

マーズ  
1600年の「火星」

広瀬雅弘

ヘレナ・パローレスさん、あなたは慈悲深い星の下に生まれたのね。  
パローレス・ええ、火星の下に。

(一幕一場)

I

1948年に『シェイクスピア・サーヴェイ』が創刊された時、アラダイス＝ニコルは次の様に述べた。

ジェネラル 普遍的に対立するものとしての、ナイキエター 細部の問題に関する研究は既に存在しているが、極めて興味深い内容を産み出すことが分ってきた。私達はさらにこの研究を必要とし、また最も厳格な精選をもって当らねばならない。劇場作品の各々が、それに相応しい書を有するのは当然のことである。<sup>(1)</sup>

『S・サーヴェイ』の創刊の理念は、ニコルの以上の言葉に集約されていると思う。細部が全てでは無いが、細部を無視した普遍論は在り得ない。『S・サーヴェイ』の編集方針は、今日もこの理念で一貫している。

ノースロップ＝フライは1983年に、問題喜劇論として『救済の神話』を発表したが、<sup>(2)</sup>彼独自の批評理論故に当然と言えるが、問題劇をロマンス文学の伝統の中に置いて意味付けを企てている。

フライとは目的も方法も異なるが、ハワード＝フェルペリンも『シェイクスピアのロマンス』において、<sup>(3)</sup>問題喜劇をロマンス劇への過渡的喜劇として処している。

C・L・バーバーの弟子に当るリチャード＝ウイラーが1981年に発表した『シェイクスピアの発展と問題喜劇』は、問題喜劇に固有の芸術性を『ソネット』との関わりに求め、精神分析の手法を駆使して精密な分析を展開するが、<sup>(4)</sup>結局著者が述べる様に論文を幾つか集めて一冊の書物にしたものであって、全体的な像を結ばない。そして結局、ロマンス劇への過渡的喜劇として位置付ける。

しかし、何故ロマンスなのか。ある一つの文学作品を、広い文学の伝統の中に位置付けて評価を企てるのは文学

批評の一つの伝統に過ぎない。

ニコルの言葉を思い出すのは、こんな時である。普遍的なものに対立する細部の価値。文学作品の価値は、普遍性にのみ在るのではなく細部にも在る。つまり、ポスト構造主義理論としてのデコンストラクション批評にも通じるのだが、文学作品の普遍構造を特権的に拡大するフライの批評理論は、細部を無視する場合はしばしばある事は確かである。

例えば、フライは次の様に述べる。

二つの作品(『終わり良ければ全て良し』と『尺には尺を』)は、ロマンチック喜劇に過ぎず、そこで用いられる魔法は不思議の森や双子ではなく、ベッドトリックなのである。<sup>(5)</sup> ( )内は筆者注。

フライの批評理論を筆者は認めるし、原型的構造としてベッドトリックを解釈するなら、それは「お伽噺」の魔法として理解できる。

しかし、この時「問題喜劇」に固有の問題が無視される。即ち、『ジレック物語』のベッドトリックと、『終わり良ければ全て良し』のベッドトリックは全く同じ魔法なのかという問題である。

一時間だけよ。そして、私には決して話しかけないで。  
(4・2・58)

と、ダイアナはバートラムに約束させる。ソースとなった『ジレック物語』には無いリアリズムだ。

フライが述べるロマンチック喜劇の男女の愛の饒舌を思い出そう。ロミオとジュリエットが初夜を過ごした明け方の、美しく悲劇的な、しかし幸福な愛の幻想を思い

起こしても良い。何と饒舌なことか。

しかし、パートラムとヘレナは、魔法のベッドトリックにおいて、言葉を奪われるのである。正体が暴露するから沈黙するのは当然だという合理主義的解釈は、この点に関しては意味を成さない。

重要な事は、魔法の異である。フライが述べるロマンチック喜劇の魔法は、『真夏の夜の夢』の不思議の森における様に、本来なら言語を共有する筈の無いボトムと妖精に愛の言語を交わす事を可能にするものである。

一方、『終わり良ければ全て良し』の魔法は、男女が愛の言語を交わす事を許さぬものである。交わしたら、魔法は解けてしまうのだ。

これを同じ魔法と言えるか。

『ジレック物語』におけるベルトラモとジレックは沈黙して性交したに違いない。しかしそれは作者が敢えて念を押すまでもない事だった。ロマンスの魔法なのだろう。

しかし、ヘレナとパートラムの場合には沈黙を強制されるのだ。この細部の異は無視できる程微小なものであろうか。

文学批評において筆者は原型的構造主義的批評理論を否定する者ではない。だが、一つの作品がその作品に固有の体系を有していると筆者は信じるし、その為には極めて細部の問題から出発して、徐々により大きな全体的構造を透視する視点を獲得することも、批評の一つの目的であると思う。

本論では、『終わり良ければ全て良し』の細部を論じる。

## II

C・L・バーバーは、「問題喜劇」に関して次の様に述べる。

『尺には尺を』や『終わり良ければ全て良し』は、今日我々が思う程、『十二夜』と異質のものとは考えられていなかったらしい。この二作品には共に笑うべき対象として、アンドルウーとマルホーリオに類似した人物が用いられている。つまり、ルーシオもパローレスも各々彼らのやり方で、共同体に対するプリテンダーなのであり、自らの強迫観念によって正体を暴露し追放される。これらの劇に関して私達を感じる困難、それらを問題劇にしているものは、これらが祝祭的と感じられないことだ。つまり、楽しくない。<sup>(6)</sup>

この見解は、私達の「問題劇」に対する一つの対応の仕

方を表現している。それ自身に関しては筆者も批判は無い。しかし、バーバーは、この見解の中で明らかな錯誤あるいは過単純化の誤りを犯している。則ち、ルーシオもパローレスもマルホーリオ等と似た機能を果たしているかもしれないが、ルーシオとパローレスは追放されない、という事だ。ルーシオとパローレスは劇内共同体にとどまる事を許され、帰還する。

この細部の異をどう説明するのか。

マルホーリオ、アンドルウーを排除する論理と、パローレスとルーシオを許す論理、その異を問う批評とは則ち、バーバーが呼ぶところの「祝祭喜劇」の体系と「問題喜劇」の体系の異を問うことに他ならない。

そこで先ず、「祝祭喜劇」とバーバーが呼び、フライが「ロマンチック喜劇」と呼び、また「恋愛喜劇」と呼ばれることもある、1600年以前の喜劇群に関して簡単な概観を試みる。

その際便宜上、1600年以前を前期、以後を後期と分類すれば、その前期と後期の喜劇群の内的構造の異を端的に体现しているのはマルホーリオだと言える。バーバーは先の引用文で、マルホーリオを「共同体に対するプリテンダー」と定義しているが、的確な指摘である。

