

With pomp, with triumph, and with revelling. (1. 1. 19)

によって準備された「芝居」は救われる。頼りない者同志の命の舞いに比べれば、貴賤も強弱も仮象の即興なのである。力を無邪気に信じているシーシアスの内深く、弱い者に同情するオーベロンがいる。力の空しさを知ったヒポリタの内深く、人の母の願いを引き継ぐティターニアがいる。王達もまた、はるか歴史の彼方から続く心労を、その肉体によって生き抜いて来た。そして、彼等の夢は恋と冒険の伝説となって連綿と伝えられて来た。

そしてこの世界が、ピラマスの禁断の恋の物語りを生み、それに感動する世界なのである。シーシアスの最初の法廷は、死を宣告したのであった。しかし、数日後同じ一行はヘレナを加えて希望に包まれている。すなわち、その間にはさまる森の夢芝居は、死の世界であり、死の世界に託された禁断の希望が蘇る世界であり、ピラマスとシスビーの悲しみに応える世界である。だから、それは、死の世界から見た生の世界の限りない素晴らしさを映している。アテネの人々が目をこすりながら頂戴した「復活」の贈り物は、彼等自身の中に用意された「愛」の台本であり、彼等をここに存在させるに至った全ての死者達の命の流れであり、舞台の素材が言葉ではなく言葉を使う肉体の群れであることを知っている舞台芸術家が、人間の言葉に寄せる愛着と信頼を映している。

真昼にすべてを見透していると信じていても、人は頼りない月明かりの中にいる。しかし、死に囲まれた闇を照らす月は、「借り物の光」<sup>37)</sup>のようにおとしめられながら、光の言づてを伝えて来る。月の中に人がいるのか？ 人の中に月があるのか？ mortality のドラマは、多分、ボトムとヒポリタとの次の二つのせりふの不協和な和音の中にある。

Tongue, lose thy light,  
Moon, take thy flight. (5. 1. 304-305)

How chance Moonshine is gone before Thisby comes back  
and finds her lover? (5. 1. 312-313)

月の光の下で、人々は支離滅裂な夢芝居を演じているようにしか見えない。それでも月は黙って照らしている。余りにも懐ろ深く射すので、つい忘れていた光だ。「母」と呼びならわされて来たものが、この光であるだろうか？ 気が付くと、ディミートリアスがヘレナに寄り添っているのだ。

(了. 1985. 8. 20)

---

37) *Hamlet*, 3. 2. 157.

裕がない。彼等は突然現れたライオンに狼狽している。いや今までそれに戯れかかっていたライオンが、死であったことに狼狽している。お化け屋敷の入場券をしっかり握ったまま怯え切って、切符を買ってくれた母親を恨んでいる子供のようなものだ。優しい魂が卑劣に見え、裏切り者を愛した自分が愚かに見え、従って、弱い母が子供に託す期待が人でなしの悪意に見える。それが「悲劇」のすべてである。

そのような個々の錯覚をとがめるだけである時、人は同じ錯覚の舞台に入ってしまう。人物達それぞれの訴えに耳を傾けてみて、彼等が等しく楽園への登り道と信じ切っているものの行く手が見えて来る。「名誉」が死を生む因果が見えて来る。とがめ合って来た感情と行動の仕来たりが見えて来る。裏切る者を愛することの意味を信じるのでなければ、mortalな身を寄せて来る者の有り難さは判らない。それが判らなければ、迷いに取り付かれた自分の責任も見えはしない。それが見えなければ、人間は本来人を裏切ることができないという洞察も生まれない。

月夜の争いが去って、ティターニアは、「人の子」を無理に自分のものだと主張する必要もなかったのだと気付いている。その子の母親は、死すべき身であったので、子供をなつかしい命の世界に、すなわち、彼女と命を共にする存在達に託した。ここで「取り換えっ子」は、シシリア王の「失われた」娘と同じく、自分の所有であるかないかという争いを越えた連帯の中で、真に慈しまれる宝なのである。「ボトム」の夢は、図像としての意味を離れて、夢を紡ぐ営みとして見れば、情熱に反応しない宝を愛する側にとっても、宝のただなかに招じ入れられた側にとっても、躍動感の無い死の世界なのであり、「人の子」の死の奇跡に支えられながら現世をあしざまに言う宗教権力者が教える「彼岸」の図像のパロディーである。

「取り換えっ子」を手にいれて子供のように満足するオーベロンも、その妻がいなくては自分の仕事ができないことに気付いている。妻が化けものを愛するのは、見掛けだけのことだと勿論知っている。人間の憧れの世界に生き返ったボトムが懐かしむのは、その見掛けの下の献身である。森に愚かしさが無いのではないが、幸いそれで死を招くことがない妖精の国では、仕返しすることよりも大切なものを知った女の知恵と、暴力に耐えない存在の哀れさと大切さを知った男の知恵とが、命の舞いで一つになるのを見ることができる。殺し合っていてさえも、私達は一つの命の舞いを舞っているのだ。

「あの人が可哀相になりました」。芝居のつまらなさを決して見逃さなかったヒポリタが、ボトムのピラマスを笑う人々の中で、ぽつんと言う。戦いに敗れて勝者と結婚させられるアマゾンの女王のこの一言で、

でいる。シーシアスは職人達を飼い馴らしたロバのように初めから愚鈍な者と決めてかかっているけれども、好意を持っていて、彼が彼等の芝居を選んだのは、攻撃を嫌い平和を好むからなのである。すなわちライオンの危険を蔵しながら、「私はライオンではない」と叫んでいる。それはつまり、ライオンの威が支配する楽園に安住するロバではないということだ。

ライオンの皮を着たロバとは、強い者を装いながら安息の地を求める「弱者」の偽らざる姿なのである。しかし、まさに自分であるまいとするその努力のため、安息は来ない。必死にうめき吠えながら、人は、住み家を失くした世界の悪夢、彼を拒絶する天と彼を脅かす地獄との間の地をはいずるハムレットの悪夢からなかなか醒めない。覚めないまま怯えた人は、覚まそうとする声めがけて襲いかかる。あるいは法で、あるいは剣で、あるいはあざけりで。そういう人間の愚かさの可能性とを深い愛情を込めて描いた芝居も、星室庁と教会の忌諱に触れれば、誰かの命にかかわるだろう。只の壁だと見せかけずに、「壁」を演じることができるであろうか？

それでも私達の前に繰り展げられた祝祭は幻想ではない。それは、ありふれた結婚へのありふれた祝詞の一つであり、何の変哲も無い祈りなのであるが、このように危険の妄想に満ちた生活感情を背景にすると、その妄想が余りにも妄想らしく描かれているので、信じ難いだけである。「真夏」の芸は、ライオンを恐れロバを演じる者の芸である。言葉にはいつも己を恥じる理由があると知っている精神の芸なのだ。

「何とこの“mortals”の馬鹿なこと！」と妖精バックは笑う。命短く不安に満ちた存在達の愚かさをあざけることができるのは、死の恐れを知らない者である。しかし、その妖精にも“love-in-idleness”の不毛さは判る。欲望の執着が、互いの存在への感謝を生み出さないならば、只の苦痛であることを知っている。人間をあざけるように見えても、妖精の心の根には、争う人達を争いの愚から助けて祝福しようと懸命に働く裏方の好意がある。とすれば、これもまた人間世界の写し絵ではないか？ 人々はいつも互いに見えない裏方なのである。他人をあざけるという愚を演じ合いながら、互いに愚を諫めようと必死なのだ。

悲劇的結末は案外に人の目を開かせない。突然傷ついたマキウシオは、喧嘩を買った自分の責任を顧みる余裕もなく、友人を呪い、たった今までその中にいて溢れるばかりの楽しみを見出して来た人々の世界を呪い、呪ったまま死んでしまう。血まなこでティボルトを探すロミオは、臆病だったという悔いこそが変節だと反省する余裕がない。冷たく暗い死に突き落とされたハムレット王は、弟の妻となった女が以前通りの優しい女であり母であるのだと考える余

つ。終わりを全うしないという条件で、恋愛の台本は書かれる。

「真夏」という芝居は、権力や法や勇者の道徳を風刺しているのではなく、批評しているのである。権力がその区別に鈍感である時、批評が悪意を帯びて聞こえたり、全然聞こえなかったりするだけだ。この芝居が構成的に強調しているのは、シーシアスとオーベロンという互いに何も知らない存在達の間で成り立っている共感現象であり、協力関係である。それはシーシアスにおいて分裂のように見えたものが、分裂ではなくて創造へ誘う自己批評であることを物語る。

人物達それぞれは、生まれという偶然の条件に従って、それぞれの日常の苦労に忙殺されているけれども、彼等が偶然の条件そのものであるのではない。ただ、今日の勝利が必要なために、内側の声を聞き落とし勝ちなだけである。ボトム達の芝居によって、アマゾンの女王の表情の下にある、悲しさと無力さを知った女の心があらわれる。そのため、定型化した悲劇の隠れた心が現れる。

剣によって悲劇が類型的・儀式的な形式を得るとしても、所詮、剣で命を守り切ることはできないというのが、単純明快な真実なのである。権力も剣も所詮は己を裏切るものである時、ピラマス＝ボトム的大悲劇の陶醉に託されたものは何であろうか？

答えは明かであろう。演技化された死の中に閉ざされているのは、生を恋う死者の息づかいなのである。それこそ禁断の恋の原型である。生きる欲求が妨げられることだけを気にかけ、死すべき者の生き方を探すのをおこたる時、人は生の欲求が個人の肉体を越えるものであるという明白な事実を無視して、肉体に無理を強いて、生に絶望する。

「ライオン」とは、不可能な誓約を負わされた肉体のあがきであり、「ロバ」とは不可能な夢の中での眠りだと言えるであろう。ライオンの皮を着たロバは、どこかの楽園で御馳走にありつこうと争っている人のことだが、人は勿論ライオンでもロバでもなく、自分のものと決まった権利を自分のものだと主張する理性的人間なのである。

