

懺悔火曜日の『お気に召すまま』

—— 飛躍する喜劇の複雑さ

鶴 田 学*

I 懺悔火曜日の『お気に召すまま』

1599年2月20日、懺悔火曜日(Shrove Tuesday)の夜、ウィリアム・シェイクスピア(William Shakespeare)の属する宮内大臣一座(The Chamberlain's Men)は、エリザベス(Elizabeth)女王が滞在するリッチモンド宮殿(Richmond Palace)において、宮廷上演を行っていた。上演された芝居は、『お気に召すまま』(*As You Like It*)であるという有力な説があり、その納め口上(Epilogue)は、女王の末長き治世を言祝いでいる。

As the dial hand tells o'er
The same hours it had before,
Still beginning in the ending,
Circular account still lending,
So most mighty Queen we pray,
Like the dial day by day,
You may lead the seasons on

* 福岡大学人文学部准教授

Making new when old are gone;
That the babe which now is young
And hath yet no use of tongue
Many a Shrovetide here may bow
To that Empress I doe now,
That the children of these lords
Sitting at your council boards
May be grave and aged seen
Of her that was their fathers' Queen.
Once I wish this wish again
Heaven subscribe it with amen.¹

16世紀末、既に高齢により危ぶまれていた女王の在位がこれから数十年先も続くというのは、飽くまでも社交辞令的な言葉の文であり、その点で揚げ足取りを言ってもあまり意味がないだろう。しかしながら、それにしてもこの納め口上は、『お気に召すまま』という卓越した喜劇を締めくくるには、あまりにも陳腐な文言ではないだろうか。最新のアーデン・シェイクスピア第三版は、『お気に召すまま』とこの納め口上の関連性を強く主張する姿勢において際だっている。この納め口上は、Henry Stanford の遺したメモ帳 (Commonplace book) の中から 20 世紀後半になって発見されたもので、William Ringler と Steven May は、それがシェイクスピアの筆によるものだと主張した。Stanford は当時の宮内大臣、George Carey に雇われた家庭教師である。その人脈から、Ringler & May は、1599 年 2 月 20 日の夜に宮廷上演された

¹ 納め口上の原文引用は、*As You Like It*. Ed. Juliet Dusinberre. 巻末の Appendix 1 (349-54) による。また、*As You Like It* からの引用は、すべてこのアーデン第三版による。それ以外のシェイクスピア作品からの引用は、*The RSC Shakespeare* に従った。

『お気に召すまま』の納め口上こそが、Stanfordのメモの文だと論じたのである。アーデン第三版の编者、ジュリエット・デュッシンベリー (Juliet Dusinberre) は、この説を受け入れ、上に引用した納め口上を『お気に召すまま』のヒロイン (とは言っても実際には少年俳優) であるロザリンド (Rosalinde) が詠い上げた想定している。だが、筆者は、たとえデュッシンベリーの説が歴史的に正しいとしても、宮廷上演用に用意された納め口上は、この多様性と複雑性を謳歌する喜劇の締めくくりとしては、あまりにも言葉足らずだと感じるのである。『シェイクスピアは我々の同時代人』を著したヤン・コット (Jan Kott) は、『お気に召すまま』のアーデンの森に向かい、「対立するものの合一よ (*Coincidentia oppositorum!*)」とラテン語で呼びかけているが (Kott 236)、複数の対立軸が交じり合い、交流するところにこそ、この喜劇の醍醐味があるのではないだろうか。以下、本論は、『お気に召すまま』の複雑さについての考察である。

II 『お気に召すまま』の複雑さとロザリンドという原動力

シェイクスピア喜劇は、短期間に飛躍的な複雑さを獲得している。本論の考察の中核は、1596年頃の『夏の夜の夢』(*A Midsummer Night's Dream*) から、1599年の初演と推定される『お気に召すまま』に至る、僅か数年の間に起こった劇的な複雑さの深化である。どちらの喜劇も森を舞台とした恋愛が中心であり、森を背景に複数組の恋人たちの願いが成就する。だから、ロマンティックな喜劇の設定としては、両者はこの上なく似通っている²。しかしながら、