これを筆者なりにパラフレーズすれば、マルホーリオは自分の個的幻想を肥大させ、つまりオリビアに恋し、またオリビアも自分に恋するのは当然と自惚れることだが、その個的幻想故に自分を笑い者にし、さらに身分も弁えずにオリビアと結婚しようとする野心は、共同体の乗っ取りを謀るプリテンダー（王位を狙う者）にも等しい政治的意味合いを持つ。それ故追放される。あるいは自ら去って行く。しかし、赫しを乞うことはない。

以上のように考察する時、私達が銘記すべき重要な点は、喜劇がいかにか祝祭的相貌をまとめていようと、その背後には極めて巧妙な政治力学が機能している事の認識なのだ。そして更に重要なことは、シェイクスピアの喜劇が『十二夜』において、前期には背後で機能していた喜劇の政治力学を解体し、その解体そのものを舞台の上で演劇化し、喜劇化したという事実なのである。

則ち、『恋の骨折損』に始まる恋愛喜劇の一つの特徴は、登場する男女が愛の相手を選ぶ時に愚行を犯さないという事だ。ナバルの国王はフランスの王女に恋をする、という政治力学である。国王は決して、王女の侍女に恋をすることは無い。

当然のことを言っているようだが、実はこの政治力学が前期の特徴なのであって、『お気に召すまま』の前公爵にならなければ、「それぞれの身分相応に」（5・4・182）、愛の相手を見出すのが前期の喜劇の特徴なの

である。

そして、『真夏の夜の夢』における如く、ロバ頭のボトムと妖精タイタニアの間に愛が生じるのは、オペロンの命じた魔法の故なのである。

前期の喜劇群に通底し、私達の目には殆ど意識されない「身分相応」の愛を司る、喜劇の政治力学を先ず確認しよう。そして、そのような政治力学を破壊し悪戯するものがあるとすれば、それが『真夏の夜の夢』における如き魔法なのだ認めよう。

しかし、1600年に至って、喜劇の政治力学は解体されるのである。魔法が支配していない空間で、「身分不相応」の愛が生じてしまうのだ。勿論、シェイクスピアの意識的喜劇術である。

星から言えば、私はあなたの上に居ます。でも偉さを怖れてはなりません。偉く生まれる者もいれば、偉くなる人もいます。また偶然そうなる人もいましょう。あなたの運命は両手を拡げています。熱意と精を込めて抱きしめなさい。そして成ろうと思う身分に相応しい服を着なさい。粗末な古着は捨て、新鮮に見せなさい。

(2・5・158～)

マライアの仕掛ける偽の手紙は、「身分不相応」の愛ゆえに内心煩悶していたかもしれないマルポーリオの弱点を痛烈に抉る。そしてマルポーリオはその罠に首まで、はまってしまう。

マライアの仕掛ける手紙は悪戯である。しかし、この悪戯はパックの悪戯とは質が異なり、致命的である。そして、この悪戯が楽しい悪戯ですむか、致命的であるかの異は、結局『真夏の夜の夢』と『十二夜』を支配している政治力学の異に求められる。

『真夏の夜の夢』を支配しているのは、結局「身分不相応」の愛を生む悪戯は在るが、原則として機能しているのは前期の特徴である「身分相応」の政治力学である。

そして、『十二夜』の場合には、「身分不相応」の愛を追放する政治力学である。マルポーリオがオリビアとの間に幻視する「身分不相応」の愛を魔法と呼ぶならば、魔法が追放されるのだ。つまり、『十二夜』の劇空間は、ボトムと妖精の間に愛を結ぶ魔法を追放する。

ハムレットもまた、クローディアスとガートルードの間に「身分不相応」の愛を見る者である。

目をお持ちですか、母上。どうして美しい山を捨てて、泥沼で餌をあさるのです。

ああ、目をお持ちですか。

これを愛と呼ぶことはできない。

(3・4・65～)

ハムレットによれば、先王ハムレットとクローディアスは比較不能な程の相違があるらしい。私達はハムレットの言葉を信じる必要も無いし、そうすると劇が平板になると思うのだが、ハムレットの目にはクローディアスが「半人半獣の怪物」の如き存在に映る。つまり、ガートルードはロバ頭のボトムの如き存在と結婚していると、主張するのである。それを愛と呼ぶことはできない、と彼は言う。

以上の様に考察する時、私達は前期のロマンチック喜劇の劇作術が、1600年を境にして急激な解体を試みられている事が理解できるだろう。勿論、その解体の過程は、もう一つの喜劇の再構築となり、悲劇の重要な主題ともなっている。

この微妙な細部こそロマンス文学の伝統で一括することが不可能な空間であり、作品一つ一つについて固有の体系を検討すべく要求する細部なのだ。

### III

ヘレナは喪服で登場してくる。G・K・ハンターの書誌学的研究の結論として、『終わり良ければ全て良し』の第一フォリオ版の印刷原稿は、スクリブナーによる清書の段階も経ていない、ファウルペーパーだった事が確認されているが、<sup>(7)</sup>そのト書きの指示に従って、つまりシェイクスピア自身の指示に従って、「全員黒づくめ」で舞台は開ける。

場面はバートラムが宮廷に出発する別れの場であって、「全員黒づくめ」という指示は奇妙でもあるのだが、話の展開において私達はバートラムの父伯爵そしてヘレナの父ジェラードコデナーホンが最近亡くなったのだと知らされる。『十二夜』及び『ハムレット』と共通する展開である。

前二作の展開からすれば、喪服に身を包んだ人物は周囲と融合する事、特に「恋愛＝結婚＝祝宴」を拒否する筈である。

ヘレナはその図式を転じる。彼女の最初の台詞は次の様だ。

私は実に悲しみを装っているのです。でも、本当の悲しみもあるのです。

(1・1・63～)

「演技する者」としてのヘレナの性格が冒頭で告白される場面である。ハムレットの台詞と比較すると興味深い、彼は黒い喪服や涙を次のように言う。

こんなものは本当に見せかけです。というも、人は悲しみをこういう物で演技するのですから。でも、私の胸の内には見せかけでは表現し切れぬものが在るのです。  
(1・2・83～)

父を喪くし、ガートルードがクローディアスと再婚した悲しみを表現し切れぬ、ある種のもどかしさをハムレットは告白する。「黒づくめ」で演技することの無駄を、ハムレットは主張するのだ。

しかし、ヘレナは「黒づくめ」と涙が見せかけの演技である事を自認しつつも、演技する。ハムレットは演技をしなくて済むならしたくないと告白するのだが、ヘレナは涙を流しても怪しまれないが故に「黒づくめ」で演技する。

彼女は演技しなければならない。悲しみを装わねばならない。

何故、ヘレナが悲しみを装わねばならないのか、それが先ず問題である。

バートラムが母親に別れを告げ、ラフュー、伯爵夫人と次々に舞台を去った後、ヘレナは最初の独白をする。何故彼女が悲しみを装わねばならないかが、告白される場面である。

父はどんな人だったかしら、もう忘れてしまった。私の想像力はバートラム様以外の誰の姿も思い浮かべられない。

私はもう駄目だわ。バートラムがいないなら、生きている人がいないのと同じなもの。  
(1・1・93～)

