

## シェイクスピア喜劇の手紙

手紙を劇的技法として用いたのはシェイクスピアだけではないが、彼の場合この技法に対して特別の関心を持っていたように思われる。とりわけある時期の喜劇作品では繰り返し手紙のもつ意味を探究している。手紙 letter とは、他者に何かを伝達しようとして書いた文書のことであるが、シェイクスピアの場合、そのような常識的な観念では満足しないで、手紙そのものの持っている可能性を引き出してみせながら、それが劇の根本的な問題と深く関係していることを示してみせるのである。他人に何か用事を伝えたいと思つて書かれたものが手紙であるから、まず誰が誰に対してどのような用事を、あるいは内容を伝えようとしているかが問題になる。伝達者と被伝達者とが明確にさ

れていなければならないのであるが、シェイクスピアはしばしばそれを巧妙に摩り替えてしまう。次にその手紙ほどのようにして相手の手に入るかが問題である。普通はメッセンジャーがいて、相手にそれを持って行く。しかしシェイクスピアの作品に登場するメッセンジャーは普通文盲で手紙の依頼者とは関わらない世界に住む者たちだから、間違つた人物や、持つて行かれては困る人物に届けられてしまつたりする。その特徴がさらにエスカレートすると、他人になりすまして文を書き、他人を演じながら（つまりは変装した人物と同じような機能をはたしながら）書かれ、伝えられた手紙も登場する。騙しの手法としての手紙である。このような場合は、たとえ正確に相手のもとへ届けられたとしても、

北川 重 男

すでもとの所で正しい人間が書いたものではないから、偶然に間違つたものと同じか、もっと強烈な効果を持つのである。

手紙の持つ神秘的なまでの効果を、シェイクスピアは最初さまざまなかたちで利用したり、考案したりしている。しかしそれは故意に面白がらせようとして用いたり、奇をてらうために用いようとしたというよりはむしろ、彼が一群の喜劇のなかで追求したものと深い関連からくることに気付くのである。変装とか、双子による人違いとか、ベッド・トリックなどに見られるような態度が手紙の使用にも見出される。変装などは登場人物そのものが別の人間になりすまし、演技してゆくという点に特色があつて、当然主役が変装するときにもっとも重要な機能をはたすことがわかる。しかし手紙はあくまで伝達的手段にすぎないのであつて、少なくとも主人公の代弁か、それに相当する役割しか持っていないようにみえる。しかしそれがシェイクスピアの手にかかると、たちまち不思議な力と魅力を湛えてくる。『ヴェローナの二紳士』ではそのような手紙の「堪えられねえ趣向」が描かれる。そもそもこの劇は冒頭から主人公の一人プロテアスと道化役スピードによつて手

紙の冗談が交されるところから始まる。プロテアスはその名の由来からもわかるように、心変わりする恋人であるが、彼は常に恋の使者をたてて恋する女性を口説こうとする傾向がある。シェイクスピアの場合、使者をたてて恋を打ち明けるのは上手くゆかない場合が多い。特にプロテアスは使者の人選がまるでなつてないところが面白い。すべて失敗に終つてしまう。彼の心変わりや、奸計が比較的上手く運ぶのに反して、恋の使者は常に失敗をやらかすのである。しかし恋の使者としての役割を持たされた手紙は、プロテアスの危惧にもかかわらず成功する。

一幕の冒頭で手紙の導入があり、二場ではその手紙がさつそく不思議な使者の役を演じる。ジュリアと侍女のルーセッタが男性の品定めをやっている(シェイクスピア喜劇ではよく見られるシーンである)。話題がプロテアスのことに及ぶと、ルーセッタは彼がジュリアを恋しているという。そのときジュリアは、

愛を示そうとしない方は愛してないのと同じよ。

(一幕二場三二行)

They do not love that do not show their love.  
という。これは矛盾である。なぜならすぐ次に、「ではお

嬢さま」といってルーセッタがプロテアスからの恋文を預かっていることを告白すると、そのようなふしだらな手紙は受け取れないと怒ってみせるからである。このとき手紙は、その内容が示されなくても、ルーセッタの所へ届いたというだけでプロテアスの意志を伝えたのであるから、表面上怒ってみせても、ジューリアには充分な喜びである。しかし、彼女は恋する者の常としてその手紙の中味が見たいのである。優位に立ったルーセッタのじらしにあつて、ジューリアは思わずその手紙を横取りして引き裂いてしまう、

こんな愚かな話はもうまっぴら。

大っぴらに告白なさつたりするから面倒になるの。

(一幕二場九九一—〇〇行)

This babble shall not henceforth trouble me.