² どちらの喜劇も大衆劇場での上演とプライベートな貴族の屋敷や宮廷における上演が行われたことでも共通している。『夏の夜の夢』の初期の上演については、Jay L. Halioの上演史を参照のこと (Halio 9-30)。

そうした類似性にも関わらず、二つの芝居は質的に大きく変化しており、しかも、その変化が、徒に筋を複雑にしているのではなく、物語や登場人物に深みを与えるというシェイクスピアらしさの発展に向かっていると考えられるのである。

具体的に言えば、『夏の夜の夢』における四人の若い男女と公爵夫妻の合計六人三組の結婚によって幕を閉じる祝祭喜劇は、八人四組の男女が同時に、しかも奇跡的な手段によって結婚する『お気に召すまま』へと発展を成し遂げている。だが、この数字上の変化は、単にカップルの数が一つ増えたことを意味するのではない。森の中で様々な騒動を繰り返しながらも、最終的には結婚という目標に辿り着く登場人物の関係の複雑さの度合いは、『夏の夜の夢』から『お気に召すまま』にかけて、二倍に増幅しているのである。『夏の夜の夢』においては、公爵夫妻のカップルは最初から成立していて、彼らの存在は、劇全体を囲い込む枠組みのように機能している。幕開けの公爵テーセウス(Theseus)の台詞が高らかに宣言しているように「我々の挙式の時々は刻々と迫りつつある(our naptial hour / Draws on apace.)」(1.1.1-2)という次第である。だから、宙吊りの状態にあって組み合わせの問題が発生するのは、ハーミア、ライサンダー、ヘレナ、ディミートリアス(Hermia, Lysander, Helena, Demetrius)という四人二組の若者たちのすれ違う恋愛模様に関してのみである。一方で、『お気に召すまま』においては、高貴な身分の男女四人二組に加えて、下層の身分の男女四人二組の恋愛の逸話が絡んでくるから、人間関係の複雑さは、両者の喜劇を比べてみたとき、二倍に膨らんでいると言えるだろう。

『お気に召すまま』に仕組まれた複雑な人物関係を上演によって形にするためには、演じる劇団員がその複雑さを十分に掌握しておくことはもちろん、観客がそうした恋愛喜劇のお決まりのパターンにある程度慣れていなければならないだろう。また、これは言わずもがなではあるが、比較的重要ではないカッ

ブルを演じるための見習い的な少年俳優の人数も揃っていなければならない。ここでは、最初に登場人物の人間関係という視座からこの問題を考え、次に演じる俳優の人材という角度から具体的な配役の割り振りについて想像を巡らせてみたいと思う。

この喜劇の女主人公ロザリンドを中心として見たとき、男女関係が知恵の輪のごとく絡み合っているのは、彼女に加えて、オーランドー、フィービー、シルヴィアス（Orlando, Phoebe, Silvius）といった面々の四人二組の登場人物である。このうち、ロザリンドとオーランドーは、身分の高い登場人物であり、劇の主演である。ある統計によれば、全体で 2670 行という芝居の長さのうち 677 行がロザリンドの台詞というから、ロザリンド役の少年俳優の負担は、記憶、演技、体力という様々な側面で相当なものであったと考えられる。ちなみに、この喜劇の中で最長の第三幕が合計 720 行であり、ロザリンドの相手方に当たるオーランドーの芝居全体における台詞ですら合計で僅か 297 行であるから、ロザリンド役の異常なまでの比重の重さは容易に推し量ることができる³。恐らく、『ヴェニス商人』（*The Merchant of Venice*）（1596-7年初演）において、やはり一人二役で、芝居の原動力となったポーシャ／バルサザール博士（Portia / Balthazar）を演じた有能な少年俳優アレグザンダー・クック（Alexander Cooke）が、このロザリンドの役も引き受けたものと想像されている（Dusinberre 362）。少年俳優の存在については、また後に触れるとして、複雑な喜劇の人間関係をロザリンドを軸に整理すると次のようになる。