美しいに違いない筈のヘレナは、その美德はラフューも伯爵夫人も認めるものだが、父を忘れてしまったと告げる。オリビアとハムレットの図式は一転され、新しい展開が試みられる。喪服のヘレナは、父を忘れてしまう程バートラムを愛しているのだ。

しかし、ヘレナは苦悩している。彼女はバートラムへの愛を告白できないが故に、「黒づくめ」で悲しみを装っている。何故告白できないのか。何故、演技しなければならないのか。それが問題だ。

彼女は独白を続ける。

明るい特別の星を愛して、それと結婚したいと望むの

と同じことでしょうね。彼はそれ程高い位置に居る。彼の眩しい光と、異なる天球の光を受けているだけで、私は満足しなければならないわ。彼と同じ天球の中になんてとでも。

私の愛の野心がこうして苦しんでいるのだわ。ライオンと結婚したいと願う牝鹿は、愛の為に死ななければならない。  
(1・1・97～)

劇内共同体の誰にも聞かれる心配の無い独白ゆえに、ヘレナは本心を告白できる。その点ではハムレットと同様と言える。しかし、ヘレナは何故、独白でしか本心を告白できないのか。ハムレットと同じように、クローディアスが代表する劇内共同体にとって、危険な幻想を有する者だからか。

『十二夜』では使用されない独白の技法が、『ハムレット』と『終わり良ければ全て良し』では重要な技法として機能する理由は、ハムレットとヘレナが劇内共同体と結んでいる緊張関係にある。ヘレナとハムレットを同一視できないのは勿論だが、劇内共同体との緊張関係において二人は共通の構造に置かれている。

つまり、彼らは独白以外では本心を明かせないという構造である。それ故彼らの本心を探るのが、両作品の筋展開の重要な要素となる。ヘレナがバートラムに愛を抱いている事は、劇内共同体の誰も知らないし、ヘレナもそれを告白しない。それ故、ヘレナの愛は一幕三場において執事が盗み聞きし、それを伯爵夫人に伝えるという筋操作が用いられる。

誇張ではなく、ヘレナがバートラムに対して抱く愛は、ハムレットがクローディアスに対して抱く疑惑と同じ位、劇内共同体にとって危険だからである。それ故ヘレナは、胸の内なるバートラムへの愛を偽装し隠さねばならず、同時に愛を告白できないが故に悲しく、その悲しみを亡き父への悲しみにと転装せざるを得ないのだ。

ヘレナの愛は危険である。何故なら、それは「身分不相応」の愛だからである。<sup>(8)</sup>それは劇内共同体に察知されたら追放される愛である。ヘレナはマルポーリオの後裔であり、パローレス、ルーシオと同じばかりでなく、クローディアスとも共通の「プリテンダー」なのである。それ故彼女は、バートラムへの愛を偽装せねばならないのだ。

独白を分析すれば、ヘレナが「身分不相応」の愛の相手を選ぶことのできなかった苦悩を述べている事が理解できよう。ヘレナはバートラムとの間の身分の差故に、二つの苦悩を抱えている。一つは差の故に自分の愛は成就しないだろうという絶望であり、もう一つは差が在るこ

とを承知しながらパートラムを愛してしまった自分の野心を呪う感情である。

ソースと認識されている『ジレッタ物語』には、この苦悩は無い。ジレッタは「年頃の処女」にも似合わぬ激しきでベルトラムを愛した少女であって、ヘレナのような現実把握は無い。(9)

前章で確認した様に、ヘレナの置かれた状況と苦悩は、従来の喜劇を解体しつつあるシェイクスピアの極めて意識的な前提条件である。しかし、身分の差という幻想制度はエリザベス朝当時は勿論、今日でも云々される幻想の制度である。殆ど現実と称して良いものだ。

現実を、一体どんな喜劇形式で超克するのか。『終わり良ければ全て良し』が種々の問題を生む、本当の原因はここにある。喜劇として成功しているかどうか、あるいはパーバーのように「楽しいか、楽しくないか」の問題ではなく、喜劇として志向する方向の実験性こそ『終わり良ければ全て良し』に固有の価値である。

「身分相応」の愛の政治学を解体し、「身分不相応」の愛、つまり喜劇のモードで言えば愚行の愛の追放の喜劇を創造し、ここにジョンソンやマーストンの影響を見るのは自然であるが、更に「身分不相応」の愛を、もう一つの喜劇たらしめようとするシェイクスピアの劇作上の意図は、『終わり良ければ全て良し』をロマンス文学の伝統の中に位置づけたり、後のロマンス劇への過渡的喜劇としてのみ評価するには、余りにも独自の価値を有し過ぎている。

『終わり良ければ全て良し』が志向する喜劇は、「プリテンダー」と共同体が和解する喜劇なのである。それ故、パローレスとルーシオは追放されないのだ。追放することによって生じる祝祭を楽しむ喜劇より、和解によって生じる喜劇が追求され始めたからである。

「祝祭喜劇」の体系と「問題喜劇」の体系の異がこの点に在ることは、私達にも充分納得できる筈である。

#### IV

現実に等しい身分の差の体系を超克する為には、それに匹敵するもう一つの幻想体系を必要とする。しかし、現実という名の幻想体系を超克しうる幻想体系が存在するのだろうか。シェイクスピアの喜劇術は、ヘレナがもう一つの幻想体系を獲得する過程に全精力を集中する。

ヘレナに一つの啓示を与えるのは、パローレスである。劇の進行過程において「プリテンダー」としての偽装を剥ぎ取られ、リンチとも言うべき笑劇の餌食となる彼は、「嘘つき」という定義が相応しく、またパローレスに対す

る罵倒に近い批評も多くあるが、それらを一切保留して彼を評価するなら、彼は常に共同幻想体系と相容れぬ個別的幻想を提示する人物と言える。

つまり、パーバーが言う「プリテンダー」が相応しいのであって、その個別的幻想が嘘であるか妄想に過ぎないかは別の次元の問題なのだ。パローレスは、マルポーリオと同じ様に、喜劇的人物として造型されている。しかし、マルポーリオがオリビアに恋をしている事自体は、実は嘲笑の対象とは成らない筈のものである。それを笑うのは、オリビアの館の差の体系の代理人であるトビー達のみである。オリビア、オーシーノ、ヴァイオラは、マルポーリオに関わる畏のプロットから自由である。保護されていると言っても良い。既に述べた様に、劇作家の政治力学で保護されているのだ。