## 9

ロバの眠りを求めてライオンを演じる者は、自分が着けたロバ頭もライオンの皮も見えてはいない。化け物になり切って、化け物芝居を演じているのだ。それでも、ロバの頭とライオンの皮の下には、人間の心がある。ボトムは差し出された思わぬ誘いに乗るけれども、自分の用を務めてくれる妖精に感謝し同情する心を持っている。つまり、ロバの頭の下から「私はロバではない」と叫ん

悲劇ロマンスは、高揚した感情を死によって出現させる狙い持ち、刹那的な死の陶醉は、死から毒を抜いてしまう。「死ぬ、死ぬ」と演じたボトムは、演技となった死の伝統をいささか過剰に演じていた。定型化され無毒化されていたからこそ、悲恋の物語りは、笑いの渦の底に沈むことが可能であった。だからボトムは、演技となった死に、死に際の肉体の声を与えるという茶番を演じていたことになる。だが、この滅茶苦茶な演技欲が、舞台にピラマスの身体を呼び戻した。肉体感覚によって、ピラマスとボトムは一体となる。それは、象徴的な道具に成り下がったライオンに、ライオン本来の恐ろしさを呼び戻したり、職人達の世界から隔絶された貴婦人方に、職人の共感に応じる弱さを呼び戻すのと相似である。肉体が“mortal”な存在本来の声を上げる時、その禁じられた声を担った職人が笑いを浴びるのであるが、自然の洞察力によって批評されているのは、貴族と職人という区別の幻想なのである。戦士階級の剣は、それを所有する者を強く見せるけれども、実は肉体の声を押し殺すという、つじつまの合わない代償を支払っているものであり、また力を信じて自分の肉体が発する声に耳を傾けることを知らない者は、他者に対して強がりのライオンを演じながら、風刺という幻想のライオンに神経を立てる。

もちろん、誰も、苦痛を訴えないことを条件に剣を選んだのではない。訴えることを禁じられた条件の下に、剣を持たされて生まれるのだ。だから、若者は、その条件の免れ難さに最終的に直面するまでは、剣に、というより、剣を持つ者に開かれている生の場に、健康な希望を託すのである。しかし、その時どこかで彼は、剣の権威を守る秩序の条件を踏み越えてしまう。ひそかな抜け道を探す冒険に踏み入ってしまう。だが、ジュリエットとひそかに結ばれながら、名誉のためにティボルトを殺すロミオの例のように、抜け道は塞がれているのだ。それが彼の誇り高い自己像の条件なのであり、「名誉」の虚像が己を裏切るやり方なのである。ライオンさえ現れなければ、ピラマス達はかりそめの逢い引きの一時を楽しんだであろう。ナィナスの墓場で会おうという約束には、そのようにして成就した無数の恋の歴史がある。垣根も壁もライオンも妨げることができなかった情念の歴史がある。それでも、壁は厳として存在するのであり、それが厳として存在するから、恋愛は悲劇的ロマンスの香気を放

---

視する伝統が問題にならざるを得ないであろう。Wheeler は上掲の本の終章に *The Winter's Tale*, 5. 3. 154-155 からの “Since first we were dissevered” という標題を付けているが、「天地創造において女性がとんでもないはずかしめを被って従属者の立場に追われて以来」というふうにパロディーとしては読んでいないようである。しかし、これは軽視できないアリュージョンであり、作者は教会の教条を含めて権力の錯誤に目を注いでいると思われる。

しかしライオンへのこだわりと同じく、この自己憐憫はピラマスの階級の伝統的所作ではなく、一人で夜の野に立って、殺すことになってしまった恋人への思いに胸を潰して自分を罰するオウィディウスの主人公にも似ていない<sup>34)</sup>。彼には悲しみも苦しみも訴える観客はいなかったが、観客がいればなおのこと、勇士は、自殺するオセロのように、名誉を演じた筈なのだ。彼は悲しみと絶望とを死への愛着として演じるよう訓練されていた。だから、短慮に死んだのだ。従って、ボトムのパスは、悲劇ロマンスの定型の影に隠れた肉体の死を露出させたことになる。すなわち、死を演じてでも頑強に生きる原初的な俳優の道化じみた肉体によって、ピラマスのような死を予定されていた筈のないピラマスを再現したのである。

宮廷の観客がそれを笑っていたからといって、二つの死の真実が消えるわけではない。

This passion, and the death of a dear friend, would go  
near to make a man look sad. (5. 1. 288-289)

シーシアスのこの言葉は、彼がボトムの“passion”の向こうに悲しみに価値する如何なる死をも見ていないのを証明する。しかし、ヒポリタは続けて“Beshrew my heart, but I pity the man.”と言うのである。シーシアスに取っては“friend”の数に入らない「女」の影を、この女は見詰めていた。その関心がボトムの熱演の意味を覚え、ピラマスの悲しみに同調させた。“imagination”<sup>35)</sup>でシーシアスが何を意味したにせよ、一人の女の胸で「あの人が可哀相になった」時、人間性の劇場の収支がついた<sup>36)</sup>。

---

34) 田中秀央・前田敬作訳「オウィディウス 転身物語」(人文書院 1978)

35) *M. N. D.*, 5: 1. 213.

36) Richard P. Wheeler は、*Shakespeare's Development and Problem Comedies* (Univ. of California, 1981) の中で、ポーシャについてこう言う。

Portia establishes feminine control over the action that more than rivals Petruchio's dominance of *Shrew*, and she does so in a dramatic world that opens much more fully and subtly onto conflicts that attend sexual maturation and the movement toward marriage. (p.168)

しかしポーシャのこの祝祭的な力は、男に変装して得られているのであって、実際シェイクスピアにおいては、女性は常に政治的には潜在的な敗者なのである。すなわち、祝祭における女性の喜劇的優位は、日常において女性に潜在的に悲劇を用意する世界のパロディーなのである。従って、ハーマイオニが復活する際のポーライナの「魔法」は、ハーマイオニを理由無く悲境に突き落とした世界の「法」への叛逆である。すると、“The doctrine of ill-doing” (*W. T.*, 1. 2. 70) において女性を蛇と同

係を無視したのであり、感情の当否を検証することなく、感情の強さを証明するために剣を用いたのである。ロミオがジュリエットの墓に急ぐ途中で買う毒も専ら彼の立てた即興台本通りの死に必要なのであって、そのためローレンスの筋書きを含めて彼の登場する他のあらゆる可能な筋書きを葬ってしまう。短慮とは、生きていることに慣れ過ぎて、感情を自分の占有と見なす短絡現象である。娘の拒否に激怒するキャピュレットも、乳母を裏切り者と決めこむジュリエットも、友人の死を悼んでティボルトに復讐心を燃やすロミオも、短絡のパターンを共有している。互いの短絡の結果、それぞれは自分の短絡世界に追い込まれる。一人の女をめぐる二人の男が殺し合うのも殺伐なストーリーを共有した者達の短絡であり、一つの世界を争って国家単位でなされる闘争もそうである。コーデリアが父を救うためにフランス軍を率いて来た時、彼女はジャンヌ・ダルクと同じ挫折に向かっていた。それがシェイクスピアの不変の思想であり、何の偽りも無く思想なのである。

勇士は死を敢然と受容しなくてはならない。彼は死が何時でも不意に立ち現れる舞台に属している。逢い引きの約束をした時、ピラマスはまさかの危険に対処する自分の剣の力を信じていたであろう。彼はライオンを怖れはしない。しかし、剣は、それを必要とする状況を前提しており、その自信ゆえにそのような状況との名誉ある対決を招き寄せるが、その自信が身を守る役に立たなかった物語りをも合法化するという倒錯した性格を持つことになる。つまり、それは勝つ者がいれば負けた者がいた筈の闘争の歴史の中に新たな勇者を誘い込む魔術なのである。森の夢芝居は、若い宮廷人達が帯びている剣が、我意を通そうとする意志を明かにするのを見せる。彼等を引き分けるのに、妖精は皮肉にも、復讐の相手と立ち会おうとする男達の執念を用いる。この「名誉」の執念の世界では、命よりも「名」が重視されるからである。だから、この世界の自己矛盾が際立つのは、命の大事さが、死の悲しみとか、幸福の願望となって現れる時である。そしてその矛盾を再び隠すのは、死の悲しみの無意味さと幸福の願望の空しさに伴う宿命論なのである。ピラマスの剣は、この短絡した宿命論の象徴的な道具として働く。

しかし、ピラマスの死は、構造的な短絡であっても、主題的にはシスビーの余りにもか弱い命の余りもの大切さを告白している。そして、ボトムはその喪失の衝撃を到底似つかわしくない詩型で念を入れておおげさに熱演する。それは自分の言葉に溺れ切った者の演技であって、「死ぬ、死ぬ、死ぬ」と最後の見せ場まで続く<sup>33)</sup>。

---

33) *M. N. D.*, 5. 1. 276-306.