ロザリンドは、追放された元公爵の娘である。芝居の幕が上がった段階では、

³ 行数のカウントは、*Essential Shakespeare Handbook*. Eds. Leslie Dunton-Downer and Alan Riding. による。アーデン第三版とは行の数え方が異なるが、大まかな目安として数字を提示した。アーデン版では、ロザリンドの台詞の総行数は 686 行である（Dusinberre 362）。上記のハンドブックは、すべての劇について、主要な登場人物の台詞の量、劇全体における散文と韻文の比率、幕ごとの総行数などを同一のフォーマットで示しており、複数の芝居を数量的に比べる際には便利である。同様の数量的データは、*The RSC Shakespeare* でも提供されている。

彼女は宮廷内に留まることを許されており、現在の公爵であるフレデリック (Duke Frederick) の娘、シーリア (Celia) との友情に恵まれた宮廷生活を満喫している。宮廷の娯楽として、二人は格闘技の試合を観戦するが、そこで身分を隠した匿名のオーランドーが強靱なプロの格闘家チャールズ (Charles) を打ち負かすと、ロザリンドとオーランドーはお互いに引かれ合って恋に落ちる。しかし、格闘試合で勝利を収めたオーランドーは、サ・ローランド・ド・ボイス (Sir Rowland de Boys) の長男であるという正体が判明し、栄誉ある勝利者であるにも関わらず、公爵フレデリックから邪険な扱いを受ける。一方のロザリンドも、すぐに公爵から謀反の濡れ衣を着せられ、追放の憂き目に遭い、男装して「ギャニミード (Ganymede)」と名乗り、「妹アリエーナ (Aliena)」(シーリアの変装) と道化タッチストーン (Touchstone) を連れて、アーデンの森に逃げ込むこととなる。

恋愛のプロットを中心となるのは、このロザリンド、オーランドーのペアである。恋愛喜劇の慣習に馴染んだ当時の劇場の観客であれば、この二人の恋愛は芝居の幕が閉じるまでには必ず成就するものと信じて疑わなかったことだろう。例えば、『ヴェニス商人』におけるバサーニオ (Bassanio) とポーシャの組み合わせは、最初から暗黙の了解として成立している。求婚者到着の知らせを聞いて侍女のネリッサ (Nerissa) が “Bassanio, Lord Love, if thy will it be!” (2.9.102) と祈るように、運命が二人を認めているのである。モロッコ (Morocco) 王子やアラゴン (Aragon) 王子に勝ち目があると考えた観客はほとんどいないであろう。『お気に召すまま』におけるロザリンドとオーランドーの恋愛が必然的で強固な絆であることを批評家ルース・ニーヴォ (Ruth Nevo) は、「あたかも二人の心底からの願望が神慮によって成就するようなもの (as if in godsent fulfilment of their own deepest desires)」と表現しているが、まさにこのカップルの置かれた特権的な立場を言い当てている (Nevo 180)。

ロザリンドとオーランドーは、それぞれ別の経路で迷い込んだアーデンの森の中で都合良く再会する⁴。オーランドーは目の前にいる青年ギャニミードが恋い慕うロザリンドであることに気がつかない。こうした約束事は、リアリズムに反するが、少なくともシェイクスピア時代の劇場の観客は、そうした「無理」を寛容に受け入れていたことを思い出すべきだろう。恋の病に苦しむオーランドーを救おうと、ギャニミードは自分を恋人である「ロザリンド」に見立てて、口説きの練習をするように仕向ける。ロザリンドは言う、“I would cure you, if you would but call me Rosalind and come every day to my cote and woo me.” (3.2.408-9)。この恋愛喜劇の常套句のような台詞をヤン・コットは「過度な技巧主義の中の最高峰 (a masterpiece of mannerism)」と絶賛している (Kott 218)。観客はギャニミード＝ロザリンドという正体を知って観ているから、このカップルは一方が他方のアイデンティティを知らないうちに、早晚現実になる求婚の模様をリハーサルするのだと解釈し (Leggatt 206)、安心してその成り行きを見守ることができたのだろう。観客は、事情を知らないオーランドーの無知を、ロザリンドの側に立ち、共に笑うことになる。