むしろ1600年の喜劇に共通する不快な存在は、自分の常識を絶対視して、それが当たる場合も非常に多いが、「プリテンダー」達の偽装暴きに夢中になっているかに思われる人物、マライア、ポローニウス、ローゼンクランツとギルデンスターン、そして『終わり良ければ全て良し』ではテキストに混乱があつて名前が確定しない二人の紳士などは、フォルスタッフの偽装を暴くハル王子や、ベネディックとビアトリスの偽装を暴く『空騒ぎ』の陽気な貴族達とは異なる、意地の悪い強迫観念を読み取ることができる。

偽装を楽しむ前期の特徴が失なわれると同時に、ジョンソンの喜劇術の影響を指摘しうる変化でもある。偽装を許さないという点で、「プレイ」を許さぬ喜劇と見ることも可能だ。

ハムレットが殺す罪の無い人物として、ポローニウス、ローゼンクランツ、ギルデンスターンが挙げられるが、彼らに浴びせるハムレットの憎悪と軽蔑の理由は、彼らが無邪気にも自分の常識を過信してハムレットの胸の内を探れると自惚れている点にあらう。ポローニウスは特に滑稽である。

ホレーシオ、この天と地には君達の哲学が夢にも思わぬ事が沢山在るのだ。(1・5・166～)

と、亡霊に出会った後のハムレットは語る。常識の射程距離の限界を知らない、あるいは全てを自分の限界ある常識で判断する人物こそ、ハムレットにとっては憎悪と侮蔑の対象となるのである。

パローレスはその意味では、極めて非常識な男である。非常識であるが故に、共同幻想体系としての常識を動揺させることも可能なのだ。

王様は乞食である。(エピローグ・1)

と、国王はエピローグの冒頭で述べる。その意味が謎であると批評家からしばしば指摘されてきたが、筆者の視点から見れば、身分の差という制度を転覆させる為には、「王様が乞食である」ような意味の無い、つまり非常識な空間を創るしか無いからだと言える。「センスレス」である事が、常識の支配する差の制度の社会を動揺させるのである。

自分で自分の首を吊る男は処女なのさ。

(1・1・152～)

と、パローレスはヘレナに語る。「黒づくめ」のヘレナと、派手に着飾ったパローレスが、ヘレナの第一独白の直後に出会うこの場面は、劇の展開の重要なポイントであり、視覚的にも印象的な場面である。

パローレスが嘘つきである事は、ヘレナも承知している。しかし同時に、パローレスがパートラムに同行する宮廷人である事もヘレナは承知している。パローレスの服装及び言語には誇張もあろう。しかし同時に、宮廷人の価値体系も反映している筈である。二人の一幕一場の出会い、ロシリオンという田舎の価値体系＝差の制度と、宮廷の価値体系の文化的衝突の場でもある。

自殺する男が処女であるパローレスの論理は、全く非常識でありセンスレスである。しかし意味が無いわけではない。『ソネット』における詩人のレトリックと類似性がある事は、私達にも充分納得できる筈である。

パローレスは続ける。

処女性という奴は、自分を殺すことなのさ。そして道端に埋められて、聖域の全てから占め出されてね。自然にそむいた自暴自棄の罪人なんだからね。処女性には蛆がわくよ、まるでチーズさ。削り屑も食い尽くして、自分の胃袋まで食べて死んでしまうんだ。しかも処女性って奴は、高慢ちきで我儘そして自己愛ときてる。それは聖書で禁じられている最も重い罪だろ。そんなもの大事にしちゃいかん。(1・1・153～)

原文を参照していただきたいが、パローレスの台詞の中で、男は処女であり、処女性を物を通じて女に成る。罪人に相当する語が、女性形になっており、その女性形はシェイクスピアが唯一度この箇所を用いている事から判断しても、パローレスの論理は一見非常識だが、実は劇

作家の綿密の計算の下に組み立てられた上でのセンスレスな論理である事は明白だ。

今日でも云々される「処女幻想」は、パローレスによって聖書まで引用されて、破壊される。パローレスの論理は「処女を捨てよ」という論理で一貫している。それは、「処女」が美德たりえない宮廷の価値体系を反映するものかもしれない。少くともヘレナには、そう思える。

あなたの主人(パートラム)は、宮廷で沢山の恋をするでしょうね。お母さん、御婦人、友人、不死鳥、船長、敵、案内人、女神、陛下、相談人、裏切り女、愛しい人。彼の謙虚な野心、誇りかな謙遜。彼の乱れる調音、破れる和音。彼の誠実、甘美な破滅。

( )内筆者注

(1・1・182～)

ヘレナはパートラムが宮廷風恋愛を楽しむ様子を思い浮かべて、彼の恋人のイメージを増殖させ、呆然となり、我に返る。パートラムとヘレナの間にはロシリオンと宮廷の距離以上の差が在ることを悟るのである。第一独白で諦められていた、属する天球の差である。

そしてパートラム様はそれから、——それからどうするのか私には分らない。神様どうか彼に好運を。宮廷は修業の場ですもの。(1・1・191～)

ヘレナがパートラムとの間に絶望的差が在る事を再び確認した時、小姓が登場し、パートラムが発発するのでパローレスを呼んでいると告げる。その時、二人は次の様な会話を交わす。

パローレス、さようなら、ヘレンお嬢さん。もし君を覚えていられたら、宮廷で君のことを考えるからね。ヘレナ、パローレスさん、あなたは慈悲深い星の下に生まれたのね。

パローレス、ええ、火星の下に。

ヘレナ、火星の下、だと思うけど。

パローレス、どうして、火星の下なんだ。

ヘレナ、戦争の時、いつもあなたは下に居るでしょう。だから火星の下ですわ。

パローレス、上昇線の時です。

ヘレナ、下降線の時だと思うけど。

パローレス、どうしてそう思うの。

ヘレナ、戦争する時、あなたは後退ばかりなされるでしょう。(1・1・205～)

一読した限りでは、何の変哲も無い機智の応酬である。ヘレナが優勢なのは明らかだ。しかし、何故パローレスが「火星」に言及するのか不明である。「火星の下に」と口にしたばかりに、ヘレナに逆襲されるからである。

既に読み進んできた過程で、ヘレナが信じていたに違いない「処女幻想」は、パローレスの主張する宮廷の価値体系により動揺したことは間違いない。しかし、ヘレナはパローレスの主張する体系を信じたわけではない。しかし、相対化したことは確かだ。宮廷が「修業の場」として独自の価値体系を有するらしいと、ヘレナは納得するからである。そして、ヘレナはパートラムの宮廷恋愛を想像し、傍白的な台詞（先に引用した恋人のイメージの増殖する台詞）や、引用しなかったがその後のパローレスとの会話を通して、彼女がパートラムに恋している事をパローレスに勘付かれてしまう。ヘレナは、パローレスにとって、田舎の初心な娘に過ぎない。

会話の当初から、宮廷人であり世間を良く知っているということで会話の主導権を握っていたパローレスは、ヘレナがパートラムに恋してる事を察知して、「<sup>リトル</sup>ヘレンお嬢さん」と呼びかける程の優位に立つ。そして、パートラムはどうか分らないが、「覚えていられたら、宮廷で君のことを考えるからね」と別れの言葉を述べるのだ。