昨夜が幻の夢となってしまった今日の宴の席で、あの夢芝居の登場人物達は、職人達が演じる「ピラマスとシスビーの悲劇」に笑い興じるけれども、彼等をピラマス達の運命から救ったのが、この笑い興じる芝居の心であることに、気付く筈もない。

しかしピラマスの悲劇は、荒野と文明とを隔てる壁と、人々の心を隔てる垣根との不幸な混同の物語りなのだ。ライオンが徘徊する荒野の恐ろしさについて、ライオンに襲われる前に教えられるためには、荒野から壁で守られた舞台にライオンを放して見る必要があるのである。それこそ様々幻影を作り出す私達の不安な想像力のドラマであり、私達の試行錯誤の舞台に見入る私達の眼差しなのだ。ただ、“mortals”である私達は、自分の欲求については新しい楽園を望み、他者に対しては現実を楽園として受け入れるよう要求する。只今の生活の地歩を失うのは余りにも不安なのである。しかし、悲劇は、力を尽くして守られた権力がその守り手を殺すのを見せて、権力社会の勇者と優者に、真に勇気のある回心を求める。その意味では、ピラマス達の物語りは、幻想の楽園で眠っている彼等の姿の無い親達の悲劇なのである。そして繰り返すが、命の輝きを発散している人々と共に笑いながら、笑いを不可能にするかも知れない盲点に向けて、盲点の裏側の真実を夢のように示すのが、祝福された芝居の仕事なのである。

「ピラマスとシスビー」を演じる人々はライオンに騒ぐけれども、このライオンは、ジュリエットが飲む死を装う薬と同じく、それ自体は無害で救済の可能性を残しながら、絶望的・致命的な窮状を象徴する。逢い引きの約束をするピラマスは状況を絶望的だとは思っていないが、シスビーの裂かれた服を見た時、自分達に指定された物語りを覚る。すなわち、ピラマスの悲劇は、垣根・壁・墓場・ライオン・剣・死という一方的な流れとして成就するのであって、恋人達の抵抗は、運命に圧倒されるという感覚を作り出すだけである。悲恋の感情に浸ろうとする私達は、恋人達が父達を説得し続けられない手落ちや、父達が子供達を放っておくことの手落ちや、生きているシスビーにはピラマスが必要であるにもかかわらず彼が自殺してしまう手落ちを、あえて問わないことにしている。しかし、どんな理由があろうと短慮は短慮なのだ。

ピラマスの短慮には表面と本質の二面がある。女が本当に死んでいるかどうか確かめなかったというのは表面に目立つ結果である。非常に見えにくいのは、彼が自分の命を自分の感情次第で勝手に処分したという本質である。恋人の死が悲しくて死んだのであっても、自分の悲しさのためにもっと広い人間関



歌をなしている。

実際、ハーミアがイーギアスの説諭を受け入れて、ディミートリアスと結婚し、それなりに幸福を経験して、美しい子孫を残すというイーギアス側の筋書きも、この親子だけについて言えば充分成り立つ。いや、大方はそのようであるという現実を踏まえて、イーギアスの常識が成り立っている。問題なのは、この家父長の視点から排除される因子の存在なのだ。歌われるのはこの無視された部分であり、父の命令に従った娘の胸で展開する閉ざされた物語りである。その意味で、誰に悲しみを訴える権利もなく、傍で元気付けてやろうという者もいなくなるという孤独な状況に突き落とされるヘレナは、芸術の中に見捨てられた愛を典型的に代表する。従って、シーシアスの法廷に姿を見せることができないヘレナに、オーベロンの同情が注がれて悲劇が喜劇へと展開する成り行きは、作者の寓意のありかを示している。

そのような意味で、魔法の同情が注がれない場合には、宮廷風の求愛物語りにおいても、貴族的な悲恋物語りにおいても、愛のありよう自体が予め運命極まった者のための台本を辿っていることに注意すべきである。結局ロバ＝ボトムもピラマス＝ボトムも恋愛する権利など持ちはしないのである。同様に、オフィーリアへのハムレットの求愛も、ジュリエットへのロミオの求愛も、また彼女達からの応答も、昼の陽に姿を見せてはならない禁じられた愛の伝統に従っている。わなを逃れようとしても、逃れようとする行動自体を通じて、わなを掛ける世界にすっぽりと属しているのだ。

恋の冒険の物語りと、死に急ぐ恋人達の物語りとは、以上のように、権力社会の裏側に見捨てられたもののあがきを表現しているが、それは権力者自身の内実でもある。ハーミアを説得しようとして失敗し、ディミートリアスに反省を求めようとしても端的な表現を持たないというのが、シーシアスの現実なのであって、彼もまた絶えず知力を動員していなくては滅びてしまう。ただ、恋愛らしい結婚を演出する武力を持っているので、剣と愛との騎士道的結合の夢を見ている。そのような類型の儀式的な演技者の立場からは、恋する心の訴えなどは無責任な偏った狂気に属する。すなわち、演技者シーシアスは、ピラマスを演じるボトムと選ぶところはない。

たまたま権力に衝突した情念は非現実化され、一定の非現実的な形式に収められて、政治とは無縁な形で、文学的な市民権を認められる。そこでは、人物は、運命の選択を拒まれて、偏った姿勢を自ら求めるかのように、偏執的な行動を示す。ボトムが演じるのは、そのように類型化され非社会化された情緒の物語りである。だから、結婚の悦びにあずかった宮廷の男女達の誰も、それが自分のために用意された歌だとは思わない。

が、それらすべての壁に用心しながら生きている。支配者シーシアスは、絶対的な階級差という壁を盾にして生きているから、その習性に従って、無害な人々の芝居を選んだ。しかし「芝居」は、演出者の思惑にかかわりなく、観る者の心を映して、無数の解釈可能性のなかで、その観客の感受性のありようを批評する<sup>32)</sup>。シーシアスは、つい数日前ライサンダーとハーミアとを隔てる最も無慈悲な壁として彼等を森での愚かしい惨劇へと追いやる役を演じた。この符合に気が付かないという点で、この場の登場人物達は皆無邪気に鈍感である。

もっとも、このような鈍感さのレベルでは、気が付かないのが平和なのであって、なまじ気が付けば、自分の想像力の声に耳を疑ったり、疑われるのを異常に懸念したりして、祝宴を、すなわち、今日の共同生活を、台無しにするだけだ。「真夏」という芝居は、そのような観客を、さりげなく魔法めかした姿で悦ばせ、楽しませながら教えるという、隠れた台本に忠実なのである。それでも、シーシアスの嫌う危険思想の本体が、壁を立てたばかりに必要となった疑心暗鬼であることは、明かなのである。

詩人や恋人の想像力を他愛ない空想だと断定する現実的な政治家シーシアスは、制度というものの常に過渡的な性格に気が付かないで、自ら詩人と恋人と狂人の魂によって日々を即興しながら、詩人や恋人を特別に空想的な精神であるかのように定義する。その習性が、イージアスの父権を神格化し、若者達に属している可能性を開く代わりに、彼等を壁で隔て、市壁の外に追った。すなわち、自分の鈍感さに気が付かない平和は、娘や息子が荒野でライオンに襲われているのを知らずに熟睡している親達の平和なのであって、そこに最も始末の悪い自己満足というロバ＝ライオンが住み着いているのである。

どの世界にも、その世界の条件を踏まえた歌い方がある。父権によって恋愛が拒絶される世界では、恋愛は隠れ家でのかりそめの成就を歌うか、死への道行きを歌うかである。「ボトム」の夢」が前者であり、「ピラマスとシスビー」が後者に属するのは、一見して明かであるが、これらは権力社会の固定した歪みに応じて類型化した情念の文学的反映であり、類型化して無害化する力への讃

---

32) たとえば、*Hamlet* の劇中劇の場で、演出者ハムレットの思惑と観客クロードディアスの印象とは見事にすれ違う。しかし、すれ違うからこそ、双方とも、相手の行動を、それぞれの見込みに従って解釈するのである。ハムレットの内面を拡大して見せるこの芝居では、だから、全てが彼の批評に支配されているように見える。しかし、全知を装う結果、どのように不幸な事件をも合理化して受け入れる他ないことになる。“scourge and minister” (3. 4. 175) というのも、“providence” (5. 2. 220) というのも、神の領分への勝手な侵入である。芝居は、そのように自己に閉ざされた人物達の数だけある世界像が、互いの言葉や行為で表現される時の、誰にも思いも寄らない相互干渉現象として展開する。

学ではなく肉体で切り込むことになった。物語りが切り捨てた卒直な肉体を与えて、忘れられた寓意を茶番の姿で明かにする役を演じるのである。「ボトム」においてボトムは、宮廷風「ロマンス」が肉体の現場においては散文的な日常と変わらないのを示す役を演じるが、「ピラマスとシスビー」においても彼の一座は、宮廷風「悲劇」を貴族的因習と人間の声とに解体してしまう。

## 7

シーシアスがどの芝居を見るかを決めた後で登場する職人達は、殿様の心配事などは知らない。ハーミア達の脱走は、支配階級の秩序が彼等の内部においてさえ必ずしも有効ではないことを暴露していたのであるが、ボトム達は法や権利の取り決めで頭を悩ます必要を免れており、腰に剣を帯びて生きる必要もない。ボトムは、ピラマス役を自信たっぷりに演じているが、それは貴族達が良く知っている筈の役であり、彼等の装いの裏の心労に触れる役であろうから、本来宮廷人の前では一番やりにくい役なのである。ボトムがそのような気遣いをしないで済む理由は、彼が定型化された所作と類型化された情緒の表出を仕事とする型の俳優だったからである。

ところで、ボトム演じるピラマスは、「ボトムの夢」のティターニアの同族なのだ。両者共にひたすら恋をしていて、自分の置かれた状況は恋愛の舞台を成り立たせる機械装置のように意識の外にある。さて、シスビーの恋人となったボトムは、天下晴れて貴婦人の恋人役にふさわしく騎士の姿に生まれ変わったボトムであるが、思い掛けなくも彼を待つのは、貴婦人の花園ではなくて、荒野の墓場なのである。

夢の貴婦人ティターニアとボトムとの間には階級差という生活現実の壁があるが、その壁は人物ピラマスの生活現実からも俳優ボトムを隔てている。しかしそれは「芝居」が舞台の人物ピラマスと観客ボトムをつなぐ糸を提供して俳優ボトムを活性化しないからであって、実際この「悲劇」は滅びる者に注がれる哀惜の感動に寄り掛かっている。従って、ピラマスとシスビーを隔てる壁は、無いこともあり得た選択可能な社会的な「壁」の意味を事実上失い、たまたまそこにある只の不動の壁でしかなくなり、職人たちは、ライオンの場合と同じく、どのようにして壁らしく化けるかに心を悩ます。だが、知らぬこととは言え、壁を「演じ」たり、「意地の悪い」壁を恨んだりして見せるというのは、まことに気の利いた、危険極まる風刺であり得るのだ。

壁は欲望を整理する社会秩序を象徴する。荒野と市民生活との間にも、家と家との間にも、さらに、支配者と被支配者との間にも、父と娘との間にも、死刑を宣告する王の仕事と囚人を哀れむ王の心の間にもある。いや、一人々々

界を無視して成り立つ宮廷風の快樂のヴィジョンに現れる。それは「底辺の者」ボトムが想起するから樂園なのであって、私達もこれを復讐向きの悪夢と受け取る妖精の感覚よりずっとボトム寄りである。言い替えれば、私たちは、魔女が用意する王座に誘われるマクベスのように、宮廷風に飾った舞台に誘われるロバなのだ。ロバの夢を手に入れようとすれば、ライオンになって、同じ分け前を要求する他のロバ達を殺さなくてはならない。腰に剣を吊るして、胸に恋愛至上主義の幻想を抱く、宮廷風理念もまた、闘争によって出来合いの樂園を手に入れようとする不毛な幻想に閉じ込められた美しい夢の一表情である。それが「剣で求愛した」<sup>29)</sup>シーシアスの現実なのである<sup>30)</sup>。

「ボトムの夢」の中で宮廷風の恋の望みをいとも無造作に、ロバの散文精神を以って叶えて貰う役を演じたボトムは、その夢から目覚める時に、“Most fair pyramus”と呼び掛けられるのを待つ舞台へと目覚める<sup>31)</sup>。それもこれも一つにつながる夢なのである。しかし彼は「ボトムの夢」と「ピラマスとシスビー」との接点にも、符合にも気が付かない。すなわち、この演技欲の塊、すべての表現形式の「底」にある無名の俳優は、ロバ＝ボトム＝ピラマスという普遍的な人間性の等式に気が付かない。彼は余りにも演技者であるので、物語りが単にその見掛けに終わるものではなく、物語る者の心の物語りの比喩であることを見逃す。

けれども、そのために彼は、物語りの語法の権威に抑え込まれた人物に、哲

---

は幻児体験の中の母の姿と比べてその変化を非難する。しかし実は母と子は全く同一の変転と崩壊に耐える他ないのである。そして崩壊しているのは死者における神格化された強者像なのである。

29) *M. N. D.*, 1. 1. 16.