Here is a coil with profestation.

これら二例の引用によつてもジューリアの心が分裂していることがわかる。そして次のジューリアの印象的な独白によつてこの場面は最高潮に達するのである。ルーセッタが退場し、ジューリアは引き裂いた紙片を相手に恋の一人芝居を演ずる。一片ずつの紙片にキスを与えながら感情をも

りあげてゆき、ジューリアは最後に、紙片の中にプロテアスとジューリアという名を見出して、それを二つに折りたたんでいう、

こうやつて二人の名を折り重ねておきましょう。

さ、キス、抱擁、いい争い、何をなすつてもいいことよ。

(一幕二場二九一—三〇行)

Thus will I fold them, one upon another:

Now kiss, embrace, contend, do what you will.

この手紙とのやりとりは何を示しているであらうか。まずジューリアの恋が影 shadow を相手にしているものであり、次には彼女の自己劇化、つまり演技によつて自己を顕示するという特色を示している。これは『ヴェローナの二紳士』の結末で重要な意味を持つようになるのである。

この作品ではジューリアと対照的な女性がシルヴィアであるが、彼女もまたヴァレンタインに対して恋心を抱いている。しかしさまざま理由からそれをあからさまに打ち明けることは出来ない。彼女はヴァレンタインに対して、恋文を代筆してくれるように依頼する。そのからくりをスピードは「素早く」理解してしまうのに、ヴァレンタインは驚くほど鈍感である。恋は盲目「Love is blind」だから

らであろう。シルヴィアは一読すると直ぐにそれを彼に返す。実に素早い手紙の交換である。ヴァレンティンは誠意が通じなかったことを気に病むが、スピードは感心している、

シルヴィアさまは絶妙な言い回しで恋を打ち明けなごうたねえ。  
(二幕一場一四〇行)

… Why, she woos you by a figure.

一通の恋文が両者の仲立ちをしているのである。ヴァレンティンはそのことに気付かないだけでなく、そのような奇想を喜ばない節がある。ここにもシルヴィアの一貫した態度と、ヴァレンティンのミラノ公に対する軽率な態度(そのことよって彼とシルヴィアの恋が発覚し、追放されてしまう)との明瞭な対照が示されている。

二人の紳士とそれぞれの女性たちとの恋の出発点が手紙によつて対照的に示されていることは注目すべき技法である。それだけではない。主人公の手紙をめぐるやりとり、反応、態度が、後の行動の原点として示されていることも重要である。手紙の場の後、ジュリアは男に変装してミラノへ去つて行ったプロテアスを追つて行く。そこで彼女が見たものは恋人の裏切りである。そればかりか、終

いにはプロテアスの小姓にされて、裏切り行為の助手を務めなければならなくなる。不実な男の恋文の配達人となるのである。彼女自身の内部でジュリアは一人芝居を演じなければならなくなる。これは劇の冒頭の手紙との自己劇化と対照的に示されている。しかし彼女はその苦しみの経験を通して、その演技的能力を発揮する瞬間がある。

シルヴィアに渡すよう命じられていた指輪(かつて彼女のそれと交換したもの)を彼女自身の指輪(プロテアスから贈られたもの)と「間違つて」渡すのである。この劇的瞬間に初めて彼女は変装を解くことのできる機会がめぐつてくる。手紙の場における演技的な恋の表出が、追いつめられたときのジュリアの間違ひの演技になると質的变化と発展を示しているのである。シルヴィアの場合はむしろ逆になる。一方的な手紙のからくりは、最後の難問であるヴァレンティンの一言にもかかわらず、発展の様子を示さない。手紙のシーンで示されたそれぞれの心理のすれ違ひは、ヴァレンティンの、

ぼくの愛が明白に心からのものであることをわかつてもらいたい、

シルヴィアについてぼくのもつていたもの全部は君の

ものだ。

(五幕四場八二—三行)

And that my love may appear plain and free,

All that was mine in Silvia I gave thee.