その言葉を有難く思い、ヘレナは「ムシューパローレス」と呼びかけ、パートラムも自分のことを宮廷で思い出してくれたらと徒に希望しつつ、パートラムはいざ知らずパローレスは「慈悲深い星の下に生まれたのね」と感謝の気持を述べたのだ。

重要な点は、この台詞までは一方的にパローレスが優位だということである。その優位が、パローレスの述べる「火星」で一変する。

これ以後、そして劇の最終幕切れに至るまで、結局パローレスは言葉だけの芯の無い存在として印象づけられ、より徹底的に正体を暴かれる。

ヘレナがパローレスの言葉の中につけ込むスキを見出すのは、シェイクスピアの意識的操作だと思えるのだが、ヘレナの「慈悲深い星」という言葉に対してパローレスが「火星」と受ける愚を犯すからだ。

二人の会話が「火星」の二つの意味、「軍神」と「惑星」を相互に絡めつつ進行していくことは明らかである。しかし、その二つの意味のどちらでも、「慈悲深い星」と結びつくことは無い。

ハムレットが母ガートルードに、父親を形容する台詞でも、それは明らかだ。

マーズの如き目、威嚇しかつ命令する

(3・4・57)

軍神として惑星として、「火星」は「慈悲深い」という形容詞と無縁の筈である。その「火星」を、男を処女にしたりする言葉の誤用を取えてする、道化的ドグベリーのパローレスは「慈悲深い星」と関連させてしまう。

ここには、シェイクスピアの周倒な計算があると、筆者は考える。パローレスは嘘つきだから「火星」と受けたのではない。「火星」と受けねばならない必然性が、『終わり良ければ全て良し』には在るのだ。

本論が目的とする『終わり良ければ全て良し』の細部は、何故パローレスがヘレナの「慈悲深い星」を「火星」と受けねばならないかの解明に在る。その構造的必然性を明らかにすることだ。パローレスが馬鹿だからという合理的？解釈は、筆者にとっては意味を成さない。

## V

パローレスが舞台を去った後、ヘレナは次の台詞を述べる。第二独白であるが、本心の告白である。現代風に言えば一幕一場を締め括る台詞に過ぎないが、今まで考察して来た過程を考慮に入れると、劇が展開し始める事を告げる主人公自身によるプロローグとも言える。完全な押韻対句形式で語られる事を銘記しておきたい。

天上のものである筈の救済が、私達自身の内に在ってよくあることだわ。運命に支配された天にも、私達が自由に動ける余地がある。計画が後向きに引かれるのは、私達自身が鈍い時ね。

一体どんな力が私の愛をこんな高みにまで押し上げて、見させてくれるけれど食べさせてくれないのかしら。

運命の偉大な空間では、自然は似た者同士を結びつけ接吻させてくれる。

常識で苦勞を量る人には、奇妙な試みは不可能に思えるでしょうね。そして、今までずっと在る事を在り得ないと思えるのだわ。愛する人を失なって、長所を見せようとした女が今までにいたかしら。

王様の御病氣、——私の計画は、私を欺き駄目にするかもしれない。でも気持は動かないし、もう心から離れない。

(1・1・235～)

一読した限りでは、とりとめの無い脈絡の混乱した独白にしか読めないが、その混乱を忠実に辿り分析する事が

必要だ。パローレスの台詞で見た論理の一貫性が欠如しているのは、ヘレナが身分の差の制度を超越する、もう一つの幻想体系を模索しているからである。

ヘレナは先ず、運星が支配している天上よりも、自分に内在する救済の力を信じようとする。第一独白では諦められていた、生まれた星が決定する運星の体系よりも、自分自身に内在する力を信じようとするのだ。つまり「身分相応」の愛の制度に異を唱え始める。

ポローニウスはオフィーリアに次の如く忠告した。

ハムレット殿は王子である。お前の星の外に在られる。こういう事はあってはならぬ。

(1・1・141～)

現実的視点の持ち主ポローニウスは、オフィーリアとハムレットの恋愛を「身分不相応」と戒めた。星は運命の体系であり、従来の悲劇の体系でもある。その意味で、オフィーリアは星＝運命＝悲劇の体系に従順な犠牲者と言える。

しかし、ヘレナはオフィーリアを超越せねばならぬ。超越することが、新しい喜劇の志向する和解だからである。

しかし、自分に内在する力を信じるのは近代的自我と言えると同時に、危険でもある。「プリテンダー」としてのヘレナが、その本性を明瞭にする瞬間として重要な問題だ。

シーザーが民衆の喝采を受けている様子を、不安気に見守るブルータスに対して、キャシアスは次の如く語りかける。

人は時には自分の運命を支配することがある。ブルータス、欠点は私達の星に在るのではなく、私達自身の内に在るのだ。

(1・2・137～)

ヘレナの論理と、キャシアスの論理が類似している事は確実である。好運も悲運も全てを自分に帰する近代的自我こそ、「プリテンダー」の本質である。その点に関しては、タンバレンからリチャード三世に至るまで同じ事が言える。則ち、外の体系を自我の拠り所にしない自律性こそ、「プリテンダー」の本質と言える。しかし、そのような自律的「プリテンダー」は、共同体にとって危険そのものでもある。

後に「運命の猫」(5・2・20)と道化に嘲笑され、自らも「運命の機嫌をそこねて臭い匂いがする」(5・2・4～)と語るパローレスは、「プリテンダー」の要素は

残しているが、自分に内在する力を信じず、運命という外の体系を以て自らを慰撫する点で、エリオットの言うエリザベス朝の「自己劇化」の卑少な例である。則ち他人を偽る為の演技ではないが、卑少な自己を自分で偽る為の演技であり、エリオットが見事に指摘したエリザベス朝の「ボヴァリスム」と言える。

ヘレナは決してパローレスの如き卑少な「プリテンダー」ではない。彼女は国王に治療を申し出る時、国王を治療できなかつたら、どんな罰でも受ける覚悟ができていると言う。ヘレナは卑少な自己を認識しており、その意味で「ボヴァリスム」とは無縁の、正真正銘の「プリテンダー」であると同時に、自律性を有した近代的自我の所有者だと言える。

しかしながらヘレナは、自分の愛が何故「身分相応」とは思えぬバートラムに向けられたのか理解できない。自分の愛をバートラムの属する天球の高みにまで押し上げる力は何なのか、と彼女は自問する。彼女には第一独白の場合と同じように、自分の愛が野心的、つまり「プリテンダー」の野心と同じ様に思える。しかし、彼女に内在する野心的愛の力は、彼女に制御できない程激しいものだ。「見させてくれるけれど食べさせてくれない」という彼女の表現には、シェイクスピアが「プリテンダー」の野心を描写する場合に頻用する「鷹狩り」のイメージが重ねられる。ヘレナは自分が「鷹」になった事を否定できない。餌食は勿論バートラムである。