30) Charles R. Lyons は、*Shakespeare and the Ambiguity of Love's Triumph*, (The Hague: Mouton, 1971), p.15 で、love の ambiguity の基をなす paradox を、

the source of integration and disintegration, the promise of immortality and the loss of self

と要約している。人物達の現実認識または用語の範囲ではこの二元論が役に立つけれども、もしシェイクスピアがそのような意味での狭義の triumph や “victory of love” (*Ibid.*, p.23.) を最初から仮象または過程と考え、停止すれば死に追いつかれる状況における不断の超脱の営みとして love を扱っていたとすれば、この paradox に思い患うことは愛の高次の成就を妨げることになるであろう。すなわち、victory の幻想性を理解しなければ権利の相対世界を脱することはできず、しかしそのためには、何時も不確かさにつきまといわれて選択を要求されるという主体性を引き受けなくてはならないだろう。真の triumph は、triumph の自己像を拒むことにあるというのが、この作者の世界で権力者や強者に求められている認識であるように思われる。

31) *M. N. D.*, 4. 1. 201-202.

に与えられる楽園の真実である。それはエロスのうずきの寓意としての密かな快楽の幻想とは区別されると同時に、うずきが目指すものを先回りして明かにする。

ロバの平静さを介して「ボトム」の夢」は、階級差を跳び越え、貴婦人の神話的な権威をも跳び越え、肉慾の情念をも跳び越えて、そのようなもろもろの心労が目指す境地を直接垣間見ている。ボトムはその言い表わし難い感動をピーター・クィンスに伝えて「バラッド」にして貰うつもりであるが、これは論理的矛盾である。ただ、ボトムの余りにも舌足らずな言葉の奥のヴィジョンを洞察する者だけが、「詩」の技巧の苦しみの意味を知っているのである。というのも、夢が感動に価するのは、哲学者のロバが婦人の恋着に乗じて欲望を遂げる物語りの台本に依らなかったからなのであるが、ボトム自身がロバ頭の秘密を知らないのであるから、母と恋人とを子宮の眠りに融合させたような原初感覚は、一場の不可思議なロマンスとしてしか描き得ないだろう。

「ボトム」の夢」は、ロバによって感覚されたものと、ボトムが彼自身の目で眺め直す光景との不条理な結合である。だから、楽園は、直接の体験でありながら、幼児の思い出のように、手掛かりを失い、それでも、思い出され表現されることを求めてやまない。このヴィジョンによって、夢は詩だけでなく、人が創るすべてのもの、「世界」の魂となる。「ボトム」の夢」を想起するボトムは、ロバとは違って、楽園を恋い、夢に魅了され、ティターニアの恋に反応する精神である。つまり、恋は恋人の肉体への執着ではなくて、共に楽園を想起し共にそれを創る共感現象なのである。従って、恋に恋する恋は、彼岸を望む、共感に価する狂気なのであり、しかし楽園に至るには、単に誰かの肉体を所有するだけでは駄目で、こちらを通して夢を見る相手を得なくてはならない。それが求愛であるが、ディミートリアスの錯誤は権利で夢を買えると思ったことにある。そして恋の麻薬が刑罰としてティターニアに塗られるのも、愛の無い恋着は魂の不毛だからだ。だからまた、「ボトム」の夢」は、挫折した恋人達にふさわしい。それは「ボトムの居ない」<sup>27)</sup>夢から引き放される苦痛を知っている存在に命を与える、「底の無い夢」だからであり、リアの絶望的な悲痛の中の「約束された結末」の真実だからである。

「ボトムの夢」は命への呼び掛けであって、過去の権利によって所有しようとすれば、幻想となる<sup>28)</sup>。幻想性は、女の夫が存在し食べる苦労が存在する世

---

27) *M. N. D.*, 4. 1. 216.

28) 男女愛と母への回帰願望が宮廷風な幻想の中で近親相姦的に結びつく例を、ハムレットの第一独白に見ることができる。王子はいわば子宮内体験を楽園と錯覚しているのであって、母が夫の死によって壊れた楽園を息子のために繕おうとする時に、息子

る。恋の楽園の夢が実現する同じ条件を暗示するのに、「真夏」の方は、現実生活の苦勞から切り離された楽園が、夢でしかないことを示す。逃亡する恋人達が、互いの腕の中に幻想していたのが、この楽園なのである。それは恋が掲げるヴィジョンであるが、同時に、恋はそのヴィジョンへの努力を促すのであって、夢に眠り込む恋は、それを生みその働きに期待している世界を裏切るから、“idle”なのである。その空しさは、愛し得る筈がない怪物に恋着する狂女と、全く恋に感激も反応もしないロバ頭の組み合わせで表現される。

しかし同時に、ティターニアは、恋の狂気という仕掛けによって現出された愛の舞台においては、愛する心の有り難さを知らない者を心から愛し、専ら与えて倦まない比類の無い献身の姿によって、刑罰の与え手オーベロンの憐れみを誘う。狂気という条件の下で、彼女は彼女の持つ一番素晴らしい性質・能力を示し、そのことによって、人が期待外れの不毛な生を送るのは、彼が無意味な存在であるからではなく、相応しくない役柄に閉じ込められているからであることを明かにしている。シェイクスピアの全ての悲劇において、人物の指定された仕事と彼の吐露する内面との対立が問題になるのは、まさにこの理由による。ロバに対する妖精の女王の優しさは、「取り替えっ子」に対する彼女の愛情にも子供っぽい献身が働いていたのを物語る。そのことさえ最初から明かならば、一方的に傷つけられたと感じて無意味に残酷な子供っぽい刑罰を下すことはなかったのである。争う者達は、互いに相手の人間らしさを、「溺れかけた二人の泳ぎ手」<sup>26)</sup>のように、窒息させ合うのであり、互いに余りにも自分の美德だけに同情しているのだ。

また、シェイクスピアにおいて闘争世界が生む内的分裂を特徴的に示す技法の一つが、勇者の心性と女らしさとの激しい対照であって、ティターニアも自己犠牲的な献身によって、デスデモーナ・コーデリア・ガートルード・マクベス夫人など負い切れない要求を負おうとして苦しむ女達の系譜に属している。

ティターニアの恋は、恋愛物語りが通常意を注ぐ求愛、すなわち欲望表出の過程、を省いて、愛の夢の画像を現出する。「ボトムの夢」は、ボトム＝ロバの側からは、恋の狂気や冒険の物語りではなく、従順で愚鈍で健康で冷静なロバが食欲とかゆみに満ちた身体を思い切り親切な女に預けた体験であって、この子供の楽園の原体験というべきものにおいては、性欲は特別な快樂でも特別な罪でもない。ロバ頭は、ボトムの劣等意識にも羨望にも演技欲にも煩わされなかったから、平常心を保って、美しい存在達の中に心地良く混じっていた。この心地良さこそが「ボトムの夢」の真実であり、流浪の果てにセバスチャン

---

26) *Macbeth*, 1. 2. 8.

登るための即興の“script”に、ただ一つの命を託しているのである。

集団の平和を守るための要件と見なされた語法の中でも、戦争と階級制度は自己矛盾の甚だしい例である。婦人方を驚かすまいと気を使う職人達にしても、まさか自分の妻や娘が芝居のライオン役の吠え声に肝を潰すとは思わないだろう。善意に満ちた過剰な心配りは、その過剰さによって、不自然な社会関係を極めて正直に伝えており、王が何故この人々には危険が無いと判断したかを説明している。王族貴族の神話を彼等は受け入れているのだ<sup>25)</sup>。あの森でこのあでやかな婦人達がどんな行動に出たかを、もしボトムが知ったら卒倒するだろう。「私はライオンではない」という注釈は、弱い女に対する強い男の親愛の情の自然さを現すと共に、貴族達に対して「私はライオンではない」ことを余すことなく示そうとする弱者の習性の不自然さを反映する。その結果、それは貴族達の過剰な女性崇拜のパロディーである。それは女達を勝手な権利意識の当然な付属物のように扱う男達の身勝手と、その女性崇拜的な儀式との習慣的な結合を解体して、それが欲望に巣くう権力志向と女性への労わりの心という矛盾した両極を持つのを示している。

## 6

貴族の女性との関係において、「ボトムの夢」は、「ライオン」の茶番の裏返しである。つまりボトムは、日常生活での小心翼翼とした奉仕に対する慰めを受ける。だからそれは、宮廷風な恋愛観念が、煩わしい求愛の手続きの意識的な強調によって隠している真の目的のパロディーであって、ボトムは名誉の装いを脱いだ裸の騎士の役を演じる。これは、たとえば「十二夜」の終わりでヴァイオラの兄セバスチャンを見舞う不思議な幸福と同質の経験である。オリヴィアの台本の中では、ヴァイオラ＝チェザリオがすべての求愛の手続きを完了している。貴婦人オリヴィアの権威は、真に尊敬と愛とに価するものを激しく恋う心を表現するために行使されて、心を隠す他なかったヴァイオラの身分と対照されながら、ヴァイオラと同じ誠実さを以って同じ苦労を嘗めて来た者としてのセバスチャンを救う。取り違えの茶番は、実は富と権威を持つ貴族が無視された弱者に借りを返す物語りなのである。ティターニアとボトムの場合には恋の麻薬とロバ頭の茶番に変わっているが、その条件の中で経験されるものは似ている。どちらの場合も、男は貴婦人の愛情という楽園に何の用意もなく招じ込まれる。

セバスチャンの幸福が覚めないのはヴァイオラが十分に苦しんだからであ

---

25) *M. N. D.*, 3. 1. 29-46.

