



Title	後期ロマンス劇の後に- 『二人の血縁の貴公子』論・序 -
Author(s)	井上, 優
Citation	演劇研究, 6: 1-9
URL	http://hdl.handle.net/10291/9124
Rights	
Issue Date	1994-09-01
Text version	publisher
Type	Departmental Bulletin Paper
DOI	

<https://m-repo.lib.meiji.ac.jp/>

後期ロマンス劇の後に

— 『二人の血縁の貴公子』論・序 —

井上 優

シェイクスピアと彼の後を継いで国王一座の座付作家となった後輩ジョン・フレッチャーが共作で『二人の血縁の貴公子』The Two Noble Kinsmenを書いたのは、1613年のことと推測される。出版登録は1634年、同年に最初のクォート版が出版されている。そのタイトルページには、この作品が「国王一座」によって上演されたこと、劇場は「ブラック・フライアーズ」であったこと、そして作者が「ジョン・フレッチャーとウィリアム・シェイクスピア」であったことが記されている。しかしこの作品は、「1679年以降のポームントとフレッチャーの全作品集には繰り返し収録されているにもかかわらず、17世紀のシェイクスピアのどのフォリオ版にも含まれない」¹⁾。

当然その事情によって、以後シェイクスピア学者の間でいくつかの問題が議論的となる。まずは作者の問題。本当にシェイクスピアの手が加わっているのかどうか。加わっているとしたら、なぜ彼の全集には含まれなかったのか。そして、次に、その共作の形態の問題。どちらの作家がどの部分を受け持ったのか。シェイクスピアはどの程度まで共作に参画したのか。しかし、これらの問題について、当然のことながら、客観的に真実と言い得る解答は得られるはずはなく、それにもまして、感情的な問題が、この作品の評価を大幅に遅らせた。つまり「フレッチャーのように、あまりに明らかに劣っている」作家と共作したという事実を受け入れるにはシェイクスピアは「偉大な詩人であり過ぎた」²⁾のであり、また、ある者たちにとっては、彼の単独執筆作の最期に当たる『テンペスト』が「シェイクスピアの天才の冠たる作品であり、彼が続いてさらに作品を残し、それが質の劣ったものであるというようなことは考えられない」³⁾からである。こうした感情的な原因のほか、この作品以外の後期シェイクスピア作品群に対する研究が他の作品と比べると、比較的遅れていたという背景がこの作品の評価を遅らせた。周知のように、晩年のシェイクスピアの作品（いわゆるロマンス劇）を、単に「逃

避と決めつけ、作家的能力の衰退をそこに見ていく行き方があったことは事実」であり、これらの作品は「二十世紀もかなりすぎるまでは本格的な検討をなされなかった」⁴¹⁾のである。いわゆる正典^{キャン}ですらそうなのだから、共作という微妙な形態の『貴公子』の評価については言わずもがな、というところであろう。また、肝心のこの劇の出来そのものについても、傑作とは言わぬまでも良質の作品と見る見方から駄作と取る立場まで、賛否分かれて様々な議論があった。それらすべてが、この劇についての正当な議論を遅らせてきたということができるだろう。

もちろん、本稿はこれらのあまりに複雑な問題について詳細に検討する場ではない。現在この作品の内容について議論するときそうであるように、これまでのところで概ね了承されている点をそのまま継承して議論を進めることにする。すなわち、この作品でフレッチャーが共作したのは、まぎれもないシェイクスピアその人であり、彼が担当したのは大雑把に言って、第一幕と第五幕（もちろん、細かく言えば、その他の幕の中にも部分的には彼の筆が加わっているのだが）、ただし、作品全体のイニシアチブはフレッチャーの側にあった等々。それらの前提を受けて、この小エッセーは、専ら、この作品と過去のシェイクスピア作品との関連を検討することを目的とする。ただし、限られた枚数で多くを検討することは不可能であり、ここでは一つの視点を提示するにとどめ、後の議論は別の機会に譲るつもりである。