彼女に思い浮かぶ幻想体系は「自然」である。彼女は自分に内在し彼女には制御不能の愛の力が、「自然」の力そのものに思えるのだ。

そして、「自然」は「運命」と別の体系を有しているようにも思える。今後のシェイクスピア喜劇の展開を考察する上で、実に重要な論理あるいは模索をヘレナは独白するのである。「自然」が「運命」に対して優位に立つ幻想体系であるかどうか、ヘレナには分らない。しかし、「自然」の体系に賭けるしかヘレナには選ぶ道も無いように思える。

ヘレナの論理あるいは模索は、和解を志向する喜劇の創造を試みるシェイクスピアの論理あるいは模索と、ほぼ同じものだろう。

問題は、「火星」がどうして、シェイクスピアの劇作術にとって必要だったのか、という事だ。

## VI

エリザベス朝の常識あるいは共同幻想体系として、自分の差制度が存在する事は既に述べた。シェイクスピア



前期の喜劇は、その身分の差制度を当然視して、「身分相応」の愛や楽しみが成立する劇であった。つまり、身分の差が制度として意識されることを巧妙に隠蔽する、劇作家の政治力学が機能していたということだ。しかし、それが劇作家による意識的操作であったのか、無意識の操作だったのかは確認できない。

しかし、『真夏の夜の夢』における妖精の悪戯あたりから、「身分相応」の愛の成立の基盤は動揺し始めると言えないこともない。

アレクザンダー＝シュミットは、筆者が「身分」と訳している「ステイト」を「運命に等価のもの」として意味付けているが、既に言及した様に、エリザベス朝当時では、「身分」の体系は、「運命」の体系に他ならず、その媒介項として「星」が機能している事は殆ど常識と言えた。

しかしながら、再び繰り返しになるが、エリザベス朝の人々、及びエリザベス朝の演劇にとって自明の体系と思われた、

身分＝運命＝星

の体系に対して、異を唱えるパロールが認識され始めるのが、筆者の視点から見ると、1600年前後なのである。

もう少し詳しく説明すれば、1600年前後においては、身分の異の中に差が存在する事を認識せざるを得ない状況が、演劇化されるという事だ。具体例を挙げると理解し易いが、先ず身分の異と差は違うことを確認しなければならない。身分＝運命の異とは、貴族と平民の異とか、動物ならば牛と馬の異と例を挙げることができる。しかし、牛と馬の間に身分の差は存在しない。もし、牛が馬より上位に置かれる差の制度が存在するとすれば、それは例えばヒンズー教のような、異の上に組立てられるもう一つの幻想体系である。

シェイクスピアに限らないが、エリザベス朝演劇の1600年以前の顕著な特徴は、その内的構造において、身分＝運命の異なる登場人物達が、身分＝運命の差という幻想制度と全く緊張関係を結ぶことなく機能している点である。

その典型的な例として私達は、『真夏の夜の夢』のアテネの森や、『お気に召すまま』におけるアーデンの森を挙げることができる。『真夏の夜の夢』において、妖精、貴族、市民、職人等の各々異なる身分の体系に属する集団は、互いに交じり合いつつ、「身分不相応」の愛を成立させつつも、そこに身分＝運命の差という支配的優劣の制度を持ち込む軌轢を逃がれている。それ故、夢

なのだろう。

『ベニスの商人』におけるシャイロックは、しばしばマルポーリオと同じく喜劇の犠牲者として考えられているが、この両者の間に共通する構造は二人が共に身分の異の故に排除される事だが、シャイロックは一貫してユダヤ人という身分＝運命の異なる幻想体系を主張し体現するのに対し、マルポーリオは身分の異を克服しようと試みる点で、排除される事が両者の相違である。つまり、シャイロックは徹底して異物であり続けるが、マルポーリオはシャイロックの如く異物としてあり続けない。にも拘わらずマルポーリオが排除されるのは、身分の異を克服しようと試みる行為が、共同体のプリテンダーとして認識されるような差の空間が『十二夜』を支配しているからである。『ベニスの商人』を支配しているのは、異の空間である。

それ故、異の空間は異を強調するけれども、差を主張する事は無い。シャイロックの娘ジェシカはロレンゾーと結婚できるが、身分＝運命の異は超克できるのである。

ところが、1600年前後を境にして、シェイクスピアは身分＝運命の異を克服することを許さない、差の体系を演劇化し始める。オフィーリア、マルポーリオ等がその例である。

オフィーリアは身分＝運命の体系に従順な女性として造型されているので大きな問題は無いが、マルポーリオとアンドルウーは共にオリビアとの結婚を望んでいるという点で、共同体の乗っ取りを謀る「プリテンダー」と言える筈だ。

しかし、この両者の間にも微妙な相違がある。則ち、マルポーリオとアンドルウーを比較した場合、アンドルウーは「プリテンダー」としての資質を欠くという視点が顕著だということだ。

アンドルウーは劇中では、トビーと同じく「サー」の称号を有する貴族であって、マルポーリオの場合の様に、アンドルウーとオリビアの間に身分の問題が絡むことは無い。アンドルウーが嘲笑の対象となるのは、彼が愚人だということである。つまり、先に述べた様な、近代的自我の所有者としての「プリテンダー」の資格を欠いているのだ。その点で、やはりトビー等の嘲笑の対象と成っている。

単純に言えば、馬鹿は「プリテンダー」に成れないのである。

## Ⅶ

共同体と決して相容れる筈もなく、また正体が明らか

になるや否や追放の運命が待っている「プリテンダー」と、共同体との間に和解を生ぜしめる次元を模索するのが、ヘレナに課せられた運命である。

それ故、ヘレナには「和解」の要因の殆ど全てが課せられる。例えば、アンドルウーの如く馬鹿であってはならず、「賢明な女」であらねばならない。「プリテンダー」ではあるが共同体の乗っ取りを謀る者ではなく、またパートラムを支配するのでもなく、和解しなければならぬ。そして、何よりも、「プリテンダー」として、「プリテンダー」と共同体の和解を生ぜしめる、もう一つの喜劇の主人公であらねばならない。つまり、前期の幸福な「身分相応」の喜劇を超克しうる、新しい近代的自我の所有者の喜劇を体現しなければならぬ。則ち、自分に内在する力を信じて、「身分不相応」の愛を喜劇として成立させねばならぬ。

その一つの啓示が、「火星」なのである。他にも「自然」、そして「ジレットの系譜」等を指摘できるが、本論では「火星」に焦点を合わせる。

エリザベス朝時代において、トレミー体系による天動説は極めて一般的な常識であった。しかしながら新大陸の発見等地理上の拡大によって、既にトレミー体系に対する疑問を發する声も多く存在した。『シェイクスピアの英国』における『天文学と占星術』の章を参考にすれば、<sup>(10)</sup>エリザベス朝の進歩的知識人と言えるウォルター・ローリーは、ケプラーが1609年に地動説＝太陽系説を發表する以前に、ケプラーと私的ではあるが、知的交流を交わしていたとある。