という言葉に表わされている。この二行は難解とされ、さまざまな注解が示されてきたが、現在でも充分な説明はなされていない。ヴァレンティンが他の幾つかの個所で示しているように騎士的な公明正大さを示したかったこと、

「友情」friendshipの回復をややアイロニカルに示していること、またこれを聞いたジュリアが“in Silvia”のくだりを誤解して卒倒することの伏線になっていること等が重要なポイントとなると思われる。しかしこの一連のやりとりでシルヴィアの反応がまったく見られないのは何故であるのか。二人の紳士の友情の回復が主眼点になって、最後はシルヴィアとヴァレンティンの恋の成就を示すシーンがない。わずかに公爵がシルヴィアを彼に与えると言っているだけである。

『ヴェローナの二紳士』が手紙の持つ内在的な意味を、二組の恋人たちとの関連で示そうとしたのに反して、シェイクスピアはまた別の手紙の機能を追究する。手紙はそれ自身何かの情報を詰め込んでいる。内容それ自体が重要な

場合もある。『ヴェローナの二紳士』の場合には、手紙そのものの内容は深く問われてはいない。むしろ手紙に対してどのような態度をとったか、どのような演技が引き出されてきたかに意味があった。しかし手紙本来の機能は相手に伝えるための情報の量や質の問題なしには考えることはできない。その上、手紙が差出人の意図とは別の所へ届けられてしまうという場合も考えられる。シェイクスピアがそのような表現の可能性を追究してみた作品が『恋の骨折損』である。

この作品には大きく分けて二つの態度のあることが指摘されている。<sup>(5)</sup>つまり全篇を支配する余興的な雰囲気と、それに対して突然否定的に現れてくる現実的態度である。前者は余興sportとか、たわむれmerimentとか言われているもので、言葉の饗宴というこの喜劇の特色をもっとも強く印象づけている態度である。後者は遊びやたわむれの中に突如示される破壊的要素であって、例えば王を始めとする四人の若い貴族が求道者の決意を表明し、特に女を絶つと宣言するが、そのとたんフランス王女の一行が国王の名代として登場してくる。また王と王女を中心とした男女が機智合戦を行なうにぎやかな余興も最高潮に達したと

き、フランスからの使者が現れて、国王の死去を告げたりする場合のことをいっている。この種の喜劇では本来男女の恋は結婚によって成就する、つまりハッピー・エンディングが普通なのであるが、この作品では少なくとも劇の結末にいたるまでそのような恋が描かれてはいない。その原因は王女たちの態度からきている。彼女たちは言葉のたわむれやウィット合戦には相応の関心を持ち、男たちの相手になるが、結婚ということになると別であると考えている。そのような態度は『じゃじゃ馬馴らし』のペトルーチオとキャタリーナの求婚シーンでのウィット合戦などとは根本的な違いが認められる。従ってそれぞれに違った対立的な態度がこの作品にみられるのは、このような作品自体の内部的構造から発生してくるものと考えなければならぬ。そこで手紙が登場してくる。手紙の作品全体に対する機能は、まず人物たちの自己矛盾を一時的に解放する働きを持っている。

騎士気取りのスペイン人、アーマードウはグロテスクな言動でそれ自身宮廷の王や貴族たちの愚行を笑演してみせてくれる人物である。手紙の場はまずこのアーマードウによって印象的に示される。彼はダルというまことに適役の

使者をたてて王に手紙を送る。王の布告を破って恋をした最初の「犯罪者」として田舎者の道化コスタードとジャケネットを告発する手紙である。これこそアーマードウの面目躍如として、言葉の欺瞞と銜いとグロテスクに満ちた傑作である。しかも手紙を王が滑稽に読み上げる合間のコスタードの間の手が絶妙で、最後にコスタードが、「あゝ、それやおらのこんでがんす」と叫ぶとき、奇妙にもアーマードウの手紙の欺瞞性と、道化者コスタードの無知からくる真実とが生き生きと対比されるのである。そしてその後、

真実ってえもんのためにおら苦しむだ。

(一幕一場二九四行)

I suffer for the truth, sir: . . .