しかしながら、事態が不安定になり、一時的ではあれ人物関係がややこしくなるのは、途中から、ギャニミードを本物の青年と思いつみ、片思いする乙女が登場するからである。田舎娘のフィービーは、シルヴィアスから慕われているが、彼の愛情を受け入れることができない。高望みをしているのである。そのフィービーに、現実を直視しシルヴィアスの気持ちを受け入れるように勧告する美男子のギャニミード (=ロザリンド) だが、フィービーは「彼」に一目惚れしてしまうのである。

⁴ この偶然という言葉では説明のつかない再会をニーヴォは “a providential coincidence” と表現しており (Nevo 183)、『お気に召すまま』という喜劇が極めて超越的な論理によって動いていることを物語っている。

ROSALIND

Sell when you can, you are not for all markets.

Cry the man mercy, love him, take his offer;

Foul is most foul, being foul to be a scoffer.

So take her to thee, shepherd. Fare you well.

PHOEBE

Sweet youth, I pray you chide a year together!

I had rather hear you chide than this man woo. (3.5.61-66)

ロザリンドは、市場の用語を用いて、身の程をわきまえないフィービーに対して露骨に説教しているのだが、熱を上げたフィービーには逆効果である。彼女にとって「彼」の叱責は快樂となっているのである。

形式上の類似ということ言えば、劇作家シェイクスピアは、『夏の夜の夢』において充分に実験をすませた、すれ違う四人二組の男女の公式を『お気に召すまま』においては、ロザリンド、オーランドー、フィービー、シルヴィアスという組み合わせにおいて再現している。だが、ここには根本的な劇作上の変化がある。すなわち、『夏の夜の夢』においては、男女のジェンダー上の役割は固定していて、互いに寄り添うべき相手を取り違えるという喜劇であったのが、『お気に召すまま』においては、ロザリンドが性を装うことにより、奇妙で滑稽な、不安定な捻れが加わっているのである。確かに、ロザリンドとオーランドーのペアは最初から最後まで相思相愛であって、この絆が揺らぐことはない。そこから、何も知らないオーランドーの恋愛レッスンという喜劇的な状況も派生するのである。しかしながら、アーデンの森の中のロザリンドは、変装の事実を知るシーリア等を除けば、ほかの登場人物の目からは、あるいは比喩的な意味においてならば観客の目からも、青年ギャニミードなのである。だから、田舎娘のフィービーが「ロザリンド」に恋をして、女が「女」を追いか

ける状況が発生する。このときシルヴィアスは、恋愛の連鎖から外れ、独り孤立しているようにも見える。すれ違い、行き違いの度合いは、確実に増しており、『夏の夜の夢』から『お気に召すまま』に至る数年の進展の過程で劇作家としてのシェイクスピアの実験的な態度は、より野心的で挑戦的になっていると言えるだろう。つまり、絡み合う四人の男女の知恵の輪の中に高貴なベアと下層民のベアが混在して、多様性と幅の広さを構成しているのである。