また、ここでのもう一つの目的は、日本では存在すらほとんど知られていないこの作品に対する興味を喚起することでもある。何しろ上記の事情を反映して、日本では公には翻訳はまだ出版されていない。しかし、この作品は決して上々の作とは言えないまでも、少なくとも、研究の面でも上演の面でも、もっと注目されるべき魅力は十分あるはずだというのが筆者の内なる思いである。だから、まず、粗筋を含めてこの作品を紹介する必要があるだろう。その際に、グリーン・ウィッカムの指摘する事実を予め念頭に置いておくことは、（少なくとも粗筋を理解するためには）かなり有効であろうと思われる。ウィッカム教授の主張は、彼の論文のタイトル通り『貴公子』が『夏の夜の夢』の続編であるというものである（ちなみにそのタイトルは“The Two Noble Kinsmen or A Midsummer Night’s Dream, Part II?”）。しかしウィッカム教授は何も奇抜なことを言おうとしているのではない。文字通り、この劇の物語は、チャーサーの原作も含めて（この劇の材源はチャーサーの『カンタベリー物語』の冒頭を飾る『騎士の物語』Night’s Tale。この

劇はそれを比較的忠実にたどっている)『夏の夜の夢』が終わった、その場から始まっているのである。つまり、アテネの大公シーシウスとアマゾンの女王ヒポリタの結婚式である。しかし、『二人の血縁の貴公子』では、この結婚式は突然、三人の黒衣をまとった女達の乱入によって中断される。この女達は、テーバイを攻めた七人の武将(オイディプスの息子たちが敵味方に分かれて争った例のエピソードの登場人物である)のうちの三人の未亡人であり、戦に破れたその夫たちは、テーバイ王クレオンの命により、野晒しにされていて、彼女らはシーシウスに、クレオンを破って自分たちの夫の供養をさせるよう、嘆願に来たのである。同情こそするものの出陣を渡るシーシウスを説得したのは、他ならぬヒポリタであり、その妹のエミリアである。女性たちの説得に負けたシーシウスは、婚礼を延期、自ら先頭に立ち、テーバイへと出征する(第一幕第一場)。こうして、一度は結婚によって結び付いた物語(『夢』)は、「死」という暗い影の侵入により、再び解き放たれるのである。

以上の序章の後に主人公たちが登場する。テーバイの若者、従兄弟同士のパラモンとアーサイトである。『夢』においてそうであったように、ここでも筋の中心となるのは彼らを含む男女二組の恋愛模様である。ただし、その内実は、一見似ているが、だいぶ違う。彼らは、一度は腐敗したテーバイに愛想を尽かして逃げ出そうとするものの、テーバイがいざアテネに攻め入れつつあると聞くや、引き返して故国のために戦おうとするが(第一幕第二場)、故国は敗退、彼らは牢獄に囚われの身となる。そこで彼らはヒポリタの妹のエミリアをたまたま目にする。そして二人が二人ともエミリアに恋してしまう。すべての争いの始まりである(第二幕第二場)。しかしアーサイトのみがシーシウスから許され、アテネを永久追放になる(第二幕第一場)が、彼はエミリアに仕えるべく変装して五月祭の競技に参加、シーシウスの目に留まり、宮廷に使えることになる(第二幕第五場)。

女性の側のもう一人は、二人が囚われている牢獄の牢番の娘である。この娘(名は劇中では与えられていない。また、これはショーサーの原作にも含まれてない人物である)はパラモンに恋する(第二幕第四場)。その牢番の娘の口から、パラモンを脱獄させて、それによって彼の愛を得ようという考えが語られ(第二幕第六場)、実際脱獄したパラモンは、五月祭の余興に現れたシーシウスに随行したアーサイトと出くわすのである(第三幕第一場)。

疲れ切ったパラモンに対してアーサイトは食料とワインを施し、二人は自

分たちの友情を確認する（第三幕第三場）が、エミリアの件についてはやはり譲りようがなく、二人は決闘を始める。そこへシーシウス一行が通り掛かる。シーシウスは二人を処刑しようとするが、エミリアとヒポリタは、追放処分にするよう嘆願する。しかし、パラモンとアーサイトの二人は、決闘か処刑かの二者択一を望む。そしてシーシウスはそれを聞き入れ、二人に、国に戻って三人の騎士をそれぞれ選び出し、負けた方は処刑されるという条件の下に、月末に馬上槍試合を行うよう告げる（第三幕第六場）。

一方の牢番の娘のエピソードは専ら彼女の独白のみによって語られる。パラモンを逃がした後、自分も森の中で合流しようと考えていたのが、パラモンと出会えず、彼は死んだと思い込み、そして自分がパラモンを逃がしてしまったことで父親が処刑されやしないか心配する（第三幕第四場）。夜の闇と絶望とが彼女を狂気に追いやり、第三幕第五場で披露される村人たちによるモリス・ダンスの中で彼女は狂気の舞いを披露する。