という彼の言葉が辛辣なアイロニーとなって響く。さらにそれはアーマードウが小姓のモスに向って、自分が告発したジャケネットを恋していると告白するとき、アイロニーの頂点に達する。

アーマードウが手紙によってそのグロテスクな行動を開始する点がこの作品の特色を出していることは疑えない事実であろう。なぜなら、彼は王たちの愚行の拡大鏡であっ

て、その後直ぐにアーマードウの手紙で予見された事件が始まるからである。アーマードウはジャケネットの恋人コスタードを恋文の使者にたてる。彼はコスタードとジャケネットが仲良かった事実、しかも自分が目撃者、告発者であったことをまったく無視している。アーマードウとほぼ同時に、ピロオンもまたコスタードを恋文の使者に仕立てる。これはあのプロテアスの失敗を思い出させる。当然コスタードが誤りを犯すであろうことが予測されるからである。二人からそれぞれ使いの駄賃をもらったとき、その言葉を誤解して、マラプロピズムの効果的使用によって印象深くその誤りが浮びあがってくる。「報酬じゃ」「remuneration」といわれてもらった一ファージング銅貨を、銅貨のことだと誤解してこれからはレミューネレイションという呼び名のほうが恰好が良いから使おうと言う。ところがピロオンから一シリリングもらつて「さ、ごほうびだ」「There's thy guerdon<sup>(6)</sup>」と言われると、ガードンのほうがずっと上等だなと喜ぶ。マラプロピズムだけでも愉快なのであるが、手紙としてのとり違えを鮮明にする意味もあるのである。

シェイクスピアは間違い即ちエラー error とか、ミステ

イク Enten<sup>(7)</sup>を喜劇技法の中心にすえて、その本質追究の手段にしているが、それは実に想像的で絶妙なプロットを仕組み、そこで真実の魔術が演じられ、真に望ましい形が現れ出てくる。変装や双子やベッド・トリックなどにみられた間違いの手法は、人間そのものが取り違えられ、人違い mistaken identity が起るのであるが、手紙もそのようなものとして、あたかも主人公の代理として間違いによって独立した行動を起こす。まず、誤って手渡されたアーマードウの恋文は道化役コスタードによってフランス王女の所へもたらされる。アーマードウの手紙はボイエットが王女に説明しているように、「突拍子もない」男にふさわしいものではあるが、意外に現実的である。ピローンの手紙のソネットのように凝りに凝ったものではない。ただのひからかしにすぎない。手紙の出ししこそ、

汝の美しきこと真実なり。愛らしきこと真実そのものなり。

美にまして美しく、麗にいやまして麗しく、

真実そのものにまして真実なるがゆえに、汝に忠誠を

誓いし騎士を哀れみ給え！

(四幕一場六三―六六行)

true, that thou art beauteous; truth itself, that  
thou art

lovely. More fairer than fair, beautiful than beau-  
teous,

truer than truth itself, have commiseration on  
thy heretical/vassal!

というような英雄詩の「プロディー、あるいはまたシドニー  
ばりの調子(9)を保っている。しかし最後のほうになると、も  
ってまわった言葉の端端にジャケネッタに対する直接的な  
要求が覗いている。

われ汝の愛を懇望するか? しかり。汝はほろ着を

何と交換するや? 上等のガウンとするなり。貧棒とで

は、肩書きとするなり。 (同八一—二行)

... Shall I entreat thy love? I will. What shalt  
thou

exchange for rags? robes: for titles? titles:...

アーマードウは自己に対して無知といえるほど、自己のグ  
ロテスクに対して真面目なのである。彼は自己を鏡に映し  
たことのない鏡である。つまり、ここで自己に没入してい  
る分だけ、ピローンや他の恋する男たちの愚を映す鏡い

刺の鏡となっている。ピローンにはこのような態度が見ら  
れない。現実感覚よりも言葉の戯れに心が傾いている。

アーマードウの手紙のシーンの直後に、ナサニエル、ホ  
ロファニーズ、ダル、ジャケネッタ、コスタードなどの道  
化の一団が登場し、間違って届けられたピローンの手紙が  
公開される。これらの道化的人物たちによってピローンの  
手紙に道化的批評が加えられる。そこにひとつの意味があ  
るが、さらにこのソネットは、後に続く王やデューメン、  
ロンガヴィルなどの誓い破りのソネットの発端にもなって  
いるのである。ピローンの手紙は、従って、手紙としての  
意味、その他の手紙との相互関係、対比という点で重要な  
位置を示していることがわかる。そこで全文を引用してみ  
ると、

恋のために誓いを破るとすれば、どうやって恋を誓っ  
たらいいんだ?