しかし、地動説＝太陽系説自体は、エリザ朝の極く限られた知識人達の信じるものだったらしい。シェイクスピアに限って言えば、「火星」の動きが不規則である事は『ヘンリー六世 第一部』において既に指摘されている。

火星の本<sup>マーズ</sup>当の動きは、この地球上においても、天上においてさえ、今日でも知られていない。

(1・2・1～)

勿論この台詞は、「火星」の軍神としての意味を含意して述べられている。しかし、「火星」がトレミー体系と相容れぬ星(惑星と恒星の区別はついていない)である事が認識されている事も確かである。

銘記すべき重要な点は、ここに在る。「火星」はトレミー体系と相容れず不規則な運行をすることが認識されているが、その占星術の意味は、『ヘンリー六世』でも明らかな如く戦争の勝敗は不規則だという事である。

シェイクスピアは、当然の事だが、彼の劇作中で占星

術の意味体系の中で「火星」を扱っている。逆に言えば、トレミー体系と相容れぬ「火星」の運行の不規則性を基盤にして、トレミー体系を疑う視点を用意していない。

「火星」はあくまでも天上の一つの不規則な星に過ぎず、その意味はローマ神話以来の軍神なのだ。

もし仮に時代精神が在るとすれば、ルネッサンス知識人の時代精神とは、中世的秩序体系としてのトレミー体系と相容れぬ、「火星」という不規則な細部の運行に着目する事だった、と筆者は思う。一つの幻想体系としてのトレミー説は、「火星」という細部を排除することによってのみ成立した。そして、その排除された細部に着目し、不規則な細部の運行をも容れる、もう一つの幻想体系を提出しようと試みる時代精神こそ、ルネッサンスの精神であり、コペルニクス、ケプラーの精神であった。細部を容れる体系の提出の為には、中世的秩序体系の解体をも辞さぬ強靱な精神が必要なのであり、私達はその強靱な精神を近代的と称している筈である。

つまり、近代的自我の精神にとって必要なものは、そして意味がある様に思われるものは、統一された幻想の秩序体系ではなく、秩序体系が意識的に排除する、不規則な細部なのである。

シェイクスピアは天文学者ではない。それ故、彼は地球を「この中心」(1・3・85)と呼ぶ。『トロイラスとクレシダ』における、余りにも有名なユリシーズの台詞である。

天も惑星も、そしてこの中心も、全て秩序正しく分を守り、順序を守り、場所、位置、方向、比、季、形、職、そして慣習を守っている。それ故、光輝ある星太陽は、高貴なる卓越の故に、その他の星々の中央に在る玉座に付いているのだ。(1・3・85～)

ティリヤードによって引用され有名になったこの台詞は、<sup>(11)</sup>エリザベス朝の世界秩序観を代表しているかの如く理解されたが、この台詞が決してシェイクスピアの思想そのものでない事は、先に引用した『ヘンリー六世』を考慮すれば明らかである。シェイクスピアは、「火星」が不規則な運行をする事を知っていたし、むしろそれを無視して宇宙秩序の弁説をふるうユリシーズにこそ劇作家の意図が、逆説的に、隠れているのである。『トロイラスとクレシダ』におけるギリシア軍には、ユリシーズが理想として述べる秩序が完全に欠如しているのであって、その意味では極めて近代的な混沌を強調するアイロニーなのだ。そして、その混沌の原因となっている細部が、とても無視することのできる様な細部ではない、ギリシ

アの神話的英雄アキリーズやエージャックスである所に、この作品の固有の価値が在る。

しかし、筆者には明瞭でないので原文を参照していたきたいのだが、ユリシーズの台詞自体が地球中心の天動説と、太陽中心の地動説に分裂していないだろうか。「この中心」としての地球と、「他の星々の中央にある玉座」に付いている太陽の、どちらが真の中心なのか。

『シェイクスピアの英国』で『天文学と占星術』の章を担当したノーベルは、実はこの箇所を引用して、

地球ではなく太陽が天体の中心なのだ、というより確かな真実の発見の兆しが、シェイクスピアのユリシーズの印象的台詞の中に見て取れる。<sup>(12)</sup>

と述べる。そして、シェイクスピアが専門的天文学者達の競合する理論を厳密に考察していたわけではないだろうが、と補促する。

シェイクスピアは天文学者ではない。しかし筆者が目にしたのは、ノーベルも指摘する、エリザベス朝の常識＝トレミー体系に疑惑を抱き始める、近代的精神像としてのシェイクスピアであり、また彼の分裂なのである。

演劇人としてのシェイクスピアは、決してコペルニクスでもないしケプラーでもない。しかし、劇作家としてシェイクスピアが直面している喜劇の問題は、恋愛の中世的秩序観の解体と、新しい近代的恋愛秩序の模索を試みている点で、ルネッサンスの天文学者達が直面している問題と同等のものである。そして、その様な解体と再構築の過程ないし分裂が、天文学のメタファーを通して語られる点に、筆者は1600年の状況を読み取るのだ。

「身分相応」の愛が成立した前期の喜劇群を解体するに際し、シェイクスピアは必ずと言って良い程、天体のイメージを用いる。つまり、トレミー体系によって、身分＝天球の体系が成立し、異なる身分＝天球に属する男女の愛は差の体系によって否定され追放されるのだ。オフィーリア、マルホーリオ、ヘレナの場合に、この図式が成立している事は既に確認済みである。

しかし、差の制度を主張しない「異の空間」内では、身分＝天球の異なる者同士の間には愛は成立する。例えば、魔法の媚薬を介すれば、ロバ頭のボトムと妖精の女王タイタニアの間に愛が芽生える様に。その様な「身分不相応」の愛を、魔法の仕掛人である妖精の王オベロンは次の様に表現する。

ある星は気狂いみたいに、その天球から飛び出して、人魚の音楽を聞こうとする。(2・1・153～)

天体の異変と、愛と、狂気が、並列されて述べられる点に、『真夏の夜の夢』の美しい洞察はある。

しかし、『真夏の夜の夢』と同じくヘレナが登場する『終わり良ければ全て良し』には、前者では期待しえた「三色すみれ」の媚薬は望むべくもなく、厳然たる差の制度をヘレナ自身が認識して登場してくる。

そしてその差の制度を解体してくれる「三色すみれ」こそパローレスが言及する「火星」なのである。「火星」こそ、トレミー体系が差の制度として機能する時、トレミー体系を否定する存在だからである。

「火星」は秩序正しく運行している筈の「愛のトレミー体系」を否定する存在だが、近代的自我の所有者としてヘレナが「身分不相応」の愛を喜劇的に成立させようと試みる時、先ず最初に求めるべき幻想体系は、コペルニクスの転換と言える程完全に新しい秩序体系ではないかもしれないが、その契機となった「火星」に注目する事であった。

