボトム 音楽にかけてはけっこういい耳をもってるつもりだ。

ひとつ、ジャンジャンガラガラやってもらおうか。

(4.1.27—29)

という具合である。さらにティターニアが、「それとも何か召しあがりたい？」と聞けば、「そうだな、飼葉を一桶いただこうか。」とくる。

ロバになったボトムと妖精女王の二人の組合せほど対照的な組合せはない。二人が使う言葉の違い<sup>(6)</sup>としても示されているように、二人はあらゆる点でまるで正反対の異質でかみ合わない組合せであるが、<sup>(7)</sup>二人のしっくりといかない関係を生み出しているのは、ティターニアの目の迷妄 (blindness) であり、ボトムの状況理解能力の欠如 (blindness) なのである。したがって二人の同床は滑稽にしてグロテスクな「認識の不在」の戯画であり、また同時に、この作品を織りなす様々な二重性——貴族と職人、人間と妖精、男と女、宮廷と森、正気と狂気、夢と現実 etc.——

や、劇中に頻出する自家撞着語法 (oxymoron)<sup>(8)</sup>に見られるような反対の性質を持つものの組合せの象徴となっていると言える。彼等の言葉の違い、言葉の通じなさは、二人の盲目性と、二人の間の埋めがたい断絶を雄弁に語っているのだ。

以上のように見てくると、シェイクスピアの他の喜劇においては、瓜二つの双子(『間違いの喜劇』、『十二夜』)とか、変装(『十二夜』、『お気に召すまま』、『ヴェニスの商人』、『ヴェローナの二紳士』)といった技法によって登場人物達が目が欺かれ、混乱や認識のくい違いが生じるのに対して、『夏の夜の夢』においては、love-in-idlenessの花汁が目そのものの働きを狂わせ、視力のあやふやさを強調する事で、人間の盲目性を暴き出す道具として使われていることがわかる。さらに、変装などの場合は、まわりの人間達は変装とは気づかなくとも、変装している本人は変装の自覚があるのに対して、love-in-idlenessは魔法の花汁である為、まわりの者は勿論、塗られた本人も全く気づいていないという違いがあり、その事によって、シェイクスピアは人間の無知、盲目性をさらに徹底的に描き出し、人間が状況から孤立し、疎外されている姿を明らかにしているのである。ボトムとティターニアの同衾の場合は、そのような人間の孤立と断絶が、視覚化、言語化された形で極まったものと言えるのではなからうか。

## V

認識の盲目性ゆえに、互いに疎通を欠き、さらにまわりの状況からも断絶している人間の姿は、この劇の構造にも投影されている。それは舞台上における、登場人物達の属するグループ間相互の認知の欠如 (unawareness) という点に明瞭にあらわれている。

この劇の登場人物は、宮廷人、職人、妖精の三つのグループに分かれていて、それぞれが、公爵の結婚式を目標にそれぞれのプロットを推し進めるという事は、この小論の冒頭で述べた通りであるが、注目すべき事は、これらの三つのグループが一堂に会するのは、第5幕に入ってからであって、それ以前の第1幕から第4幕までは、グループ同士が互いに出会うことは、事実上ないということである。

たしかに、妖精のグループは人間を見ることができ、人間の問題に介入してきたりもする。しかし人間の方からは彼等を見ることができない(人間の中でボトムだけは妖精を見るが、その時彼はロバに変身させられている)。さらに、それが人間同士となると、二つのグループである宮廷人と職人は、舞台上で、登場と退場がいつも交互にすれ違うように設定されているのである。

唯一の例外は、森に朝が訪れて、シーシェース、ヒッポリタ、イージーアス、眠っている四人の若者達とボトムが舞台上にいるシーン(第4幕第1場半ばあたり)であるが、宮廷人達はそばで寝ているボトムに気づかないし、またボトムの方からも、眠っている為、宮廷人を見ることはない。人間の二つのグループは相互に無知であり、それ故断絶していると言える。そして妖精の

グループに対しても、姿を見ることができず、無知であるから、二つの人間のグループは、劇中で二重に疎外されていると言うことができよう。

このようなグループ相互の孤立ということとおそらく関係すると思われるが、この作品における登場人物表の区分けに関する一つの興味深い事実がある。中野里皓史氏は、その事実を次のように簡潔に指摘しておられるので引用してみたい。<sup>(9)</sup>

「新（ケンブリッジ）シェイクスピア版、新アーデン版、新ペンギン版など、『真夏の夜の夢』の現代における代表的なテキストに付けられた登場人物表は、すべて新シェイクスピア版の編者クィラ・クーチとJ・D・ウィルソン、あるいはアメリカのシェイクスピア編纂者G・L・キトリッジが始めた、グループ別に区分けする方法によっている。他の作品の場合は、おおかたニコラス・ロウ以来の伝統を踏襲して、男の登場人物をまとめて先に、女は後につける傾向が強い中で、これは珍しい現象であり、この作品の特異性を端的に表わしていると言ってよからう。」

ここに述べられた登場人物表の区分けは、恐らく、さきに述べた劇の構造上における三つのプロットの独立性や、三つのグループの孤立というこの作品の特異性を、多くのシェイクスピア編纂者が認めた結果生じたものなのである。三つのグループの身分上の違い、存在上の違い（人間と妖精）、言語上の違い<sup>(10)</sup>等もグループ相互の孤立をさらに際立たせる働きをしている。

このようなグループ間の、とくに人間の二つのグループ間の断絶は、逆に言えば、貴族や職人達が、そのグループ内から外へ一歩も出られないということを示唆している。ヘレナとハーミアが、‘a double cherry’ (3.2.209), ‘Two lovely berries moulded one stem’ (3.2.211) という同質性の殻の中にいるように、またティターニアが彼女の信者との強い一体感から抜け出られないように、宮廷人と職人のグループは、自分達の属する同質性の共同体から出ることができない——そういえば若者達や職人達は、誰が誰であってもかまわないほどよく似ているではないか。そして、職人という境界内に留まっていて、他の社会の存在に無知なボトム達と、貴族階層の中に留まっていて、職人に出会うことのない若者達は、自分達の境界線から一歩も出られないという点で、また出られないがゆえに、自らが無知・有限であるということに気づかない点で、両者は同一の認識レベルに在ると言えるのである。この劇に登場する人間がみな自らの無知・有限性に気づかないということは、彼等が等しく、二重の意味で盲目、無知であるということである。劇の構造上の三つのグループの孤立が示しているのは、自らの盲目性によって無明の闇に陥っている人間存在そのものの姿なのである。そのような人間の盲目性が生み出す混乱の渦に巻き込まれようとしている若者達を見て、パックは笑う。

Lord, what fools these mortals be!