できる。

こうして「ライオン」は、市壁の外を夜更けにうろついて吠える単純な動物ではなくなって、私達の心に取り付いている不気味な不安を象徴することになるが、二種類の怖れが事実上混同され、不安を増幅していることも明かになる。すなわち、集団は協力体制によって「ライオン」を遠ざけているのであるが、城壁の内側にも「ライオン」はいて、忠誠な言葉の向こう側から隙を窺い、平和の転覆を狙っているらしいのである。

この混同は、「楽園」が「地獄」になるというハーミアの比喻に代表される。というのは、その二つは全く同一であって、単に話者の連帯感覚のその場での広がりや投影するだけだからである。ライサンダーの出現により楽しいアテネが地獄になったという表現は、イーリアスの言い分の比喻としてもおかしくない。ただハーミアにとってライサンダーが自分の片割れであるのに対して、イーリアスにとって彼は自分を裂く者なのである。これは、人が世界についてそれぞれの解釈を下している図として描くこともできるし、人はいつも即興の書き込みをして演技することを求められる作者兼俳優であると言うこともできる。職人達が、あの笑いを狙って「ライオン」の茶番を企んだならば、神のように先を知る者であろう。先が知れないからこそ、すなわち、いつも「ライオン」の影がちらついているので、シーシアスは、ライオンの出そうな演目とそうでないものとを区別し、そうすることで、その「道化」風の即興が彼の習性であることを露わす。

問題は、同じく王の結婚を祝う志しを示しながら闇に葬られた人々の、扱われ方にある。彼等の物語りを聞くのを拒むだけでなく、私達からもそれを聞く機会を奪う力を持つ点で、シーシアスは、彼が書く台本の専制君主である。そこに彼と通常の市民との相似点と相違点がある。人は自分の言葉を聞くことから始める他はないのだが、他人の言葉を聞かないでおくには権力が必要だからである。すなわち、権力は、世界を把握しようとする言葉を用いる知性によって、程度の差はあれ、いつも行使されているのだ。そして、その権力は、人がそれぞれ自分の思い描く楽園の神であることを主張すると共に、楽園からの距離感を表現する。王が風刺を嫌がるのは、楽園の守護者である彼自身の抱く距離感に触れられるのが苦痛だからであって、この身勝手な苦痛のために、同じ距離感をそれぞれ別の語法で訴えようとする人々は、コーデリアの愛情深さをリア同様に知っているケントのように、追い払われる。シェイクスピアが権力社会の階級構造をいつも問題にするのは、世界を解釈する用語の混乱を避けようとして一定の語法を神聖化する認識のドラマの明白な証拠としてなのである。一定の語法に縛られた人々が、それぞれ社会のどこかに位置して、楽園に



だ、「私はライオンではありません」と説明することにしよう。こうして、職人達の思惑通り、御婦人方は気絶することもなく、彼等の芝居に打ち興じたのであった。

これは茶番である。この祝宴に陽気な笑いをちりばめてくれる茶番である。しかしそれは、芝居が人の心を映し、心が芝居から自分の姿を読み取る仕掛けを黙って展げて見せる仕掛けでもある。

「絞首刑」を怖がる心配性の俳優達が、お客を怖がらせまいとしたために、舞台と劇場とが混じり合ってしまう。その結果、お客の想像の中に現れるべきであった恐ろしいライオンは、俳優の言葉の裏側に止まり、お客は、まるで危険の無い不様な物真似屋を見物することになった。

ライオンは怖いものであるが、芝居というおりに入れられたライオンは決してお客を襲ったりしない。誰でも、夜更けナイナスの墓まで出掛けるよりも、ピラマス役の職人の悲壮な身振りに笑い興じている方がいい。それが「真夏の夜の夢」が夢のように楽しく収まる理由である。つまり、劇場は、集団生活という自衛組織の内側でしか成り立たない。ここはライオンも、ライオンに似たものも現れる心配がない、無害な世界である。すくなくとも、芝居を演じる職人達はそう信じていた。

実際、ボトム達の芝居が選ばれて上演されたのは、それがとりわけ無害無毒と思われたからである。専門の係の者の芸術感覚によればそれよりずっとましなものがあってもかかわらず、シーシアスの政治感覚は風刺攻撃されるのを嫌い、風刺の底意がありそうなものを予め避け、自前の思考を欠いた純粋な従順さを先ず選択の基準としたのである。シーシアスが職人達の心尽くしに多分たっぷりと礼をして、めでたく祝いの宴が終わる時、誰もそれを茶番とは呼ばないであろう。しかし、職人の心配から飛び出した幻想の「ライオン」が芝居を滅茶苦茶にするという茶番と、一体何処か違うであろうか？ 同じ宴を快適に成立させる茶番として、御領主様の非芸術的な心配りが劇の期待を滅茶苦茶にしてしまう次第に、陽気な喝采を送っては何故いけないのであろうか？

それを笑うことができないのは、笑えば、笑うための平和な劇場を失うからである。王の生活感覚を笑う余裕は、生活者である私達にはない。あれを笑いこれを笑わない私達の芸術感覚もまた、深くボトム的かつシーシアス的な感覚に浸透されているのであって、身を守るための深謀遠慮の習性の枠の中で、守られた身の快い笑いを楽しむのである。私達もまた何時も、見えない「ライオン」に怯え、善い領主と見なされたシーシアスの用心と策略を当然のように受け入れることで、領主の隣の席を得るのだ。そしてその席からは、善意に満ちて恭順を示そうとする人々の心配の過剰さを面白い芝居のように楽しむことが

を抑えるのである。同じくご都合主義に見えても、今度のは、ポーライナにカミロとの結婚を勧めるレオンティーズ王の場合と同じく、生と死を区別する“natural taste”に基づいていて、言う方も歯切れが良いし、聞く方もほだされる。ハーミアに注がれたシーシアスの憐れみは、共同体の権威主義的な語法にたいする人間性の究極の批評の言葉だったのである。

世界は自由に書き込むことができる部分を持った台本に例えることができる。人々はそれぞれそっぽを向いて対立し合う無数の断片的な言葉を書き込みながら血を流し合っていてさえ、最初の台本を共有する俳優として、喜劇的展開の夢によって祝福され続ける。ハーミアの幸福な結婚によって祝福されるのは、彼女自身の命であるとともに、彼女を生み育てて来た父の命である。この人間史の真実は、その細部を形造るあらゆる近視眼的な表層の乱れにもかかわらず、貫かれている。

ピーター・ブルック演出のロイヤル・シェイクスピアによる「真夏の夜の夢」が強調したことの一つに、アテネ王夫妻と妖精王夫妻との同一性または相補性があった。この演出は、森の夢芝居の位置、二度のアテネ王による裁きの場の中にぴったりはめ込まれた位置を正しく意味付けている。というのは、最初の場のシーシアスは、領主の権威においてイーリアスとディミートリアスの権利を追認する他ないのであるが、しかしこの二人に何か話したいことがあって、それは公の裁きの場では言えないことらしいからである<sup>24)</sup>。もし王があれば、森に現れたディミートリアスは説得の不成功を示しているのであるが、夢から目覚めたディミートリアスの変化は、王が王自身の権威に妨げられて果たせなかった説得の完璧な成功を示すものに他ならない。すなわち、森は宮廷のパロディーであり、法の報復力によって抑えつけられた因子を解放して、もう一度集団の統一を取り戻す際には、初め見えなかった可能性を最善の喜ばしい選択として実現して見せる。

この意図はこの芝居のあらゆる細部に徹底しているけれども、パロディーによる社会批評の目は、さんざんに解体されて陽気な宮廷の笑いそのものと化した「ピラマスとシスビーの悲劇的物語り」に、一番平明な姿を見せている。

## 5

ライオンを登場させることになって、素人俳優達は当惑した。心優しく驚き易い貴婦人方が怯えるだろう。それでは心ない仕業ということになる。そう

---

24) *M. N. D.*, 1. 1. 114–116.

る森の夢芝居であり、その意味を要約するディミートリアスの言葉である。  
ディミートリアスにとっても、ことの成り行きは説明が付かない。

But, my good lord, I wot not by what power  
(But by some power it is), my love to Hermia  
(Melted as the snow).... (4. 1. 164-166)

この変化は、婚約者ヘレナを捨てるというそもそもの狂気からの覚醒として描かれる。

And all the faith, the virtue of my heart,  
The object and the pleasure of mine eye,  
Is only Helena. To her, my lord,  
Was I betrothed ere I saw Hermia;  
But like a sickness did I loathe this food;  
But, as in health, come to my natural taste,  
Now I do wish it, love it, long for it,  
And will for evermore be true to it. (4. 1. 169-176)

ディミートリアスは舌足らずにしか言っていないし、食欲の比喩も唐突であるが、彼自身の「本来の感受性」と和解する時、彼は同時に、彼を愛する女性の愛に「誠実」に応えているのであり、だから数日前のハーミアのように<sup>22)</sup>、その“power”を領主の前に告白できる。自分の満足が周囲の関係者達との良い関係の回復である時に、「貞節」と「美德」と「愉悦」とが一致する。そして女性の愛は、食べ物のように生涯に亘って必要な支えなのである。最初に述べたように、これは一旦回復され経験されれば、初めから用意されたいものとして素直に受け取られて不思議のない、絶対的でさりげない贈り物なのであり、約束の台本への回帰なのである。

この贈り物が来るためには、シーシアスが最初の裁きの場で古い法による刑の執行をためらうことが必要であった。ハーマイオニの生んだ「他人の子」を自分の目の前で殺すのをためらったレオンティーズの、「風に舞う羽根」<sup>23)</sup>のような心と同じように、「台本」の筋書きの確かさを全く欠いたためらいが、実を結び、そんな因果を誰も思い出さなくても、祝福されているのである。だがそのとき、娘にとって父は神に等しいというシーシアス自身の比喩語法は、ご都合主義のレトリックとしてあっさりとは無視され、王は自分の考えで家父長権

---

22) *M. N. D.*, 1. 1. 59.