ここまで見て分かるように、この四人の恋愛の相関図は、もはやハッピーエンドは不可能である。その点は、『夏の夜の夢』と共通している。エミリアは二人のどちらにも魅力を感じ、揺れる思いを隠せない（第四幕第二場）。一方には、自らの殆ど一方通行の思いに浸って、オフィーリアのごとく狂気の世界に身を寄せることになった牢番の娘がいる。しかし、ここには『夢』を彩っていた妖精たちは登場しない。魔法の力で恋愛感情の繯れをほどくなどとうてい期待できない。すべてが人為のレベルで処理されねばならないのである。ではこの物語はどのような終末を迎えるのか。

揺れるエミリアの思いをよそに、二人は三人の騎士をたてて馬上槍試合を開始する。結果はアーサイトの勝利である（第五幕第三場）。パラモンの一行は、約束により処刑されようとしている。そこへアーサイトが落馬して、瀕死の状態であるという報せが届く。アーサイトは、最期にエミリアをパラモンに譲ると言い残して落命する（第五幕第四場）。これが劇の結末である。一方、話は戻るが牢番の娘は、父親に発見されるや、医者のアドバイスに従って、彼女の婚約者にパラモンの格好をして、彼に成り済まして床入りするよう指示する（第四幕第三場）。結果として、第五幕第四場、パラモンが処刑されようという場において、彼女が快方に向かっていることが語られる。結局二組のカップル（パラモンとエミリア、牢番の娘とその婚約者）が誕生してこの劇は終わる。

結婚の遅延によって始まったこの劇は、四人の登場人物たちの引き起こす

騒動によって、確かに『夏の夜の夢』を解きほぐすように展開する。ウィック
カム教授は、しかし、むしろ同じ四人の騒動の相違点の方に注目する。どち
らも「シーシウスのヒポリタとの結婚を取り囲む虚構の出来ごとの異なる局
面をめぐって構築されたロマンス」であり、「夢のような資質を有する」が
……

初期の戯曲が色欲と愛という対立する使命について、若々しく楽観的なア
プローチを採っていて、結婚という社会制度に対して、オーソドックスな
アプローチを促すものであるのに対して、後期の戯曲は、二つの問題につ
いて、もっと距離を置いた、思索的な、そしてシニカルでさえある見地か
らアプローチするのである。つまりこれは、夢というよりは幻影となっ
ているのである。⁵¹

確かに、不可能な愛という点は『夢』と『貴公子』の共通の事情であるが、
前者にあった純粹で無垢な人を思う心の強さ（悪く言えば独占欲）のみに支
配された愛情は、ここでは消えている。牢番の娘によるあからさまな（しか
し一方的な）性愛の渴望、そして、それが叶うのは、ベッドトリックという
幻想の中であるというやりきれなさ。一方のエミリアは結婚そのものを忌み
嫌い、処女性を強調する。しかし、そのエミリアもパラモンとアーサイトを
認めてより後、今度は二人のどちらを選ぶかを決め兼ねることになる。牢番
の娘の一方通行の愛に対してこちらは、その選択にはどちらかの死が不可避
のものとして付き纏うという、二者択一を強要される愛である。そうした騒
動の末に成立したカップルの組み合わせの皮肉。一人の恋人を、もう一人の
競争相手の死によって得たエミリア、一方で自分の意中の人と信じてまっ
たく別の男と床を共にする牢番の娘。最後に一晩の夢として片付けられてしま
うような、飲み込みやすい衣で包んだ薬品はどこにも見当たらない。口の中
に残るのは、苦みのみである。結婚という生の頂点ともいう儀式が、葬儀の
依頼によって中断されるという始まりが予感させるように、この作品は、全
体にわたって暗い影に支配されていて、まさに「夢」は「幻影」にかき消さ
れているのである。この暗い影は、直前の最後のシェイクスピアの単独作品
群を支配していたあの幸福な結末からはほど遠い。（この暗いカーブは、初
期の喜劇から、いわゆる問題劇と呼ばれる作品群へと移行を想起させる。
初期の幸福な喜劇とは異なり、四大悲劇の時代に生まれた『終わりよければ

すべてよし』『尺には尺を』などの作品では、結末部分のハッピーエンドに疑問を投げ掛けたいくなるような要素が数多く見られ、その印象は、やはり暗い。))