人間ってなんてばかでしょう！

(3. 2. 115)

笑うべきは愛の愚行であり、愚行を生み出す人間の盲目性である。しかし憐れむべきはそのような愚行から逃がれることのできない人間存在のありようであり、盲目であるがゆえに、自らを盲目（=有限）と自覚できないような状態にある人間の認識構造そのものなのである。

## VI

このように無知なる人間達が、その迷妄性から脱却し、新しい自己へと再生、成長する為には、彼等に、自らの心の闇をのぞき、自らが無知なる存在であることを悟らせ、さらには、あるべき自分の姿への探究へと向かわせるような経験をさせる場が必要であろう。アテネの森はそのような経験を与える場として描かれているのである。

駆落ちをしようとハーミアと森で落ち合ったライサンダーは、彼女に次のように言う。

Fair love, you faint with wand'ring in the wood ;

And to speak troth I have forgot our way.

だいぶ森のなかを歩きまわって、きみも疲れたようだ、

それに実を言えば、どうやらぼくも道を忘れたようだ。

(2. 2. 35—36)

さらに、二人の後を追って森にやってきたディミートリアスも彼に纏わりつくヘレナに言う。

Thou toldst me they were stol'n unto this wood ;

And here am I, and wode within this wood,

Because I cannot meet my Hermia,

二人がこの森にこっそり逃げこんだときみが言うので、

この森にきたが、木に囲まれて気が気じゃない、

どうしてもハーミアが見つからないときは。

(2. 1. 191—193)

ディミートリアスなど、道を失って正気も失いそうだとまで言っているが、アテネの若者達は森に入ると、すぐそのいりくんだ道に迷うことになる。ここで注意したいのは、森が彼等を迷わせ（狂わせ）、出られなくなってしまう迷路として表現されている点である。後に love-in-idleness によって混乱と迷妄の極みに達することになる彼等四人が足を踏み入れたアテネの森は、彼等を迷わせる迷路なのである。第3幕第2場で誤解に誤解が重なった揚句、遂に闇の中でバックに鼻

面を引き回され、道を失うことになる若者達の狂奔ぶりは、森が迷路であることを最もよく示している場面と言えよう。

アテネの若者達ばかりでなく、妖精女王の恋人にされたボトムにとっても森は出口なしの迷路であった。ボトムが少し気の利いた事を言ったと言って、ティターニアが大いに感服してほめるのに対して、ボトムは

Not so, neither ; but if I had wit enough to  
get out of this wood, I have enough to serve mine  
owe turn.

いや、とんでもない。が、まあ、この森から脱け出すぐ  
らいの知恵がありゃあ、あたしの用にはまにあうんだが。

(3. 1. 149—151)

と答えるとティターニアは

Out of this wood do not desire to go ;  
Thou shalt remain here, whether thou wilt or no.

この森から脱け出すなんて考えないで、いいわね。  
なんておっしゃろうとここに引き止めますからね。

(3. 1. 126—7)

と言ってボトムをとらえて離さない。

さらに、実際の迷路遊びへの言及があり、<sup>44)</sup>また森の中には、迷路を暗示するような、からみつき、巻きつくイメージを持つもの（たとえば蛇、引掛かる棘で人を森から出られなくする茨等）がたびたび顔を出す。森はまさに迷路そのものであり、それは登場人物達の心の迷路、意識の暗がりを象徴するものと言えるのである。そこで道を失い、迷宮彷徨者となった彼等の出口を探し求める行為は、言うならば、彼等の自己喪失とその回復を求める過程なのである。

## VII

アテネの若者達に、森の中の出来事がどのような衝撃を与え、その結果彼等が世界をどのように見るようになったかを検証するために、ハーミアの場合をみてみよう。

love-in-idlenessによって、ライサンダーが、ハーミアからヘレナに心移してしまった事も知らず、悪夢から目を覚ましたハーミアは、いなくなったライサンダーを求めて次のように言う。



Help me, Lysander, help me! do thy best  
 To pluck this crawling serpent from my breast!  
 Ay me, for pity! what a dream was here!  
 Lysander, look how I do quake with fear.  
 Methought a serpent eat my heart away,  
 And you sate smiling at his cruel prey.  
 Lysander! what, remov'd? Lysander! lord!  
 What, out of hearing gone? No sound, no word?  
 Alack, where are you? Speak, and if you hear;  
 Speak, of all loves! I swoon almost with fear.  
 No? then I well perceive you are not nigh:  
 Either death, or you, I'll find immediately.