「火星」は、トレミー体系の「プリテンダー」であり、排除されてきた細部である。しかし、ヘレナを「プリテンダー」として喜劇の主人公に据えた時、シェイクスピアは「愛のトレミー体系」をデコンストラクトし始め、「火星」を容れるもう一つの喜劇体系を模索し始めるのである。

シェイクスピアの前期の喜劇群では、「身分＝運命＝星に相応」の愛が成立し、完全なる「愛のトレミー体系」は調和の音楽を奏でていた。

しかし、その「愛のトレミー体系」に異議を唱える人物が登場する。マルホーリオとアンドルーである。彼らは共に共同体の乗っ取りを謀る「プリテンダー」と言えるが、近代的自我及び自律性を所有していないという点で、「火星」の資格を欠く。しかし、彼らが追放されるのは、中世的秩序体系としての「愛のトレミー体系」が、差の制度として機能し始めたからでもある。

単純に言えば、中世的秩序体系としての「愛のトレミー体系」は近代的精神に脅やかされ始め、戦闘状態に入ったのだ。中世と近代の間に、分裂が走り始めたと言っても良い。

『終わり良ければ全て良し』においてシェイクスピアが試みた喜劇術は、

プリテンダー ↔ 共同体  
火星 ↔ トレミー体系

という相対立する二項の和解である。則ち対立する構造

の解体である。そして、「火星」を容れる、もう一つの幻想体系を呈示することを、彼のもう一つの喜劇と定めた。

宮廷という、ヘレナとは無縁の天球に旅立つパローレスに対し、ヘレナは羨望の気持を抱いている。パローレスは馬鹿かもしれないが、バートラムと同じ天球に属する身分なのだ。

そして、その異なる天球である宮廷で、「思い出せたら君のことを考えるからね」と語るパローレスは、ヘレナにとって優しい心性の持ち主と映る。

それ故、ヘレナは再び天球のイメージを用いて、「慈悲深い星の下に生まれたのですね」と感謝する。

「慈悲深い星」と「火星」が連想される理由は、おそらくこの点に在る。「慈悲深い星」と「火星」を連結するのは、文化の表層の次元においては誤用である。しかし、パローレスは「火星」と答えねばならぬ。

何故なら、パローレスは「火星の下に」と答えることによってのみ、ヘレナに新しい文化の啓示を与えうるからである。連想の深層の次元において、「慈悲深い星」と「火星」は連結する。何故なら、「火星」こそ、差の制度として機能する「愛のトレミー体系」を超克する為の「三色すみれ」であり「慈悲深い星」だからだ。しかし、「火星」は決して魔法ではない。

ヘレナはパローレスをやり込めた後、第二独白を語る。再び引用すると、

運命に支配された天にも、私達が自由に動ける余地がある。計画が後向きに引かれるのは、私達が鈍い時ね。

ヘレナが、「火星」の不規則な運行の中に、近代的な自由の啓示を発見した事は確実である。「運命」が支配しているかに思われる天上のトレミー体系を否定する存在として、「火星」の存在が意識され始める。そして、「火星」は決して排除しえぬ「自然」の一部である。

不規則であるが故に排除された「火星」は、今、不規則であるが故に中世的秩序制度を超克する可能性を示す、啓示としての意味を有し始める。

シェイクスピアは天文学者ではなかったが、コペルニクスではあったのだ。

## VIII

蛇足的説明になるが、パローレスは煽動されて敵に奪われた太鼓を取り戻す約束をするが、直ぐ後で後悔し、

次の傍白をする。

俺の口は何とまあ無鉄砲なんだ。だけど俺の心臓は火星を恐れているし、火星がこしらえた者も恐いのだ。  
(4・1・32～)

この傍白においてパローレスは「火星」を軍神の意味で用いている。しかし、「火星」が有する不規則性の意味に賭けることができないという点で、彼は戦争の臆病者であり、同時にヘレナと同次元の「プリテンダー」とは言えないのだ。更に、彼は続ける。

一体全体どうして俺は太鼓を取り戻そうという気になったんだ。不可能だと知っていた筈だし、そもそもそんな気は少しも無かったんだ。(4・1・37～)

パローレスが「プリテンダー」たり得ない理由は、不可能を信じている点に在る。ヘレナは不可能であるかもしれないと認識しつつ、自分に内在する力の方を信じるのだ。ヘレナは軍神とは全く関係が無い存在だが、自分に内在する力を信じ、不規則性(不可能性と通じる両義的価値を有した言葉だが)に賭けるという点で、「火星」と称しうる女性なのである。

バートラムはフローレンスに到着して、公爵と次の如きアイロニカルな言葉を交わす。

公爵。それでは戦場に行け。君の幸福な兜の上で、運命が君の愛する女性の如く戯れんことを。

バートラム。今日この日、偉大なる火星よ、私は君の戦列に加わろう。私を私の思いに似つかわしくしてくれ。そうすれば私は君の太鼓を愛する者であり、愛を憎む者だと証明しよう。(3・3・6～)

バートラムは確かに「今日この日」戦場で戦果を収める。しかし彼はダイアナを口説いている点で、「愛を憎む者」ではないし、証明もしていない。

バートラムは、「愛を憎む者」であることを証明する代わりに、ダイアナと一夜を交わす約束をする。バートラムが幸運だったのは、彼が愛を交わした相手の女性が「月の女神」ではなかったということだ。

バートラムは「火星」と性交したのである。

## 注

テキストの引用は全て、W・J・クレイグの編集によ

るオクスフォード版『シェイクスピア全集』(1957) に拠る。

- (1) "Shakespeare Survey" vol. 1, p.15
- (2) Northrop Frye, "The Myth of Deliverance", Toronto U.P., 1983.
- (3) Howard Felperin, "Shakespearean Romance", Princeton U.P., 1972.
- (4) Richard P. Wheeler, "Shakespeare's Development and the Problem Comedies", Univ. of California P. 1981.
- (5) Frye, p.3.
- (6) C.L. Barber, "Shakespeare's Festive Comedy", Princeton U.P., 1972. p.258.
- (7) The Arden Shakespeare "All's Well That Ends Well", ed. G.K. Hunter, pp.xi ~ xviii.
- (8) ヘレナの愛に「身分」という社会的問題が絡むことを指摘するのは、Gareath L. Evans, "The Upstart Crow", J.M. Dent & Sons Ltd., 1982, p.199, 及びFrye, p.49.だが、「身分相応」の愛が成立した前期との比較で、「プリテンダー」と絡めて論じた「問題喜劇」論は、本論が最初のものだと思う。
- (9) The Arden Shakespeare, p.145.
- (10) "Shakespeare's England", Oxford, vol. 1.
- (11) "The Elizabethan World Picture", Pelican, 1975. pp.17 ~ 18.
- (12) "Shakespeare's England", p.451.