23) *The Winter's Tale*, 2. 3. 154.

体をも、マクベスの怯えをも無視する。実際、運を天に任せるのが勇士の定めであるならば、それは定められた幸運に一筋の超越の望みを託すことに他ならないのだ。魔女は、強者の無自覚の迷妄そのものであるに過ぎない。

シェイクスピアは、マクベスが成功の夢に踊る活劇の舞台を確保するためには眠らせておくべきであった彼自身の原初的な価値感の前に彼を引き据える。だから彼は「詩的」な「個性」による「性格悲劇」を演じているのではなくて、「魔女」と「人間」について証言しているのである。我が身を守る血みどろな剣技によってダンカンにとっての「救世主」を演じているマクベスの後ろに、「ゴルゴタ」の記憶をさりげなく重ねて、名誉の装いの下で傷つく人の救いを求める声を聞かせるのが<sup>18)</sup>、この作者のいつものやり方なのである。

どのように悶えようと、マクベスも、リアも、ハムレットも、それぞれに指定された「勇者」、「王」、「王子」の名の下に、「名誉」の「台本」を奉じている。その「台本」は、指定された役柄を割り当てられて苦しむような俳優を必要としてはいない。余計な感受性のために、短い命が躍動する栄光の舞台は、手にした栄光を取り逃がす悪夢の舞台となる。栄光の夢のために指定された舞台は、主人公達の行動を神聖な義務のように定めているのに、彼等の死は、躍動する命の喜悦をも英雄的な満足をも剥ぎ取られている。勇者の誇りやかな流血の舞台は、人間に樂園を指定した最初の台本である快と苦の感受性という大きな劇場では、「白痴」の悪夢に見える。

「人間」という俳優は、凡庸な芝居作者に使われながら、その凡庸さを感じも訴えもできるのであり、従って、“necessary question of the play”<sup>19)</sup>に気が付かない“clowns”を演じることによって「人間」を表現しているのである。だから一番不幸なのは、“O, reform it altogether.”<sup>20)</sup>という命令を「神」のように発する者の“most pitiful ambition”<sup>21)</sup>なのである。

悲劇が権力としての台本が抱える迷妄の果てを描くとすれば、喜劇もまた、同じく権力闘争の台本通りには演じることができない人間達の困惑と屈折とを描きながら、攪乱因子と見えるものが死刑を宣されながら積極的な救済の働きを果たすのをしめす。問題の場においては、その働きはディミートリアスの回心として現れるが、それは突然狂気のように発生した事件ではなくて、先の宮廷の裁きの場が不確かながら暗黙に待望していた望ましい決着なのであり、それをもたらすと共にその望ましさを説明するのが、二つの裁きの場の間に挟ま

---

18) *Macbeth*, 1. 1. 39-44.

19) *Hamlet*, 3. 2. 42-43.

20) *Ibid.*, 3. 2. 38.

21) *Ibid.*, 3. 2. 44.

も、対立する彼等それぞれの行動の“play-script”は、両者が共同で演じる対立と闘争と流血の舞台の台本に共通に属するのだ。対立する者達に対立によって一つの逃れられない悲劇世界を作っているという認識は、喜劇への回帰を祝う私達の心を仲介に、対立する双方への共感を含み、すべての相互排斥行動を平和な楽園を造ろうとする共働の作業と定義して、その作業のあらゆる変種が特定の状況に応じて作り出す「言葉、言葉、言葉」<sup>14)</sup>を迎え入れる批評の基準を定めるのである。

ここで言う悲劇と喜劇は、それらの形式にまといつく観念的な物語りを、思考の根源にある最も人間的・肉体的な価値基準——死の失意と生の躍動感——で語り直す試みであり、この鮮明な価値基準を覆い隠す習慣的思考の雲を払おうとする意欲によって結びついている。たとえばマクベスは、王座を予言されたことの幸福感に浸るが、彼の直感力はその非人間的な不幸を全く同時に予言する<sup>15)</sup>。この正反対の反応は並び立つ筈はなく、彼に選択を迫っているのであるが、その選択の権利は、“fair is foul, and foul is fair.”の相対世界、「誰かが勝ち、誰かが負ける」<sup>16)</sup>闘争の世界では「幸運」という名の魔女に預けられているのである。ただ生存の見込みを一方的に失った状況、反乱を起こして負けて捕らえられた前コーダーの状況においてだけ、自ら捨ててしまった大切な人間関係という姿で見えて来る<sup>17)</sup>。

「王冠の主題」の舞台では「王」は非人間化され、赤い血を流す筈のない「黄金」の光を発している。「王」は、不可能な約束をする「幸運」の魔女を演じなくてはならないからである。この神話は、共に子供を失った老人キャピュレットとモンターギュが建立を約束する金無垢の恋人達の像のように、かけがえの無い命を犠牲に蓄えられた富でありながら、「弱き者」の生活の現場で常に強力な「毒」として働く己の物語りをすることなく、ダンカンのか弱い肉

---

14) *Hamlet*, 2. 2. 192. ハムレットを特徴付けるのは、完璧な父権支配の下での主観上の非利己性と、話者の存在を隠しても言葉は彼がそれに付したメッセージを伝えたと確信する自己中心性との結びつきである。

15) *Macbeth*, 1. 3. 130–137.

16) *Ibid.*, 1. 1. 4.

17) オセロの自殺直前の言葉 (*Othello*, 5. 2. 338–356) も、誇り高い勇士に愛の幸福を教えた女が何故彼の職業の秩序から排除されなくてはならなかったかを、“pearl”の少なくとも二つの意味——「高価な所有物」と「救済者キリスト」——によって簡潔に示している。*Measure for Measure*や*All's Well*の「問題劇」と呼ばれる性格も、この作者の、一方で「権力者」と「女性」という象徴を用い、他方で「教会権力」と「キリスト」の矛盾を暗示するという寓意的技法の高度の論理性と関係があるように思われる。

集団の幸福のための只一つの完璧な「手本」であるように振る舞わなくてはならない。しかし、彼は断罪と処刑とを先に延ばす。「神」であるイージアスは、さらに上級の「神」であるシーシアスが彼に代わって、「神」の怒りの「台本」通りに異端者をにらみ殺すのを期待したが、考え直す自由をハーミアに与えた時、シーシアスは、権力の「台本」の中に、未来は人が創造するという喜劇原則が滑り込むのを許すことになった。

今日の秩序を今日の条件の中で保ち続ける絶対の義務を、人はそれぞれ負っている。「王」とは、実験したり際限なく思考したりする余裕を持たない「人間」に課された緊張を、最も典型的に最終的に表現する立場である。だから、義務と共に、義務感に隠れた盲点をも同時に露出する。王の独特の身振りは困惑の表情なのである。自分が描いた楽園の設計図の無謬を主張する「神」とその信徒の目からは矛盾とも優柔とも見えようと、争う人間の心の片隅の当惑の中に、決して失われたことのない「楽園」が約束されたままの姿で息づいているのである<sup>13)</sup>。

#### 4

ハーミアと逃げる積もりだったというライサンダーの言葉を聞いて、イージアスは待っていましたとばかりに、法の執行を要求する。

Enough, enough, my Lord; you have enough;  
I beg the law, the law upon his head. (4. 1. 154-155)

恋する男は、誘惑の現場を抑えられた蛇のように、楽園を荒らされた神の怒りの前に引き据えられる。夢から現実へと意識が戻る数瞬のライサンダーの言葉の乱れは、迷夢から悪夢の中へと目覚める人の動揺を伝える。事実を思い出すままに述べ始めた時、彼は「主人」の前で自分を逃れようもなく告発していることに気付くのだ。彼の悲劇は、生活と恋愛とに分裂した自分を分裂によって統一しようとした負い目にある。それをとがめるイージアスにとっては、ライサンダーを誘惑の蛇と定義すれば「充分」なのである。イージアスの狭量な偏りとは独立に、そしてその偏りに対応して、ライサンダーもまた偏りと歪みを負っており、その対応の物語りの舞台では、両者共に登場の権利を対等に主張できる。すなわち、抑圧者と被抑圧者という単純な図式に還元して見た場合で

---

13) この意味で、リア王の死に様に彼岸の祝福を期待する I. Ribner の宗教的解釈は、その意向と直感において人間論的に美しく正しいが、救済の観念を人間の愛に還元する芝居の意図に関しては神話的教条的短絡を犯していると言わなくてはならない。

格を持つが、息子や娘の恋愛を死に追いやることで成り立っている親達の「名誉」ある生活そのものが、不自由なあがきなのである。だから、恋愛も法も、活力を示そうとすれば破産状況を申し立てる他ないのであって、デンマーク王クロードゥアスが覚る通り、救われようと画策すればする程一層身動きのならないところに追い込まれて行く。自己主張が社会関係の広がりからの逃亡を意味する世界では、死なない限り逃亡できないという真実が最後に現われる。それは、たとえば、リアが末娘の親不幸に呆れ果て、コーデリアは父の怒りを理解し難いと感じるという、互いの「真実」の間の断絶のために、互いに死によって愛の誠を証すほかなくなる、要するに互いに役に立てなかったという形で現れる。“love”は、そのあらゆる主観的な正当さにもかかわらず、“idle”な結果を導くよう条件付けられている。協力の方法・方針に欠陥があるのだ。

リアとコーデリア、ガートルードとハムレット、イーリアスとハーミヤを引き裂くのは、個人的な気紛れではない。刑罰を要請する家父長に、法という合理的・理性的なものと信じられた後ろ盾があるのと同じく、逃亡する恋人達にも、連綿とした伝統、法に等しい状況感覚、J. D. ヒューストンが「手本通りに恋愛する」“actor-lover”の“conventional images”と呼ぶものがある<sup>11)</sup>。

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.