助けて、ねえ、ライサンダー、手を貸して、  
 蛇が、私の胸を這っている、なんとかして。  
 ああ、こわかった。私、夢を見ていたのだから。  
 ライサンダー、ほら、私、こんなにふるえてるわ。  
 だって一匹の蛇が私の心臓を食べようとしてるの、  
 それなのにあなたは残酷な蛇の餌食を笑って見てるの。  
 ライサンダー あら、いないの？ あなた、ねえ、  
 聞こえないの？ 遠くへ行ったの？ 返事はないのね。  
 ああ、どこにいるの？ 聞こえるなら返事をして、  
 ねえ、お願い！ 私、気が遠くなりそう、こわくて。  
 返事はないの？ やっぱり近くにはいないのだから。  
 私は死ぬか、あなたを見つけるか、どちらかだわ。

(2.2.144—156)

ここでのハーミアの夢は、この作品の中の唯一の本当の夢である。夢として忘れ去られるように仕組まれたアテネの森での出来事の中に、さらに本当の夢をおくことによって、シェイクスピアは人間の「無意識」の底なしの深さを示している。「蛇が私の心臓を食べようとしているのに、ライサンダー、あなたはそれを笑って見ている」という夢は、これからハーミアが経験することになるライサンダー喪失の予言となっているが、それ以前に、ライサンダーの愛に対する彼女の信頼と、さらに彼を信頼した自分の目に対する自信とが根底から揺らいでいることを示しているのである。彼女にとってはライサンダーが彼女を見捨てることになれば、彼を信じた自分自身の

目に判断力そのものの信頼性を疑わざるをえないわけであり、そうなれば今まで疑うことのなかった自分自身の世界認識そのものに対しても疑念を抱かざるをえなくなる。その不安が彼女に、「私は死ぬか、あなたを見つけるかどちらかだわ」とまで言わせているのである。ハーミアの夢は、彼女の目への確信が崩れていく転換点となっているのだ。

夢から覚めたハーミアは、胸に一抹の不安を抱きながらも、ライサンダーを信頼すること（＝自分の目への信頼）に全存在をかけようとする。

The sun was not so true unto the day  
As he to me. Would he have stolen away  
From sleeping Hermia? I'll believe as soon  
This whole earth may be bor'd, and that the moon  
May through the centre creep, and so displease  
Her brother's noontide with th' Antipodes.

太陽が忠実に昼につき従うように、あの人は  
私に真実をつくしてくれた。だからあの人は  
眠っているハーミアを置き去りにするはずはない。  
それを信じるぐらいなら、この固い大地に途方もない  
穴が開き、月がそれをくぐって地球の反対側に脱け出し、  
兄の太陽を怒らせたという話を信じるほうがまだまし。

(3. 2. 50—55)

ライサンダーがハーミアを置き去りにしたと信じることなど、彼女にとってまさに天地がひっくり返るようなことであり、生きるための拠り所がなくなることである。手探りでライサンダーを求めるハーミアを覆う夜の闇は、彼女の不安に揺れる心の暗闇を象徴しているが、しかし、暗闇によって目の働きを奪われることによって、彼女はむしろ真実の発見に近づいていくことになる。

Dark night, that from the eye his function takes,  
The ear more quick of apprehension makes;  
Wherein it doth impair the seeing sense,  
It pays the hearing double recompense.  
Thou art not by mine eye, Lysander, found;  
Mine ear, I thank it, brought me to thy sound.  
暗い夜は人の目からその働きを奪いとる、

でもそのかわりに耳の働きを鋭敏にしてくれる。

見る力をとりあげておいて、そのぶんだけ

聞く力を二倍にしてくれるというわけ。

ライサンダー、あなたを見つけたのは目ではないのよ、

ありがたいことに耳があなたの声に導いてくれたのよ。

(3. 2. 177—182)

闇の中で目の働きを奪われたが、その分鋭くなった耳の力でライサンダーを見出した、というのが、このセリフの第一義的意味である。しかし自分自身の「目」に絶大な信頼を寄せていたハーミアにとって、mine eye は「自分」とほとんど同義であり、mine eye は me という人称代名詞に置きかえることが可能である。したがって “Thou art not by mine eye, Lysander, found,” は “Thou art not by me, Lysander, found,” となり、それは、さらに “Thou art lost to me” という意味を背後に含んでいるともとれる。目の働きを失った彼女に見えてきた事は、自分が全存在を賭けてきたライサンダーを失った、すなわち自分自身を失ったという事なのである。しかしこの隠れた意味は、この段階では、事態の急変の為に彼女の意識の上には浮上してきていない。この二重の意識が感得されるのはもっと後、ライサンダーの心変りをはっきりと知ってからである。

急変したライサンダーの態度にうろたえて、彼女は言う。

What? can you do me greater harm than hate?

Hate me, wherefore? O me, what news, my love!

Am not I Hermia? Are not you Lysander?

まあ、きらいと言われるほどひどい傷があって?

きらいですって、私が! どうして? なにがあったの?

私はハーミアではないの? あなたはライサンダーでは?

(3. 2. 271—273)

このハーミアのセリフは自分が自分でなくなっているという意識、すなわち、自己同一性 (identity) の喪失を彼女が意識し始めていることを示している。

ところで状況の急変に翻弄されるもう一人の女性、ヘレナの場合はどうか。ヘレナの場合ハーミアほどの自己同一性の危機はみられない。しかしヘレナ自身にも理解できない混乱した状況の中で、ライサンダーの心変りをヘレナの誘惑のせいにして激怒するハーミアとの喧嘩によって、彼女は、かつての「双子のサクランボ」のようなハーミアとの一体感から脱却して行くのである。それはヘレナが一人前の女として成長して行く為のイニシエーションでもあるが、同時に、ハー

ミアとの一体感の中に見出していたアイデンティティーの喪失を意味することになる。

バックによって張られた闇の帷とぼりの中で道を失い、てんやわんやの大混乱に陥り、目眩くるめくような意識の攪乱を経て、朝目覚めた時のハーミアとヘレナをみてみよう。

*Her.* Methinks I see these things with parted eye,  
When every thing seems double.

ハーミア いままでのことが別々の目にうつるようだわ、  
なにもかも二重に見えてしまつて。

(4. 1. 189—190)

*Hel.* So methinks ;  
And I have found Demetrius like a jewel,  
Mine own, and not mine own.