あゝ、美しいものに誓えないっていうなら、恋の誓

いなんてできない。

たとえ自分をあざむこうと、君にだけは心変わりしない  
つもりだ。

この想いは樫のごとくに固いが、君には柳のように



なびいている。

学者も学問から目を逸らし、君の目を書物と仰ぐ、

学問でわかるくらいの快楽なら何でもそこにあるからだ。

知識が学問の目的なら、君を知るだけで充分だ。

君を讃える舌を持っていれば学があるといえるのだ。

君を見て驚嘆しない者は、無知蒙昧というべきだ。

君の姿を讃えれば、それ即ちぼくが讃えられたも同然。

君の目にはジョーヴ神の雷光が宿り、君の声はその恐ろしい雷鳴だ。

でも、怒りかられさせしななければ、音楽だ、やぎしい火花だ。

君は天上の者、ああ！この愛するゆえの過ちを赦してほしい、

こんな地上の卑しい舌が、天上の讃歌を歌うのを。

(四幕二場一〇四—一二七行)

If love make me forsworn, how shall I swear  
to love?

Ah I never faith could hold, if not to beauty

vow'd;

Though to myself forsworn, to thee I'll faithful  
prove:

Those thoughts to me were oaks, to thee like  
osiers bow'd.

Study his bias leaves and makes his book thine  
eyes,

Where all those pleasures live that art would  
comprehend.

If knowledge be the mark, to know thee shall  
suffice;

Well learned is that tongue that well can thee  
commend;

All ignorant that soul that sees thee without  
wonder;

Which is to me some praise that I thy parts  
admire.

Thy eye Jove's lightning bears, thy voice his  
dreadful thunder,

Which, not to anger bent, is music and sweet  
fire.

Celestial as thou art, O! pardon love this wrong,  
That sings heaven's praise with such an earthly  
tongue.

なして上等とはいえないピロンのソネットは、作品全体の手紙のコンテキストからみれば、言語的にもプロットにおいても驚くほど緊密な構成をなす全体の一部なのである。まず、恋の偽証を正当化しようとしているが、これなどはアーマードウとは異なった態度である。目 eyes のイメージがでてくるが、これは彼自身のみでなく、仲間の者たちのソネットに共通する。当時の流行に従ったもので、また一部そのパロディ<sup>(1)</sup>でもある。さらに、学問というピロン得意の主題がある。それは劇の冒頭で、

光を求める光が、光から光を騙し取られる。  
だから、暗闇のなかで光を見出さないうちに、  
視力を失って、光が暗闇となってしまう。

(一幕一場七七一九行)

Light seeking light doth light of light beguile:  
So, ere you find where light in darkness lies,

Your light grows dark by losing of your eyes.

こういふピロンの長たらしい学問論を呼応しているのである。この二例によってもわかるようにピロンは、言葉遊びを得意になってひけらかしているというだけではなく、最初の言葉通り学問の誓いなどというものを軽視していたことがわかる。アーマードウにはこのような手のこんだ遊びは見られない。ピロンの自己否定的要素は、彼の言葉遊びへの強い執着のなかに存在することが示されている。だから手紙はこの作品全体の主題と強く結びついているといえるのである。

ピロンの手紙はホロファニーズたちの「告発」にあつて、王の面前で暴露されるが、それ以前に隠れたピロンの前で、王やロンガヴィル、デュメーンたちが各々の愛のソネットを披露する。次々と誓いが破られて、薄紙をはがすように彼らは恥をかいてゆく。一番最初に紹介されたピロンの裏切りは彼らの手紙の最後に明らかにされる。それまではピロンがイニシアティヴをとって彼らはこっぴどく痛い目にあわされる。彼らのソネットは、ピロンのソネットを基調としていて、それぞれは彼のソネットのヴァリエーションとなっている。例えばロンガヴィルの、

ぼくは女性を絶つと誓った。しかし断じて、  
君とのことを誓ったわけじゃない。君は女神だから。

(四幕三場六二—三行)

A woman I forswore; but I will prove,

Thou being a goddess, I forswore not thee:

というような欺瞞的論理は、すでに一幕でピローンが指摘していた。彼らはピローンほど鋭くはないが、ピローンと同じ態度であった。デューメンも同じ調子で言う、

君のために誓いを破るが、

それをぼくの罪と言わないでほしい。

(四幕三場一一三—一四行)

Do not call it sin in me,

That I am forsworn for thee;

これらと同じような機能を目のイメーシも持たされている。目のたわむれについて、

ぼくの心をこれほど非道い偽証へと説き伏せてしまっ

たのは、

世の誰もが抗えない君の目の

天来の雄弁のせいではなかったらうか？

(四幕三場五八—六〇行)

Did not the heavenly rhetoric of thine eye,

'Gainst whom the world cannot hold argument,

Persuade my heart to this false perjury?