(1. 1. 132-134)

父親方も恋人方も、断絶と相互無視を習性にして家と国を成り立たせて来た集団の特徴を示している。どちらも自分を囲む狭い楽園の幸福の権利を信じているので、自分達が相互無視の特徴を共有していることに気付かない。父も娘もそれぞれの当然の権利を阻む者として互いに相手を非難し合うが、どちらも無法な意地悪な要求を勝手に突き付けているつもりはないのである。それぞれは、公正さに基づいた「楽園」に相手を引き入れようと努力しているのだ。オセロをだますイアゴも、伝統的な権利を奪われたという規範意識に従って、人間関係を読み、正義の回復を企てる。それは、ヒューストンがその見事な分析の中でそれぞれの人物の“play-script”に現れる“simplistic formula”と呼んでいるものにほかならない<sup>12)</sup>。

アテネの公共の「台本」は、一先ず領主シーシアスの手にある。彼はそれが

---

11) J. D. Huston, *Shakespeare's Comedies of Play* (Macmillan, 1981), p.103.

12) *Ibid.*, p.114.

ぜられる刑吏シーシアスが彼女に注ぐ同情との間の、深い亀裂が表立つ。後で述べるように、その亀裂に橋を掛けるのが森の妖精による夢芝居であるが、妖精達はベルモントから出て来たポーシャと同じく、日常的な単純な原則によって法規範の自縄自縛状態を覆して、救いの光を投じるのである。

対立する者達は、市民の良識に従って、法廷に裁きを求める。だが、シーシアスが宣告と執行との間に時間の余裕を設けた時、刑罰の恐怖によって沈黙させられる筈の苦情が、彼の目を盗んで顕われて来る。すなわち、その苦情は、シーシアス自身が自分の宣告に対して無自覚に申し立てた苦情に他ならないのであるが、彼はそれが彼の手を離れている間に処理されるよう望んだことになる。だから、この執行延期は、一面では温情の行為であったが、他面では、残酷な局面からの私的な逃避なのであり、モンターギュの息子を死刑にするわけにも行かないヴェローナの太守が、勝手に手心を加えてロミオの追放を宣告するのに似ているのである。彼はそれで正義の上に温情を加えたという言い訳を手に入れるが、追放というのは、温情としての側面から見ても、折角助けられた命を命らしく生きさせる方法ではなくて、見つかる筈もない方法を見つけるまでの繋ぎ、それまでは生ける屍を放っておく行為なのだ。

法が処理できないものは、それぞれの満足の行く処理を求める人々の間の私闘で処理される。ジュリエットの母親は、娘の悲しみへの同情を示すのに、マンチュアのロミオを毒殺しようと言うのである。遡ってロミオも、マーキューシオの死を悼むのに、ジュリエットのために自ら立てた誓いに背いて、復讐に走った。明白な私闘と法的な正義の装いをした自己中心主義との中間に位するのが、嬰兒を捨てて来いというレオンティーズの間接殺人命令である。すべてこういう人物達の生活原則と法意識とは、私闘的な段階を越えてはいないのだ。それが「家」と「国」と「世界」、すなわち「人間」の偽わらざる現実であり、捨てて逃げる訳に行かない現実である。この現実が、求愛のための戦争によって枠付けされ、結婚によって意味付けられる「真夏の夜の夢」の主題なのである。

シェイクスピアにあっては、根拠の問題は何時も、親子関係を単位に国際関係に及ぶ人間関係を背景に、人間関係を生み出す根源的な力である男女の愛が、恋人達自身およびその周囲の人々によってどのように位置付けられるかの問題として現われる。ロミオとジュリエットは、彼等の結婚を許す筈がないと無条件に信じられた親達の世界から、秘密結婚の中に逃亡するが、それは、ロミオの罪一等を減じて追放して自ら満足するベローナの法と同じく、その場凌ぎの習性を前提に社会関係が組み立てられていることを証明している。恋人達の努力は、僧ローレンスの好意と同じく、裏切りの罪を負ったあがきという性



恐ろしい法に脅かされた恋人達は、逃げることで、恐ろしいものを恐ろしい性質のままで引き継ぐことになる。新しい生活の地を探すハーミアとライサンダーが後にするのは、捨て去られるべき「地獄」と見えるに至った「天国」、彼等を生み、彼等を育て、彼等の出会いを用意したアテネの集団生活である。逃亡者達は森に阻まれるが、それは自分の根拠からの逃亡が本来不可能であることの暗喩でもあり、明証でもある。彼等は自分の認識の混沌の中に逃げ込んだだけなのである。それというのも、逃亡する者は、自分が追放されたと感じることで、彼の故郷を追放するからである。密かに脱出しようとする者は、追っ手の存在によって、愛の行為とばかり信じていたものが死と殺人と断絶の行為であることに気付かされる。追っ手もまた、説得の行為が拒絶と殺人であり得るという事実と同時に直面する。それはどちら側にとっても、相手さえいなければ生じる筈がなかった不条理な事態と感じられるのであるが、その不条理こそ、アテネの領主が司る形式上は合法的な公正な裁きの裏側の、裁きのつけられていない訴えの内容なのである<sup>10)</sup>。

### 3

対立する者達の訴えは、対立し合う相対的な権利意識の言葉によってようやく表現を得ているけれども、それを楽しんでいる訳ではないことで判るように、根拠としての社会関係が生み出す歪みの苦痛を訴えている。これは、集団規模の自己省察によることなしには解決しない性質のものなのだ。たとえば、イージアスが求める法は、彼の楽園を呼び戻す代わりに、楽園の芽を摘み取って、法自身の非情な形式的権威を守るだけに終わるだろう。

棚晒しにされた古い法は、その狭量な論理通りに厳格に適用されれば、幸福への欲求を、誰の利益にもならない災厄に変えてしまう。適用されずに威圧するところに知恵があるのであって、それこそ集団規模の自己省察に訴えることに他ならない。ところが、この知恵は、それに代わる積極的な基準を立てることの困難を表現するものであるが、うっかりすると、その困難の基本的な重大さを隠してしまう。アテネの秩序が間接的な威圧に依存しているために、良民イージアスが直接復讐原則に訴えて来た時、領主シーシアスは自ら法の権威のわなに落ちる。法の守り手シーシアスがハーミアに下す宣告と、刑の執行を命

---

10) 法が認める権利と法の本来の役目との分裂は *The Merchant of Venice* でもっと本格的に分析されている。そこでも、シャイロックが主張する絶対の権利と、アントニオがその権利を敵に与えた時の絶対の自信との相似が眼目なのであって、ヴェニスの・物質主義的な自己救済の生活原則の空しさが、最初は魂の喪失感として、次に肉体の mortality として、その最大の成功者を襲うのである。

まで無効に帰すからであり、一人々々の血を吐くような悶えは、孤独の内側に閉じ込められて、「運命」に圧殺される観を呈する<sup>8)</sup>。この逆況は、たとえばハムレットの心痛と死によって余すところなく描き出されているが、その状況が、ハムレット個人の苦痛の表白を越えた普遍的な真実であるのは、ガートルードもクロードィアスもローゼンクランツ達も、それぞれの命を無効化されて死ぬからである。

すなわち、悲劇的過程は、死を超脱する営みそのものである人間関係の自己崩壊の過程として成立する。その意味で、シェイクスピアの「悲劇性」は、「悲劇」という名の形而上学的神格の支配を明示するように構成された人生の略図にあるのではなくて、生活の現場における人間の刻々の行動選択の自殺的な誤りにある。反対に、この作者の喜劇においては、悲劇的な結果を招き得るような破壊的・自己中心的な感情の背後に、残酷さに対するためらいや気後れがあって、余りに消極的なために罪の姿にしか見えなくても、祝福に価する結果に至る過程の必須の一部となる。結局それこそが間違いのない自己反省の原理であり、運命を逆転するための「魔術」<sup>9)</sup>であることが啓示されるのである。

「楽園」である家と国の固定した形式に固執する神々——家父長と王——の秩序観と自己満足に巣食う自己矛盾は、それから発生する反乱分子を抹殺することで、集団の盲点をなしたまま、その法と秩序によって守られ生き延びた若い世代に引き継がれる。問題はその間になすところなく無言のまま滅びた部分、たとえば修道院に一生を送る女の胸に閉ざし込まれた古い恋のうずきと散らされた幸福のつぼみ、あるいは新しい王家が誕生するきっかけとなった古い王家の絶滅の中で滅びた青春の苦悩、のような死、または生の中の死、にある。というのは、それを忘れることで成り立っている秩序は、それを忘れて「楽園」の秩序に奉仕する人々に、同じ死と、同じ忘却を、回転するルーレットのように、用意しているからである。だからといって、それに怯えて逃げたとしても、問題を解決せずに逃げたことの負い目は、逃亡者が逃亡先で新たに造る社会がやがて同じ分裂を産み出すという形で襲って来るだろう。つまり、

---

8) たとえば、*Romeo and Juliet* のプロローグの運命論的な語りは、災厄をすべて他人の所為にする人物達の習性の延長線上にある神話であって、ロミオに大事な手紙が届かない原因となる疫病の発生という偶発事件さえ運命ではない。ニュースは別のルートでロミオに届くのであって、ジュリエットの偽装された死の秘密が致命的なのである。

9) *The Winter's Tale*, 5. 3. 85-97. でのポーライナは、脅迫と悔恨の宗教から生命の信頼の思想への回心の必要を鮮明に暗示している。それを暗示して思考を導くのが芝居の大きな狙いであったことは、*The Tempest* の終わりに、芝居を見せ終わったプロスペロによって、密かに主張されていると思われる。

主張は娘にとっても彼自身にとっても思慮深いとは言えないけれども、娘への彼の愛は彼の命と等価なのだ。それが“mortal”な「人間」の真実なのである。少なくともそのことだけは、一人の人間の行動の中に一人の人間の心を読み取ろうとする者には、疑う余地もない筈である。