ヘレナ 私もそう、  
だって ディミートリスが拾い物の宝石のように  
私のものであるともないとも思われて。

(4. 1. 190—192)

‘parted eye’ とは焦点を結ばない目という意味であるが、‘eye’ を再び人称代名詞 ‘I’ (発音も同じ) と置き換えてみると、‘parted eye’ は、‘parted I’、すなわち、分裂した自分——自分であって、自分でない——ということになる。このような自己分裂は、——私のものであって、私のものでない——と言うヘレナにもみられるものである。一切が夢のようにかすんで見え、何も思い出すことはできないが、彼女達二人の目には、かすかながら、以前とは違った変化が起きつつあることは確かである。二人は両立しがたい二項対立の狭間で分裂し、揺れ動いている。この二人の分裂した目がさらに新たな認識へと深まっていくかどうかは、この劇の中では描かれてはいない。しかし、彼女等が何かを感知しつつあることは確かなのである。

彼女達にとって重大なのは、自分のものであって自分のものでない（しかもディミートリアスの目には魔法がかかったままである！）配偶者と結婚することである。シーシェースとヒッポリタが投げかけた問題——結婚において対立する男女は和合しうるか——は、彼女達にとっては今始まったといえるのであり、問題はふり出しに戻ったのである。

最後に男性であるライサンダーとディミートリアスの場合はどうか。常に一方的に状況をしかける側であったため、残念ながら、あの森の中での狂気のような混乱も、彼等には意識の攪乱さえもたらさなかったようである。朝目覚めた時の彼等のセリフ、

*Lys.* .....

Half sleep, half waking; but, as yet,

I swear, I cannot truly say how I came here.

ライサンダー .....

なにしろ夢うつつのありさまでして。いまのところ、

どうやってここにきたのかさえ覚えておりません。

(4. 1. 143—145)

*Dem.* These things seem small and undistinguishable,

Like far-off mountains turned into clouds.

ディミートリアス いままでのごことが小さくおぼろになっていくようだ、

はるか彼方の<sup>やまなみ</sup>山脈が雲となつてかすんでいくように。

(4. 1. 184—5)

は、彼等が二人とも以前と少しも変化していないことを示している。彼等は相変らず、無自覚、無認識なのである。

すべての混乱は収まり、二組の恋人達が、それぞれ元の鞘に収まってあとは婚礼が行われれば、祝婚劇として完成するはずである。それは確かに喜劇的解決に違いない。しかし解決に導いたのはオペロンの魔法という人間を超えた力であって、彼等自身に解決能力があったわけではなかった。その事が彼等（特にライサンダーとディミートリアス）を無自覚の状態に留めている理由でもあろう。しかし考えてみれば、ここで描かれている喜劇的解決は、むしろそのような人間の無能力、無認識によって支えられているとも言えるのである。もしそうだとすれば、我々は、そのようにして成立する喜劇世界に、かすかな恐怖感さえ覚えてしまうのである。

我々は、アテネの若者達の恋の結末が、もはやこの劇の喜劇性を支えきれないのではないかと思わざるを得ないのである。

## VIII

森の中の荒唐無稽な出来事を思い出せないのは、アテネの若者達ばかりではない。ロバ頭をはずされ、現実世界に投げ出された時のボトムにとっても、ティターニアとの情事は、無上の幸福であったと同時に、我身に起きたとは到底信じられない「夢」であったのだ。

I have had a most  
rare vision. I have had a dream, past the wit of  
man to say what dream it was. Man is but an ass,

if he go about [t'] expound this dream. Methought  
 I was—there is no man can tell what. Methought I  
 was, and methought I had—but man is but [a patch'd]  
 fool, if he will offer to say what methought I  
 had.<sup>20</sup> 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.

世にも珍しいものを見たもんだ。おれの見た夢は、  
 そいつがどんな夢かはとうてい人間の知恵じゃ思いもよらん。  
 この夢を解釈しようなんていうやつはばかだ、ロバと変わりません。  
 どうやらおれは——なんになったようだったか言えるや  
 つがいるか。どうやらおれは——そしてどうやらおれの頭には——  
 なにが生えているようだったか言おうとするやつは阿呆だ。  
 かつて人間の目が聞いたこともない、人間の耳が見たこともな  
 い、人間の手が味わったことも  
 ない、人間の舌が考えたことも  
 ない、人間の心がしゃべったこともない、前代未聞の夢だった  
 よ、おれが見たのは。

(4. 1. 204—214)

「人間の目が聞いたこともない、人間の耳が見たこともない、人間の手が味わったこともない、人間の舌が考えたこともない、人間の心がしゃべったこともない」とは、彼の言語能力ではどうにも表現できない不可思議な体験をしたことの、ボトム一流の表現であるが、ボトムにとって、ティターニアとの関係は最初からかみ合わないものであり、コミュニケーションの全くない肉体的次元にのみとどまるものであった。そのために二人の関係はいささかグロテスクな様相さえ滞びている。しかし、アテネの若者達をめぐる筋が、ゲーム的なめまぐるしい追いかけっこという意味で喜劇的ではあっても、前節で見たように、男女の和合による解決という祝婚劇にふさわしい、真の意味での喜劇的解決にはなかなか到達しないのに対して、たとえ結婚という形式のパロディであるにすぎないとしても、劇の半ばでこの劇を盛り上げ、男女間の愛と、すれ違いの併存、およびその超克という、この劇の基本的な主題について、重要な示唆を与えているのは、このボトムとティターニアの同床の場面なのである。妖精の女王とロバに変身した道化の同衾を描く、滑稽かつグロテスクな場面は、単に夫に不満とうらみを抱くティターニアの欲望の解放を意味す

るにとどまらず、この経験を経て彼女と夫オベロンの和解が可能になるという意味で、愛の不毛性と豊饒性が逆説的に見事に結びついた、この劇のクライマックスともいべき場面なのである。そして、そのような逆説性を考察するには、バフチーンが、名著『フランソワ・ラプレーの作品と中世・ルネッサンスの民衆文化』の中で展開した、祝祭(=カーニバル)と豊饒を同義の意味合いにおいてとらえる視点が、きわめて有効である。