こうしたソネットの展開の後、すでに観客には紹介済みのピローンの手紙が批判にさらされることになるのである。その際のピローンの有名な、

有罪です、王さま、罪を犯したんです！ 申します。

白状します。

(四幕三場二〇三行)

Guilty, my lord, guilty! I confess, I confess.

は何を意味するのであろうか。彼の道化じみたせりふは、案外真面目なものとして受けとられそうであるが、観察してみると、ピローンの変り身の早さが目につく。彼にとっては露見もまた遊びの一つなのである。彼の傷つくものは何もない。たとえゲームに負けても、それは先刻承知なのであり、ただ最初一同を前に予告してみせた通りになっただけの話である。ピローンは内心むしろ得意なのである。彼の手紙の欺瞞性は一連のソネットによる手紙の暴露で明らかになってくる。そこで初めて、ホロフアニーズがナサニエルに言った言葉、

その席でわたしは、この詩がどれほど学問に欠け、

詩、機智、想像力のかけらもないものであるかを証明  
してみせましょう。(四幕二場一五六—八行)

... where I

will prove those verses to be very unlearned,  
neither

savouring of poetry, wit, nor invention....

の意味が明瞭になってくるのである。

手紙による取り違え、その間に演じられる道化たちの手紙を取り巻く批評のすべては、フランス王女の言うように、「学のある馬鹿」<sup>(12)</sup> “a learned fool” の実体を示すためであった。アーマードウをこの部類に入れてもよいのだが、彼はまた反面道化的人物として活躍している。その馬鹿ぶりは、すでに指摘したように、学のある者のようではなく、しかも現実に応答する。コストードこそそういう意味では典型的人物である。囲りの者からどのような学をひけらかされようとも、自己の現実の目は少しもゆがみはしない。それに反してピローンは、最初から遊びとしての学問、遊びとしての言葉に没入している。それがフランス王女の、またそれぞれの相手の女性たちの強い批評を受けることになる。手紙で暴露されたと同じように、王たちは変

装を見破られるばかりか、それを後で徹底的に嘲笑される。途中で女性たちの企てを察知したピローンは、  
そこぞ、誓い破りに恐怖の上塗りをしようよと、  
またも誓い破りってわけ。意志的偽証と間違いからく  
る偽証ね。(五幕二場四七〇—七二行)

Now, to our perjury to add more terror,

We are again forsworn, in will and error.

というが、それは遊びとして負けたといっているに過ぎない。彼の言葉の持つアイロニーはこのように手紙と深くかわりあいながら発展し、結局彼らの恋は破綻する。ピローンをはじめアーマードウ、そして王の仲間たちにみられる手紙への執着は、言葉の饗宴にふさわしく充分にわれわれを楽しませるが、愛の本質からは遠い。シェイクスピアはこの作品のなかで実体から遠い存在を鋭く見つめ、浮き上らせようとする。恐らく彼の脳裏には当時のライヴァル詩人たちのイメージがあって、彼らに対するパロディもあるであろう。しかしそのような点を離れて、この作品には恋の発展、成就と反対の行動を鏡に映してみるという試みが示されている。シェイクスピア喜劇の典型である結婚による大団円を避け、フランス王の死の知らせ、恋人の女性

たちとの別離で終る。しかし彼らの問題がそれで終わったわけではない。それぞれが「課題」を女性から与えられるのである。手紙の技法を検討した後では、愛の完成への出発点でこの作品が終っていることが理解される。