観客を観客たらしめるこの人間的な共感が、人が人を人として知るただ一つの手掛かりであることを、シェイクスピアは一貫して啓示する。彼において mortality を負って支え合い約束の地に至ろうとする人間像は、喜劇と悲劇の見掛けの違いを含めてあらゆる認識の対立を止揚する真実であり、法と権力に託された秩序に意味を与える究極の価値基準である。自分の娘を「他人の子は育てない」<sup>3)</sup>と言って殺そうとしたシシリアのレオンティーズは、「他人」として訪れたその娘に親身の情を感じて、何とか力になろうとする時に<sup>4)</sup>、「他人」の愛情に救われて生き延びて愛の働きを示すまでに育った我が子を胸に抱くことになる。王として父としての権威を汚されたと感じてコーデリアを追放したリアは、自ら残酷な不幸を招くが、娘を救えなかった無力な老人が見せる命を賭けての空しい悲しみによって、彼の生の営みの真実を顕わす。肝心な発見は、愚かな人間にどのような後悔が可能かということではなく、不幸な行動も生きることの意味を成就しようとする積極的な働きに違いないということなのだ。不幸な結果も、幸福への欲求によって生み出される。だからこそ、「何故だ？」<sup>5)</sup>というリアの問いは、「何故人は死ぬのか？」<sup>6)</sup>というハムレットの問いと並んで、歪んだ問い方のまま演劇に負わされた問いなのであり、演劇はその歪みを示して答えを暗示するのである。

この問いは、悲劇においては、答えられずじまいに見えるけれども、実際には、「約束された結末」<sup>7)</sup>が荒廃に帰して行くのは、力を合わせるべき人々それぞれの善意が善意らしくない姿を取るよう強いられているために、見えないま

---

義的・処罰主義的な現世蔑視を伴う原罪の観念を嫌っていたようである。ハムレット王の亡霊を無意味に苦しめるのも、ハムレット王子の生気を挫くのも、ハーマイオニが悪魔であるという結論を導くような言辞をポリクセニーズ王にさせるのも、“the doctrine of ill-doing” (*The Winter's Tale*, 1. 2. 70) の神話的教条主義である。その意味では、王シーシアスの権威によって家父長イージアスの権威を権威付けるために用いられる「神」の観念は、教会の世俗的利己心を神聖化するための聖書の乱用のパロディーであろう。この作者は、ことさらに救いの無い悪と名指された行動を、行動者と解釈者の双方における盲目と誤謬と試行錯誤の相互干渉の過程に解釈し直す。

3) *The Winter's Tale*, 2. 3. 192–193.

4) *Ibid.*, 5. 1. 230–233.

5) *King Lear*, 5. 3. 307–308.

6) *Hamlet*, 4. 4. 27–29.

7) *King Lear*, 5. 3. 264.

に他人の要求を我が儘と思い込み、世界が変質したように感じ、他者を傷つけると同時に自分も傷つけられる。情念と闘争の夢芝居が、日常に馴れることの危険と、日常を捨てることの危険とを同時に体験させ、すなわち、その二つが、人間社会の条件の無視・誤解・歪曲から来る同じ一つの迷妄であることを暗示する。このことを、森への逃亡と集団への復帰の物語りに即して言い替えれば、祝福されるべき相思状態・相互信頼状態としての集団社会を成り立たせる条件は何か？ という問いになる<sup>1)</sup>。

## 2

イージアスは、ハーミアが相互信頼の秩序を破ったと感じて、法が娘を引き戻すことを求める。娘の側から見れば彼は頑固な判らずやにしか見えないけれども、父親の感情は娘自身の言葉によって十分に正当化されているとも言えるのである。<sup>2)</sup>

Before the time I did Lysander see,  
Seem'd Athens a paradise to me. (1. 1. 204-205)

アテネが彼女にとって「楽園」であるためには、彼女のためにそれを用意する社会的・歴史的な条件が必要だった。とりわけて、その中心には彼女が育った家があった。だから、彼女を育てた父親にとって、美しく育った娘に注ぐ愛情は、「楽園」を荒廃から守って来た仕事の誇りと一体なのだ。その意味では、シーシアスの言う通り、彼は「神のようなもの」であり、人を創り祝福と禁令を与えた者の満足に価する。同様に、ピラマスとシスビーが街の境を越えて荒野に出ていた頃、彼等の姿の見えない親達は、逃亡も追放も予想されなかった頃の楽園で熟睡しているのである。ロダリーゴとイアゴーとに叩き起こされたヴェニスの元老ブラバンシオが、オセロ相手に取り戻そうとするのも、輝かしい生涯の心労によって築き守って来た「家」なのだ。彼は、うろたえた神のように、裏切った娘をもう家には入れないと宣告したが、けなげにも裸でキプロスに旅立ったデスデモーナが出会う悲しい事件を全く知らずに、この父は、娘を失った「楽園」の主として、癒し難い悲しみに命を縮めるのである<sup>2)</sup>。彼の

---

1) 小論のアプローチの姿勢は、多分に結果的にではあるが、H. M. Richmond が、*Shakespeare's Sexual Comedy* (Indianapolis: Bobbs-merril, 1971), p.103 で、“nontheatrical scholarly subtleties” に対して “crude fact” の重要視を伴う “the essential drama” を強調する立場に近く、人間関係を維持するための基本的・日常的な原則の発見と適用の形を取る。ただ小論は、“the essential drama” がそれ自身を偽装する凝った観念のドラマを伴うことを強調するものである。

2) シェイクスピアは、最も肝心な時に積極的に生きる元気を失わせるような、権威主

れの恋の魔力の虜であるように見えないことはない。でも、一寸待って欲しい。もし、ディミートリアスについてそう言えるのなら、ライサンダーもまた、突然ヘレナを恋する狂気と、突如その恋を忘れる狂気とを順に経ただけだと言わねばならないだろう。つまり、そもそもハーミアへの愛が、他愛ない狂気だったと言うことになるだろう。人々を愛し合わせたり、裏切らせたり、片思いに泣かせたりするのも、全て同じ魔力の作用だということになってしまうだろう。そんなものさと、からかい半分の笑い声が聞こえないわけではない。しかし、そのからかいの裏には、目立たず好意の光を注いでいる月の面影がある。この芝居が祝福しているのが、からかいのレベルを突き抜けた誠実さであり、愛の大切さであることも、明かなのだ。

ハーミアの手を取って逃げようとしたライサンダーは突然ヘレナに夢中になるが、また突然その恋は恋心の舞台ごと夢のように消えてしまう。

My lord, I shall reply amazedly,  
Half sleep, half waking.

(4. 1. 146-147) ※

しかし夢舞台についての認識がこのように漠としているからといって、恋というものが本来空しく信じ難いという印象が残るわけではない。乱心の経験の後、ライサンダーとハーミアとが共にすることになるのは、その経験の結果一層恵みとしての意味を深めた愛情、昨日と今日とをつないでいる愛情への信頼である。それこそまた、一人の男を変わず愛し続けたヘレナが、戻って来たディミートリアスと共に見出す祝福なのである。“love-in-idleness”が理知を超越した暴力として喜劇的に強調されるのは、最後に人間が“idle”でない愛の願わしきを見分ける感受性を自ら示すためなのである。従って、それを祝福する私達は、つぶさに見て来た森の事件を、恋人達以上に確かに理解できる。

恋人達が見る混沌の夢は、相思状態を失っての放浪と、失われた愛を取り戻す満足とを順に経験させて、現在只今の人間関係が関係者それぞれのかけがえない根拠であり、愛の欲求が単に示威的な求愛行動に尽きるものではないことを示し、愛の発生場である現在只今の社会関係の意味を啓示し、自分と他者との関係の条件と可能性とにもっと心を配ることを教えたのだ。

昨日と今日とが同じに見える時、習慣となった協力関係の安息に慣れた人は、その安息のための新たな要求をするに当たって、他人もまた同じ要求を違う形で新たに胸に抱くことに思い至らないために、自分に求められる変化に気が付かず、共通の願望を他人の目からは身勝手な我が儘のように表現し、同時

---

※テキスト引用はすべて Riverside 版 (1974) による。

# 「私はライオンではない」

—「真夏の夜の夢」覚え書き—

丸 田 敬

## 1

森に朝が来て、人声に目覚めた四人の男女は、昨日の出来事を不思議な夢だと思い始めている。妖精の王が行きずりにヘレナに寄せた同情から起こった事件の次第を、もうこの宮廷の男女が知ることはない。森の夢芝居の幕が降りて、我に返って見れば、彼等は、一緒に奇妙にも狂った役を演じていた作者不詳の舞台を、信じられないもののように微かに思い出すだけである。それでもこの夢は、ヘレナに、ディミートリアスに、いや四人全部に、そして彼等につながるアテネの全ての人々に、素晴らしい贈り物を残した。相思相愛の二組の恋人達を祝福しないでおけるだろうか？ 領主シーシアスはもう親に背く娘に死に等しい罰を与える必要は無い。ハーミアの父親イージアスにしても、これが最善だったとやがて悟るに違いない。そう覺らせずにはおかない若々しい悦びの気分満ちて、アテネの明日への祈りと活力にみなぎる結婚の宴がやってくる。安堵と希望が、彼等があるべきようにあることを物語っている。祝われる者も祝う者も、望んでいたものに触れた思いを味わい、心労から解放され、胸の悶えを嘔み下す必要からも、法による裁きを願う必要からも、いやこの贈り物をもたらした夢の謎を追う必要からさえも、解放されているのである。それが、この奇妙で、絶対的で、さりげない贈り物の性質なのである。

何とささやかな変化だろう。狂乱の夢の舞台が消えて見れば、ハーミアに結婚を迫っていたディミートリアスが、今はヘレナに熱い眼差しを注いでいる、只それだけの違いなのだ。しかし、森へ逃げた者とそれを追った者とが、再び全ての昔からの知り人達と祝福の宴を共にできるのは、ひとえにこの変化によるのである。

何が変わったのであろうか？ 変わるとは、恋の対象が変わることだけを意味するのであろうか？ 夢芝居が消えた後、ディミートリアスひとりが一目惚