バフチーンによれば、ロバは中世及びルネッサンスにおける様々な祝祭日に欠かせない動物であり、それは「最も古く、そして最も生き生きとした肉体的下層の象徴であるが、同時に下落させ(殺し)そして復活させるものの象徴でもある」<sup>43</sup>。そして又、ロバは、身分の高いものをおとしめ、聖なるもの生真面目なるものをからかう「愚者の祭」や「ロバの祭り」の主人公なのである。

夜の森という *misrule* が支配する奇想天外なあべこべの世界は、まさにこれらの「愚者の祭」や「ロバの祭り」に代表されるカーニバル的祝祭空間でもある。ティターニアによって花輪をかぶせられたボトム(ロバ)は戴冠した道化の王となり、ティターニアの四阿での宴席の *mock-king*, *mock-husband* である。

Truly, a peck of provender ; I could munch  
your good dry oats. Methinks I have a great desire  
to a bottle of hay. Good hay, sweet hay, hath no  
fellow.

そうだな、飼い葉を一桶いただくか。上等の<sup>からすむぎ</sup>烏麦を  
むしゃむしゃやりたいな。干し草を一束いただけるとありがたい、  
上等の干し草、甘い干し草ときたら、最高のごちそうだ。

(4. 1. 31—34)

とボトムが大食らいのところみせているのは、「饗宴が婚礼(生殖行為)と同値」<sup>44</sup>であり、飲み食い、死に打ち勝ち新しい命を生み出すことをイメージすることを示している。又、ひき続きボトムが

I had rather have a handful or two of dried peas.

それより干しエンドウを一握りか二握りほしいな。

(4. 1. 37)

と豆を所望するのは、シェイクスピアがボトムに、そのような宴席を司る「豆の王」<sup>44</sup>のイメー

ジをも与えているのではないかと思わせるものがある。

ボトム（ロバ）と同床したティターニアは、彼女自身がロバと同じレベルに下落させられるのであるが、それは同時に彼女の復活にもつながるのである。ボトムに夢中になったティターニアは、オベロンに素直に取替子を渡すのだが、その時オベロンの方でも、誇り高い妖精の女王がロバの位にまで転落したのをあわれに思い、彼女を許す気持になる。

Her dotage now I do begin to pity.

この惚れこみようがあわれとさえ思えてきた。 (4.1.47)

オベロンの許しに対応して、ティターニアもそばで寝ているロバを見て、

How came these things to pass?

O, how mine eyes do loathe his visage now!

どうしてこんなことに？

ああ、いまはもう見るのもいやだというのに。 (4.1. )

と反省する。

ティターニアは底辺（bottom）まで落ちることによって、自らの迷妄から目覚めたのである。ここでの二人の和解こそ、下落の後の復活であり、ティターニアとボトムの同床が結果としてもたらした豊饒の意味するところである。それは又、この劇の祝祭性を保証し、生を肯定するものとしてとらえることができるであろう。

オベロンとティターニアの和解の後、自分の頭からロバ頭をはずされたことさえ気づかなかったボトムは、用済みとなって、何も知らされずに無惨に現実に放り出される。しかし、それは道化としての彼の運命なのである。

シーシェースとヒッポリタが提起した問題は、オベロンとティターニアの和解によって、祝婚劇にふさわしい解決を与えられた格好になって、大団円を迎えることになる。しかし一方で、我々はティターニアとボトムの間にみられた断絶を忘れ去ることはできないし、それ以上にハーミアとヘレナの身に生じた新たな問題（彼女達が持つにいたった喜劇を内側から壊しかねないような認識）に目をつぶるわけにはいかない。

シーシェースはクインス一座による余興の題目，“A tedious brief scene of young Pyramus/ And his love Thisby; very tragical mirth.”（「若きピラマスとその恋人シスピーの冗漫にして簡潔な一場、悲劇的滑稽劇」）を見て、



Merry and tragical? Tedious and brief?

That is hot ice and wondrous strange snow.

How shall we find the concord of this discord?

滑稽で悲劇！ 冗漫で簡潔！ これはつまり

火を吐く氷，燃える雪，というようなものだ。

この不調和をどう調和させるというのだろうか？

(5.1.58—60)

と言ったが、最後の行の How shall we find the concord of this discord? という問題は、クインス一座のみならず、この喜劇の中に、merry かつ tragical な二つの視点を持ち込んでしまったシェイクスピアが、残された劇的時間の中で、劇を終幕へと導きながら、何とか折り合いをつけねばならなくなった問題でもある。

すべての縁組が整い、婚礼もすませ問題が解決したかにみえる第4幕の後、第5幕の中でシェイクスピアは merry and tragical という二項対立をいかに扱っているかを論じることによってこの小論の結びとしたい。

## IX

第5幕は婚礼をすませた三組の夫婦の結婚披露の宴会の場であり、床入の前に、彼等が宴会の余興を楽しむという趣向で、職人達による『ピラマスとシスビー』が、劇中劇というかたちで上演される。

第5幕の、お供をひきつれてのシーシェースの登場は、第1幕冒頭で、彼が従者を従えて堂々と観客の前に姿を見せる場面と対応しているが、第1幕の後、劇は混乱、無秩序を極め、プロットが拡散していくのに対し、第5幕は劇中劇を皆で見るといって、求心的構造をとっている。劇を上演する職人達は、貴族達を楽しませようと粉骨砕身の努力をし、芝居を見ている貴族達は、彼等の芝居に対して感想を述べるという両者のやりとりの中で、社会を構成する二つのグループが、始めて接触するのであるが、そのやりとりはどのようなものであったであろうか。又、その対話の中で、どのようなことが露呈されているであろうか。リハーサルを下見した宴会係フィロストレートは、職人達の芝居を評して次のように言う。

A play there is, my lord, some ten words long,

Which is as brief as I have known a play;

But by ten words, my lord, it is too long,

Which makes it tedious ; for in all the play  
 There is not one word apt, one player fitted.  
 And tragical, my noble lord, it is ;  
 For Pyramus therein doth kill himself ;  
 Which when I saw rehears'd, I must confess,  
 Made mine eyes water ; but more merry tears  
 The passion of loud laughter never shed.