シェイクスピアはその他のさまざまな喜劇でも、すでに観察された手紙の基本的技法を用いてそのヴァリエーションを描いている。単に伝達的手段にすぎないようにみえる手紙もあり、またすでに論じた技法を多彩に用いた例もある。ピロニ式に言えば、手紙を出すほうが意識的、受け取るほうが取り違えという例もある。『十二夜』のマルヴォーリオの手紙はその典型である。道化たちはマルヴォーリオから受けた仕打ちに復讐しようと、マライアがにせ手紙を書く。それは変装と同じような魔術的効果を持っている。女主人オリーヴィア姫の筆跡をつくりで、見破れない。このにせの恋文には実にグロテスクな事が色々と書きたてられている。マルヴォーリオは、うぬぼれが禍して、その手紙をそっくり信じこんでしまうのである。オリーヴィア姫の知らないところで、彼女とマルヴォーリオとの奇妙な恋のやりとりがある。それは『十二夜』という作品の笑いの中心になっているのである。しかしそのような場合

にあっても、『恋の骨折損』にあつたような手紙の間違いと、人間つまり登場人物の犯す間違いとの間にはある種の互換性が認められる。つまり「意識的」な嘘によって、マルヴォーリオはこの傑作喜劇の中心的な場面を提供していることになる。

『空騒ぎ』のビーアトリスとベネディックもそれと同じ情況におかれている。彼らは周囲の者たちの意識的な嘘にのせられて、内面の真実を覗かせてくれる。顔が会いさえすれば毒づきあう二人は、言葉遊びの魔薬に毒され、金縛りにあつてしまつている。それがリオナートーヤクロードイオウたちの気紛れな嘘によつて解放される。リオナートーは陰で盗み聞きしているベネディックを意識しながら、クロードイオウに向つて言う、

ああそれで、手紙を書き終ると、何度も読み返したあげく、

「ベネディック」と「ビーアトリス」という名を一枚のシートに折り重ねておいたという話のことですな？  
(二幕三場一三四—六行)

O, when she had writ it, and was reading it over,  
she found 'Benedick' and 'Beatrice' between the

sheet?

この手紙は実際に書かれたものではない。しかし話者によつて実際に書かれた以上の効果をベネディックに及ぼしている。しかもその手紙のレトリックは、実際に書かれた手紙の典型として分析した『ヴェローナの二紳士』のジュリアの一人芝居の場合と大変に似ている。<sup>(13)</sup> シェイクスピアはしかしジュリアの場合と違って、存在しない手紙を用いて新鮮さを演出してみせるのである。マルヴォーリオにせの手紙に騙され、ベネディックは書かれてもいないにせ手紙に騙される。前者は鋭い諷刺を、後者は言葉の呪縛からの解放をもたらすきっかけをつくる。

『お気に召すまま』では、シェイクスピアの関心が手紙のもつ魅力から一歩立ち止まった印象を与える。変装のコンヴェンションなども関連したものであるといえる。これは他の作品との相違をなす特色といえるのである。ロザリンドはフレデリック公爵に追放され、ギャニミードという男性に変装してアーデンの森へ向う。彼女がこのように姿を変えるのは、他のシェイクスピア喜劇の恋する女主人公の典型の一つであつて、アーデンの森と共に重要な要素である。しかし彼女の変装は、『十二夜』のヴァイオラ（シ

ザーリオに変装する）の場合とはそのはたす役割が異なつてゐる。ヴァイオラはその変装が自らは容易にとけず、大団円の切迫した情況下で初めて身分を明かすことができる。ロザリンドは逆で、何時でも自由に変装を解くことができる。しかもあらゆる情況に対して自由にふるまえる。<sup>(14)</sup> これはむしろ脇役に良く用いられる変装に近い。『尺報尺』でも公爵は領地の支配をアンジェロウにまかせて、自らは変装して身分をかくすが、何時でも変装を解くことができ。変装がかなり便宜的になり、その神秘性、魔術性が後退する。

手紙の扱い方もこの変装の場合と類似が認められる。

『お気に召すまま』でも手紙は多用されている。しかし手紙の技法そのものの面白さは、すでにふれた他の作品のものより上等であるとは言えない。シェイクスピアの関心が変化していることを窺わせる。オーランドウが森であちらこちらの樹木にぶらさげたへぼ詩は、偶然ロザリンドの手に渡る。彼女だけがそのへぼな恋愛詩に心を奪われるが、他の人物、例えばタッチストーンなどの毒舌をまぬがれることは出来ない。タッチストーンは如何にへぼであるかを示そうとして、さっそくもじり詩を読みあげる。<sup>(15)</sup> 一方、シ