ロザリンドとシーリアは、森の中では「兄ギャニミード」と「妹アリエーナ」に変装し、ほとんどいつも行動を共にしている。この二人には『夏の夜の夢』におけるハーミアとヘレナのような葛藤を期待することはできない。シェイクスピア演劇における登場人物の競合関係を広範囲かつ精緻に論じたルネ・ジラルド(René Girard)は、ロザリンドとシーリアの間に、シェイクスピア喜劇に付きものである女性同士のライヴァル関係が成立しないことに驚き、その特異な状況に注意するように促している(Girard 92)。二人は、ロザリンドの男装という理由もあって、登場人物として競合する位置関係にない。ロザリンドの恋愛が劇全体を通しての主な関心事であるのに対して、シーリアの恋愛は、むしろ劇作上では、等閑な扱ひを受けているとも言えるかもしれない。シーリアに恋愛問題が発生するのは、ようやく第四幕第三場になってからのことである。シーリアは、突如登場したオリヴァーと一瞬にして恋に落ち、続く第五幕では他のカップルと一緒に結婚式を挙げる。劇の前半では弟オーランドへの根柢のない妬みと悪意で満ちていたオリヴァーが、再登場するときには善人に改心しているのは、リアリズム的な見地からは不自然かもしれないが、批評家アレグザンダー・レガット(Alexander Leggatt)は、オリヴァーは芝居が進行する過程の時間で成長しているのだと説明している。オリヴァー自身、今の自分は過去の自分ではないと公言する。

'Twas I, but 'tis not I. I do not shame

To tell you what I was, since my conversion
So sweetly tastes, being the thing I am. (4.3.134-6)

オリヴァーの成長ぶりは、オリヴァーが命の危機を弟オーランドーによって救われ、アーデンの森に辿り着いた事情を語る（4.3.97-119）際の話術の円熟によって、「落ち着きと重みが加わって（[t]he new gravity and calm of his manner）」いとレガットは主張している（Leggatt 188）。オリヴァーが語りのなかで「惨めなボロ着の男（A wretched ragged man）」（4.3.105）と三人称で呼ぶ「彼」は、現在の彼とは異なる。

だが、終わりよければすべてよし、とは言えない側面もある。驚くべきことに、第五幕においてはシーリアのための台詞は一行も用意されていない（Dusinberre 28）。第五幕において魔法のようなトリックによって複数組の結婚をとりまとめ、劇の終わりには納め口上を詠いあげる重要な役割を当てられているロザリンドの役とは実に対照的な扱いである。芝居の始まった段階では積極的で活動的であったシーリアだが、アーデンの森に舞台が移ってからは、まったくロザリンドに主導権を奪われてしまっている（Leggatt 194）。シーリアの結婚は、場当たりの芝居の論理によってご都合主義に成立していると言っても言い過ぎではないだろう。

Ⅲ 身内の絆とアーデンの森

次に、『お気に召すまま』の人物関係の複雑さを演じる役者という視点から考えてみたい。劇の複雑さと言っても様々なレベルが考えられるが、登場人物が増えることは確実に劇の複雑さの増幅につながると言えるだろう。ましてや恋愛喜劇の場合のように、それぞれの人物が最良の相手と結ばれることを願っ

て、血眼になって争う状況ではそうである。この芝居を上演するためには、前半である第一幕から第二幕までは、ロザリンドとシーリアを演じる二人の優秀な少年俳優がいれば事足りる。しかし、特に若い女性の登場人物が増える第三幕第二場以降の後半を演じるためには、より多くの少年俳優を必要とする。第三幕第一場と第二場の間に一本の太い境界線があるとするのは、『シェイクスピアの祝祭喜劇』を著した C. L. バーバー (C. L. Barber) の考えである。バーバーによれば、第三幕第二場でロザリンドはオーランドーが書いた恋文を森の中で発見し、劇は、これ以降、複雑に絡み合う恋愛の話題に集中する (Barber 223)。同様に、ニーヴォも、アイデンティティの混乱から生じる喜劇的な状況は、この芝居の後半である第三幕以降に偏って展開することに注意を向けている (Nevo 181)。前半から引き続き登場しているロザリンド、シーリアに加えて、後半には、オードリー、フィービーという森の田舎娘たちが登場する。さらには第五幕第三場に登場して歌を歌う二人の小姓までを勘定に入れば、最低でも六人の少年俳優が必要になるのである。