この芝居は、公爵、台詞が十ばかりの長さで、  
 私の知るかぎりこれほど簡潔な芝居はありません、  
 ところがその十ばかりの台詞でもあまりに長すぎて  
 冗漫な芝居になっております。と申しますのは、  
 この芝居のどこを捜しても、適切な台詞一つなく、  
 役に合う役者一人おりません。たしかに、公爵、  
 悲劇的ではあります、ピラマスが自害しますから。  
 私も稽古を見まして、実を申せばこの目は涙で  
 水びたしになりました、あれほどおかし涙にくれて  
 笑いころげたことは一度だってありません。

(5. 1. 61—70)

この引用は、クインス一座が演じる『ピラマスとシスビーの長たらしくも短い一場、悲劇的にして滑稽なる劇』という、『ロミオとジュリエット』を思わせる芝居が、彼等の例によって虚構を虚構として受けとることができず、どうしても現実と混同してしまう癖によって、晴れの上演の際に無惨な笑劇と化す様を予告しているが、フィロストレートはさらに言葉が続けて、シーシュースに、これはつまらない芝居 (it is nothing, nothing in the world <5. 1. 78>) だから見るのはおよしなさいと言う。その時シーシュースは、

I will hear that play ;  
 For never any thing can be amiss,  
 When simpleness and duty tender it.

ぜひその芝居を見たい、  
 純朴で忠実な心が提供するものはなんであれ、  
 まちがいのあろうはずがない。

(5. 1. 81—83)

と答えているが、この言葉は、支配者たる公爵としての彼にふさわしい鷹揚さを示すものであり、さらにヒッポリタが、つまらないものなら見るのはやめましようと言ったのに対しても、

The kinder we, to give them thanks for nothing,  
Our sport shall be to take what they mistake ;  
And what poor duty cannot do, noble respect  
Takes it in might, not merit.

取り柄のないものを取りたてて感謝するのが親心だ。  
彼らのまちがえた意味をまちがいなく受けとり、  
忠実な心がはたしえぬことを、出来栄ではなく  
心栄えで見てやるのが、上に立つものの喜びなのだ。

(5.1.89—92)

と答え、あくまでも身分の上の者が下の者に対して持つべき思いやりといったものを示している。もしこの劇が、誰か史実上の貴人の結婚式の余興として上演されたのならば、これらのシーシェーの言葉は、現実の貴人に、よき支配者であってほしいという願いを込めた、忠告としての効果を持ったであろう。

さらに、職人達の芝居が始まり、それが茶番にすぎないとわかった時でも彼は

The best in this kind are but shadows ; and  
the worst are no worse, if imagination amend them.

芝居とは最高のものでもしよせん実人生の影にす

ぎぬ、だが最低のものでも影以下ではないのだ、想像力で捕えばな。

(5.1.211—212)

と言って、想像力 (imagination) の上でも自らを職人より一段上においたかたちで、職人達の芝居をみようとしている。しかし、ここで彼が言う imagination とは、その後すぐヒッポリタによって (It must be your imagination then, and not theirs. <5.1.207>) と確認されたように、欠けているものを補い、正してやる (amend) という現実の限界内での想像力である。それは、彼が、狂人、恋人、詩人についていささか侮蔑的に、そしてわずかに恐怖心を抱いて語っている「想像力」とは次元の違う種類のものである。

Lovers and madmen have such seething brains,  
Such shaping fantasies, that apprehend

More than cool reason ever comprehends.  
 The lunatic, the lover, and the poet  
 Are of imagination all compact.  
 One sees more devils than vast hell can hold ;  
 That is the madman. The lover, all as frantic,  
 Sees Helen's beauty in a brow of Egypt.

恋するものと気ちがいとともに頭が煮えたぎり、  
 ありもしない幻を創り出すのだ、そのために  
 冷静な理性でも思いもよらぬことを考えつく。  
 狂人、恋人、それに詩人といった連中は、  
 すべてこれ想像力のかたまりと言っていい。  
 広い地獄に入りきれないほどの悪魔を見る、  
 それが狂人だ。恋人もそれに劣らず狂っていて、  
 色黒のジプシー女に絶世の美女ヘレンを見る。

(5. 1. 4—11)

この様に狂人と恋人と詩人を同一の想像力で語る事の是非は別としても、シーシェースがここで語っている想像力は、彼には無縁のものであり、彼はこのような想像力には否定的であることが読みとれる。

上記の引用に続けて、彼は詩人の想像力について、次のように言う。

The poet's eye, in a fine frenzy rolling,  
 Doth glance from heaven to earth, from earth to heaven ;  
 And as imagination bodies forth  
 The forms of things unknown, the poet's pen  
 Turns them to shapes, and gives to aery nothing  
 A local habitation and a name.  
 Such tricks hath strong imagination,  
 That if it would but apprehend some joy,  
 It comprehends some bringer of that joy ;  
 Or in the night, imagining some fear,  
 How easy is a bush suppos'd a bear !