ここで注目したいのは、この劇を暗澹たるものにしていく要素が、よく検討してみるならば、シェイクスピアの過去の作品に見られた「暗い要素」を特に拾ってきたものであるという点である。例えば「死」の侵入による結婚の延期（『恋の骨折り損』）、恋人を争って友情の決裂（『ヴェローナの二紳士』）、狂気（『ハムレット』）、その回復のために用いられるベッド・トリック（『尺には尺を』『終わりよければすべてよし』）、結婚か死かの択一を迫る馬上槍試合（『ヴェニス商人』の箱を巡るエピソード、『ペリクリーズ』の求婚のエピソード）等々。最後の主人公の一人の突然の死こそ、原作に従った形であるが、それ以外の上記の要素のほとんどはジョーサーの筋にはなく、シェイクスピアとフレッチャーの施した脚色部分である⁶⁾。そしてもちろん、全体として『夏の夜の夢』がパロディーにされている。いわば、この作品は、シェイクスピアの「暗いパロディー」となっているのである。

いったいどうして、このような奇妙な作品が生まれてきたのであろうか。いくつかの推測が可能であろう。例えば、原因の一つに共作という事情を考えることはできるかもしれない。単独でほとんどすべての作品を執筆してきた（少なくとも現在伝わっている限りにおいて）ことになっているシェイクスピアが、共作という形態を採ったのには、どんな理由にせよ、彼一人での一つの作品をまとめあげることが不可能な何かがあったにちがいない。さしあたって早急に物語を仕上げるにあたって、シェイクスピアは、過去の作品の具体的な要素を上げながら、それらを再利用しようと確認しながらフレッチャーと協議を重ねたことは十分考えられる。また、フレッチャーは、直接、あるいは間接的にシェイクスピアという先輩作家の築き上げてきたものを、自分の作品において多数利用しており、ここでも、フレッチャーがむしろ先輩作家を向こうに回して、シェイクスピアの持っていた要素を反転して再利用したという推測も成立する⁷⁾。また、シェイクスピアの模倣とパロディーはこのジャコビアン時代の演劇の一つの特徴でもある。こうした流れの中で、シェイクスピア自身が自作のパロディーにくみしていたと考えることは可能である。

しかし、それだけでは十分な説明にはならない。自作の要素を再利用する

というのは、シェイクスピアの、特に後期の作品に基だしい現象であり、その意味では、この劇はその傾向をそのまま引き継いでいるということもできるのである。ならば、もう一つ、シェイクスピアを積極的に弁護する立場から考えてみよう。考えられるのは、その後期作品からの思想的な変転ということである。この作品の位置付けは、悲喜劇という初版のタイトルに示されたジャンルわけそのものからしても、シェイクスピア後期の特色となったロマンスの要素をふんだんに盛り込んだ物語の展開からも、明らかに、位置付けとして、後期作品群からの連続として考えられる。その後期ロマンス劇から、何らかの作劇術の上での推移がシェイクスピアにあったのではないだろうか。

ロマンス劇（『ペリクリーズ』『シンベリン』『冬物語』『テンペスト』の四作）は、近年、いわゆる神話批評的な解釈によって、ノースロップ・フライらの提唱してきたいわゆる「春の冬に対する勝利」というような公式で括られてきた⁸⁾。前半で用意された危機的・悲劇的なシチュエーションが、後半において、和解と慈悲とで回避されるという形を採っていて、その中で、死と生、破壊と治癒、対立と和解、離散と再会、親と子、などの対比の構図が明確にされる。これらの要素をもって晩年のシェイクスピアの到達した一つの完成点とされるのだが、ここでは、人間は、自然の大きなサイクルの中の一部でしかない。人間の営みを越えた何かが存在することが強調されているのである。

『二人の血縁の貴公子』は、ロマンスの要素は継承していくものの、その世界は、そうした自然のサイクルを援用しているものとは縁遠い。というより、むしろ、ひたすら人為のみに頼ったものとなっている。対立は確かに劇の終末近くに和解をもたらし、破壊されていたものに治癒が施される。しかし、その和解は、主人公の二人一方を瀕死の状態にして初めてもたらされ、また、その治癒は、あるいは牢番の娘のように、幻想の中であって可能になる。ロマンス劇の中で自然のサイクルの中に包み込まれた人間たちが、ここでは再び孤独の内に自分たちの結末を探しはじめていく。思想的にはロマンス劇からの脱却を認めないわけにはいかない。晩年のシェイクスピアを弁護する立場から言えば、この変遷の中に、シェイクスピアの新たな視点を見出すことも可能かもしれない。そしてその手段の一つとして、初期喜劇から問題劇へと移ったのと同じ様に「暗いパロディー」として自作を再利用していく方法を使ったということも言えてくるだろう。