ルヴィアスがお目出たいことに恋人のフィードの書いたロザリンド(ギャンミード)あての手紙を持参する。するとロザリンドは即座にそれをルヴィアスに読んで聞かせる。暴露するまでの愉快な遊びというものがない。わずかにロザリンドの読んでゆくときの鋭い調子が面白い。

手紙のコンヴェンションは、他のさまざまなコンヴェンションや技法、イメージなどと相互に関連し、影響しあっていることは言うまでもない。その行きつくところは結婚の成就という主題であるが、喜劇においては過程が重要なのである。大団円に至るまでにどのように、そして如何に行動が混乱させられるかが問題なのである。その混乱の中から喜劇的人物たちは自己自身のアイデンティティーを見出す手懸かりをつかむ。シェイクスピアのいわゆるハッピー・コメディーにおいては、過程が大切である。どのような混乱が起き、どのような誤解を生じ、人違いがどういう結果をもたらすのか。言葉と行動が重要な意味を示していることはもちろんであるが、それらが真実の光を帯びるのは、混乱というコンテキストにおいてである。喜劇の人物は悲劇におけるように、人間の心理をどこまでも深く掘り下げてゆくこととはしない。軽くないままに『ハムレ

ット』の独白と、ピロンのプロローグの独白を比較すれば両者の差は明白である。悲劇ではハムレットにおける場合のように、人間の「個」としての言語と行動がまず深く追究される。その過程でハムレットの個人的能力を超えた世界の存在が次第に明らかになってくる。彼が正しい人間であろうとなかろうと、彼の悩みがどのようなものであると、時には破壊しきる力が示される。またその中でハムレットの個の力や悩みの深さも現実味を帯びてくる。そしてそれは彼の死の破局まで続くのである。喜劇はそのような「個」の表現をとらない。手紙について考えてみればそのことがはっきりする。手紙は公のことも伝えはするが、喜劇の中心的技法は「個」の内容の伝達にある。しかしこの「個」は一つの枠の中に閉じこめられたものであって、ハムレットのような心理的深化として表現されてはいない。手紙は「個」の伝達をするものであるが、そこから予測できない(あるときは余りにも簡単に予測できる)混乱が起る。その混乱の各段階でいつの間にか解決の糸口が与えられることになっている。その解決の与えられる特殊性が喜劇の世界であり、「滑稽なもの」として示されるさまざま

な要因が「個」を破壊する力として用いられるのである。結局手紙は「個」を超越した共通の所有物となつて、手紙の発信人と対立する。彼の個人的部分は手紙によつて客体化され、嘲笑や慰みの対象にされてしまふ。どうにもならない場へ引き出されて行くのである。

注

- (1) 北川重男「仮面の使者」——『十二夜』——について——『成城文藝』第六九号（一九七四年）参照。
- (2) “O excellent device”, *The Two Gentlemen of Verona*, 2. 1. 132. これはスピードのせりふ。この作品については Shigeo Kitagawa, *Soliloquies of THE TWO GENTLEMEN OF VERONA, Seijo English Monographs*, No. 20 (1982), を参照されたう。
- また本論におよぶ作品引用は、特別に指摘しない限り The new Arden edition of the Works of William Shakespeare (London: Methuen & Co. Ltd.) を用ひたう。
- (3) アーデン版のリーチの脚注（一一七頁）を参照。また『夏の夜の夢』三幕二場一六四—七、参照。
- (4) このあたりは描写が荒っぽく、テキストが完全でないこ

とを感じさせる。

- (5) J. D. Huston, *Shakespeare's Comedy of Play* (N. Y.: Columbia U. P.), 1981, p. 9.
- (6) “sport” (5. 2. 517): “merriament” (5. 2. 774).
- (7) 北川重男「テイミンズの論理」『成城文藝』第一〇五号、一九八三年）参照。
- (8) このあたり三幕一場一二六行以下参照。
- (9) “phantasime” (4. 1. 98).
- (10) アーデン版デイヴィッドの注参照。
- (11) デイヴィッドの序論（四—二）三二—五頁参照。当時の社会的言及にもなっているようである。
- (12) 五幕二場七二行。
- (13) 本論六二頁参照。
- (14) レイサムはアーデン版の序論で、ロザリンドは女性という制約に縛られない。いつでも他者をコントロールしている、という意味のことを言っている。序論七二頁参照。
- (15) タッチストーンは「調子のなすれの詩」“the very false gallop of verses”（三幕二場一一一行）と云つたう。