詩人の目は、恍惚とした熱狂のうちに飛びまわり、

天より大地を見わたし、大地より天を仰ぐ。  
 そして想像力がいまだ人に知られざるものを  
 思い描くままに、詩人のペンはそれらのものに  
 たしかな形を与え、ありもせぬ空なる無に  
 それぞれの存在の場と名前を授けるのだ。  
 そのような魔術を強い想像力はもっているので、  
 ただある喜びを感じたいと思うだけで、たちまち  
 その喜びを仲介するものを思い浮かべるし、  
 あるいは暗い夜、ある恐怖を想像するだけで、  
 簡単に草むらが熊と思われてくるのだ。

(5.1.12—22)

このような想像力は、クインス一座の職人達に最も欠けているものであるが、このセリフを否定的含みをもって言うシーシェース自身にとっても無縁のものであることは確かである。ついでに言えば、このセリフはシーシェースの口を借りて、シェイクスピアが自分の想像力の秘密を洩らしている箇所であり、シーシェースの否定的態度はシェイクスピアの想像力とシーシェースのそれが遠く隔たっていることを示しているのだ。

シーシェースが言うところの、欠けたものを「補い正してやる」ような「想像力」とは、彼が当面抛り所としている cool reason (5.1.6) とそう遠く離れていない種類のものである。そして我々はこの劇において既に、reason がどのような扱いを受けているかを、ライサンダーのヘレナへの求愛のセリフの中でみてきた。reason は、飛びはねる想像力の前では無力であり、絶対的位置を占め得ず、相対化されてしまうのである。

シーシェースは、cool reason を抛り所として、一段高い位置から自信に満ちた批判的発言をしているが、それは公爵としての彼の度量、余裕を誇示し、支配者としてのペルソナを示していると同時に、シーシェースの人間としての限界性をも示唆しているのだ。たとえ公爵であろうと、人間であるからには逃れられない知の有限性を彼は示していると言えよう。

そのようなシーシェースがクインス一座の笑劇的芝居を見ながら、その馬鹿々々しさについて調子を合わせて、支配者としての理解ある態度などこへやら、職人達の芝居を批判すると同時に揶揄し、果ては彼等と一緒に芝居壊しに精を出すのは、ある意味では当然の成行とも言える。Anne Barton は、シーシェースをはじめ宮廷人達が、「想像力」の助けでくだらない芝居を補ってやることができず、役者達より以上に illusion と reality を混同することに専念していると言い、さらに、芝居が混乱の中で終るのは、役者も観客（宮廷人）も両方に責任があるのだと指摘している。<sup>49</sup>

ここで、役者達より以上に illusion と reality を混同することに熱中する先頭に立っているがシーシェースなのである。試みに調べてみると、クインスの口上から始まり、シーシェースが「エピローグはもうたくさんだ」というまで（5.1.108—330）の観客と役者のやりとりの中で、シーシェースが擲揄の言葉をさしはさむのは約20ヶ所で、次いでディミートリアス14ヶ所、ライサンダー6ヶ所となっている。シーシェース達の擲揄は、職人達が悲劇にしようと心血を注ぎ込めば注ぎ込むほど喜劇、いや笑劇になってしまうというおかしみをさらに増幅している。そして両者の掛合いぶりを見ていると、シーシェース達自身、この失敗作を批判するより楽しみ、失敗作をさらに壊すことを楽しんでいることがわかる。

彼等のやりとりを通して、我々は、公爵とか職人とかいう社会的身分階層秩序を少し離れ、シーシェースがボトムと近い位置にいるのを発見する。第1幕から第4幕まで、別々のプロットを推し進め、互いに関り合うことのなかった貴族と職人が、この宴会ではじめて顔を合せ、そして一つの場を共有している。

貴族も職人も、ともに一つの共同体の一員である事、つまり祝祭と同義である共同体意識の確認が、芝居壊しといういわば裏返しの共同作業のかたちでなされているのである。考えてみれば、この日は五月祭の日でもあった。活力に満ちた自然の再生を祝う五月祭と婚礼が同一日に重なれば、祝祭感も二重になるというものである。そのような祝祭感覚に支えられれば、披露宴の席は、少々破目をはずし、日常の秩序の句読点を無視したものとなる。クインスのあの文法無視（句読点無視）のプロローグは、この宴会にふさわしいものなのかもしれない。

If we offend, it is with our good will.  
 That you should think, we come not to offend,  
 But with good will. To show our simple skill,  
 That is the true beginning of our end.  
 Consider then, we come but in despite.  
 We do not come, as minding to content you,  
 Our true intent is. All for your delight  
 We are not here. That you should here repent you,  
 The actors are at hand; and, by their show,  
 You shall know all, that you are like to know.

お気に召さないことあらばそれがわれらの願いなり。  
 と<sup>おぼ</sup>思し召さるなわれらにはほかに願いはあらざるなり。  
 すなわちわれらはあわれなる皆様がたのおん前に。

つたなき技を披露する役者にあらず。してなんぞ  
 とし召されよわれらただ悪意をもってきたるもの。  
 にはあらずして皆様のご不満を買う心がけ。  
 などもちあわせず皆様のご満足のみ願わずに。  
 われら一同まかり出るはずはなければ皆様も  
 ごらんになって損をする。芝居はお目かけざるなり。  
 用意もできたようなればごらんになってごらんなされ。

(5. 1. 108—117)

アテネの森が *misrule* (無礼講) の世界、あべこべの世界だとすれば、この宴会も又、それと  
 一派通じるものがある。なぜならば、*misrule* とは本来饗宴や儀式という機会を利用しての一時  
 的な価値の逆転、高位の者が低められ、身分の低いものが高められるという上下の転倒によって、  
 日常の身分差を一時的に解消し、ともに共同体の一員であることを確認し合うものであり、一種  
 の「愚者の饗宴」なのである。身分の低いものがその時だけは主人(無礼講の王)になって威張  
 り、他の者達がそれを嘲り、悪口を言い合って日常の権威を引きずりおろすのである。

シーシェースの宴席で、もし無礼講の王を勤めるものを探すとすれば、それはやはりボトムで  
 であろう。しかし、権威あるものをこきおろすというような批判精神は、もとよりボトムには無縁  
 のものであり、道化とはいえボトムは、そのような視座をいまだ獲得していない。シーシェース  
 の宴会では、そのかわりにシーシェースがボトム達に近づき、一時的にせよボトム達と同じ言葉  
 (*prose*)で語るのである。無礼講にみられるような上下の価値の逆転はなくとも、ここには日常  
 の秩序を離れての共同体の確認と祝福があるように思える。