以上、二つ、「暗さ」という点で推測される成立事情を挙げてきたが、私自身は、この二つの事情が複雑に絡み合った結果成立したのが『二人の血縁の貴公子』だと思っている。つまり、共作という作業形態が、ロマンス劇から離れていく要素を引き出したのではないか。第一幕と第五幕という、現在想定されているシェイクスピアの執筆部分から判断しても、この作品がシェイクスピアが書き掛けて、その後をフレッチャーが引き継いだというのは、考え難い。初めから共作を前提としていたと判断するのが妥当だろう。枠組みとしてシェイクスピアはジョーサーの原作に加えて自作の諸要素を用意し、それらをストーリーテリングの巧みなフレッチャーの手に委ねた。フレッチャーはシェイクスピアの期待に応じて、無難な線で物語の中心部分を仕上げ、再びシェイクスピアに再終幕のバトンを渡す。シェイクスピアの用意した枠組みは、確かにそれ以前の作品を想起させるものだが、初めから単独で仕上げることを念頭に置いていなかったため、自作においては考えもつかなかった新たな枠組みが用意できた。つまり、共作という前提条件がすべての始まりなのではないか。逆に言うと、この作品はシェイクスピア単独の筆では生れ得なかったのではないか。

もちろん、これは仮説には違いない。それゆえ、異論、反論はあろうと思われるが、しかし、共作という形態であれ、シェイクスピアが一度は完成した世界から、もう一つの、未完成ではあるが魅力的な世界を創出したという事実について確認する上で、一つの観点を、少なくとも提示しているだろうと思っている。おそらく肝心なのは、その事実なのである。プラウドフットのコメント（「もしも彼が全体の戯曲を書いていたなら、我々ほもっと自身を持って言うことができたろう、『尺には尺を』が『十二夜』からはなれているのと同じ様に、後期のロマンスの精髓からおそらくかけはなれた新しい方角を、この戯曲が代表していると言うことを」⁹¹⁾）は、気持ちの上ではわからなくもないが、ここでは成立しないだろう。というのは、逆説的な言い方をすれば、彼が全体の戯曲を単独で書いていたなら、それはやはり、後期のロマンス劇により近いものになっていたと思われるからである。

註

- 1) Bawcutt, Introduction to Fletcher and Shakespeare, *The Two Noble Kinsmen*, The New Penguin Shakespeare Series, 1977, p. 7.
- 2) Richerd Proudfoot, "Shakespeare and the New Dramatists of the

- King's Men, 1606-1613", in J.R. Brown and B. Harris (ed), *Later Shakespeare*, Stratford-Upon-Avon Studies 8, Edward Arnold, 1966, p. 247.
- 3) Proudfoot, Introduction to Fletcher and Shakespeare, *The Two Noble Kinsmen*, Regents Renaissance drama Series, University of Nebraska Press, 1970, p. xv.
 - 4) 玉泉八州男「はしがき」、フランク・カーモード著、玉泉訳『シェイクスピア・晩年の劇』、1970年、研究社、Ⅲ頁。
 - 5) Glyne Wickham, "The Two Noble Kinsmen or A Midsummer Night's Dream, Part II?", in G.R. Hibbard(ed) *Elizabethan Theatre*, Archon Books, 1980, pp. 181-2.
 - 6) シェイクスピアとフレッチャーの創出した牢番の娘のエピソードをめぐる要素ははもちろん、冒頭に結婚式という儀式的場面を持ってきたのも、馬上槍試合の結果に生か死の択一が盛り込まれたのも、二人の脚色である。また、原作にはあるエピソードであるが、二人の友情の決裂は、劇においては、それを二人がお互いの友情を確認しあった直後に持つてくることによって、原作よりもむしろ『ヴェローナの二紳士』に近くなっていると言える。
 - 7) シェイクスピアのフレッチャーへの影響については、Proudfoot 前掲論文(1966)、Cliford Leech, *John Fletcher Plays*, Chatto & Windus, 1962. Chapter VIを参照のこと。
 - 8) cf. Northrop Fry, *Natural Perspective*, Columbia University Press, 1965.
 - 9) Proudfoot, *op. cit.*, p. 260.