そしてシーシェースを含めた貴族達がボトムと同じ言葉で語るということこそ、彼等も又無知  
 なる人間にすぎないということの間接的な証である。そういえば、シーシェースは、ハーミアの  
 恋の裁きをしなくてはならない身でありながら、彼女がライサンダーと駆け落ちをしたことを知  
 らなかったし、彼等の恋のもつれを解決することもできなかったのである。

彼もまた、ディミートリアスやライサンダーとそう変わらない「愚者」の一人なのであり、こ  
 の宴会は愚かなる貴族と職人による「愚者の宴」なのである。その宴席で、いまだに魔法の花汁  
 がかけられたままで、視力が正されていないディミートリアスが、シーシェースに次いで揶揄の  
 言葉が多く、芝居壊しに熱心なのは、『ピラマスとシスビー』の恋物語によって批判嘲笑されて  
 いるのが他ならぬ自分達である事に全く気づいておらず、笑っていられるからなのである。『ピ  
 ラマスとシスビー』は宮廷人を映し出す鏡であるが、鏡に映った姿が自分達であるとはシーシェ  
 ースもディミートリアスも、そしてランサンダーさえも思っていない。だから皆、からかい笑っ  
 ていられるのだ。

この場では、観客も宮廷人と一緒になって、職人の笑劇を笑いとばし、そこにこの場の面白さ、喜劇性があるのだが、しかし第4幕での「喜劇的」結末がランサンダーとディミートリアスの無自覚を容認するものであったように、この場の喜劇性・祝祭性も、シーシェースの宮廷をはじめとするアテネ人の無自覚を容認している。第5幕もまた第4幕と同様に、楽しくもあるが、同時に、よく考えてみれば少し恐ろしくもあるような場面なのである。

ここでさらに気になることは、自己認識に欠けているとはいえ、皆が共同体の一体感を確認し合っている第5幕全体を通じて、ハーミアとヘレナのセリフが一つもないということである。彼女達はシーシェース、ヒッポリタに次ぐ宴席の準主役である。夫となったライサンダーとディミートリアスが盛んに批判的言辞をもって、ボトム達の芝居をぶち壊すことに熱中している時に、ハーミアとヘレナは一言の相槌さえもうっていないのである。彼女達は職人達の芝居をどう思っているのだろうか。又、芝居壊しをしている夫達に対しどう感じているのだろうか。黙っている彼女達が、そのような疑問に答えてくれるわけではないが、彼女達の「沈黙」が他の人物達の騒々しさと明確な対照をなしていることは確かなことである。

シーシェースの宴会という共同体の中にいながら、一言も言葉を発することのない彼女達は、宴会の傍観者とさえみえる。

そしてそのような「沈黙」は、森での体験の後に彼女達が味わったあの自己分裂と、彼女達が抱えこむことになった問題—自分のものであって自分のものでない夫と結婚する問題—とを思い出してみれば、単なる傍観者的態度によるものというより、無自覚なまま、宴会に参加している自分達以外の人々に対する批判を含んだもっと複雑なものにとらえることもできそうである。

技巧的言語に頼ってしか自己を表現できなかった彼女達が、そのような言葉のかわりとして獲得したものが自分自身の、地に足の着いた「言葉」ではなく「沈黙」であるということは注目すべき事実である。この「沈黙」は、彼女達が自己の真の表現を得る前の準備期間であるのか、それとも明確な批判を含む喜劇を否定しかねない一種の自己主張であるのか、シェイクスピアは我々に明らかに示してはいない。シェイクスピアは彼女達から言葉を奪うことで、第4幕で彼女達が抱えることになった新たな葛藤への解答を避けているようにみえる。彼女達の「沈黙」の意味を明らかにしてくれるのは、多分『夏の夜の夢』以後のシェイクスピア喜劇のヒロイン達なのであろう。

注 原文引用及び行数は、The Riverside Shakespeare (Houghton Mifflin 1974) による。また翻訳は小田島雄志訳（白水Uブックス）によるが、引用の都合で一部変更させて頂いた。

- (1) Reason becomes the marshal to my will,  
And leads me to your eyes, where I o'erlook  
Love's stories written in Love's richest book. (2. 2. 120—122)
- (2) Harold Brooks 編の *A Midsummer Night's Dream* (The Arden Shakespeare, 1979) の注解(第



- 1 幕第 1 場136—40行) を参照。
- (3) J. Dennis Huston, *Shakespeare's Comedies of Play* (Macmillan, 1981) p. 104.
- (4) Ralph Berry, *Shakespeare's Comedies* (Princeton U. P., 1972) pp. 95~96 参照
- (5) Ruth Nevo, *Comic Transformations in Shakespeare* (Methuen, 1980) p. 105 参照
- (6) ティターニアは彼女の惑溺ぶりを見事に伝えてくれる技巧的な韻文で、ボトムは散文で語っている。
- (7) 中野里皓史, 『シェイクスピア喜劇』(紀伊国屋書店, 1982) pp. 40-42. ここだけでなく、中野里氏の論文から多くのことを数えて頂いた。
- (8) 第 5 幕第 1 場58—60行目のシーシェースのセリフ, Merry and tragical? Tedious and brief?/That is hot ice and wondrous strange snow!/How shall we find concord of this discord? は oxymoron の代表例。
- (9) 中野里上掲書 pp. 7~8.
- (10) Arden 版の Introduction cxxi 頁参照
- (11) 第 2 幕第 1 場 98—100行  
 The nine men's morris is fill'd up with mud,  
 And the quaint mazes in the wanton green,  
 For lack of tread, are undistinguishable.
- (12) ミハイール・バフチーン (川端香男里訳), 『フランソワ・ラブレーの作品と中世、ルネサンスの民衆文化』(せりか書房, 1973年) p. 73.
- (13) ミハイール・バフチーン上掲書。p. 249.
- (14) 石井美樹子, 『中世劇の世界』(中公新書, 1984年) pp. 133-136.
- (15) アン・パートン (青山誠子訳) 『イリュージョンの力——シェイクスピアと演劇の理念』(朝日出版社, 1981年) pp. 140-141.