控えの予備の子役も含めて、このような芝居を滞りなく上演するためには優れた少年の人材が豊かであればならないが、そうした人的補強に際して、劇作家シェイクスピアは身内を引き入れていたと考えられている。シェイクスピアの年の離れた弟であるエドモンド・シェイクスピア (Edmund Shakespeare) は、1580年5月3日の生まれであり (Honan 41)、『お気に召すまま』が1599年2月に演じられたとすれば、そのとき既に18歳だったことになるが、少年俳優として起用されていた。随分と臺が立った「少年俳優」だったかもしれないが、年齢の問題はともかく、アーデン版の編者、デュッシンベリーの推定によれば、比較的台詞の少ない田舎娘オードリーの役をエドモンドが演じていたと言う (Dusinberre 361)。

オードリー＝エドモンドだったとすれば、そこから実に興味深い逸話が生まれてくる。この田舎娘オードリーに振られる田舎の青年がウィリアムという名

前である。田舎の若者⁵であるウィリアムの役を、そのままウィリアム・シェイクスピアが演じていたのであれば (Dusinberre 358)、両者が絡み合う第五幕第一場のやりとりは、舞台裏に通じた劇団員にとっては、この上なく滑稽な楽屋落ちであったことだろう。恋敵であるタッチストーンがウィリアムに絡むとき、登場人物ウィリアムの影に劇作家ウィリアム・シェイクスピアの素顔が垣間見られるのである。上演というプラクティカルな側面から言っても、脚本書きで舞台監督も兼ねたシェイクスピアが「ウィリアム」を演じるのには理由があった。台詞の少ない端役は、劇全体の統括役も勤めていたシェイクスピアにとって、演技の負担の軽い役だったからである。

TOUCHSTONE

‘Thank God’ – a good answer. Art rich?

WILLIAM

Faith, sir, so-so.

TOUCHSTONE

‘So-so’ is good, very good, very excellent good – and yet it is not,
it is but so-so. Art thou wise?

WILLIAM

Ay, sir, I have a pretty wit. (5.1.25-9)

タッチストーンを演じたのは、1599年2月という段階であれば、宮内大臣一座を代表する道化役者であったウィリアム・ケンプ (William Kemp) だったと考えられる (Dusinberre 4)。すなわち、二人の「ウィリアム」がオードリー

⁵ 田舎の訛りということであれば、この劇の登場人物であるアダム (Adam) もそうであり、やはりシェイクスピア自身が演じたという伝説が出来上がっている (Holland 13)。

を奪い合っていて、その「彼女」が一人のウィリアムの実弟という状況である。ケンプは、一説によれば、シェイクスピアと衝突し、劇団の中で居場所を失い、同年のうちに姿を消してしまう。だから、この場面で、ウィリアム・ケンプがウィリアム・シェイクスピアに対峙していると考え、面白い読みが可能になる⁶。丁度この頃、劇団の幹部クラスに登り詰めていたシェイクスピアは、故郷ストラットフォードの大邸宅ニュー・プレイス (New Place) を購入していた。そこで、「お前は金持ちか？」と尋ねる問いに田舎者のウィリアムは「まあまあです (so-so)」と軽く受け流そうとするが、タッチストーン (=ケンプ) はそれでは容赦しない。「まあまあとは上等だ。とても上等だ。とびっきりの上等だな」と因縁をつけるわけである。タッチストーンとオードリーのベアは、高貴な恋人たちとは異なり生物的な欲望の水準での結びつきであると看破したのはC.L.バーバーだった (Barber 231-2)。確かに、こうした下層民の恋愛は、芝居の主筋である貴族的な登場人物の恋愛とは差異化されているのだが、脱線には主筋では展開しにくい別の遊びの要素が盛り込まれていると考えられるのである。

この劇におけるアーデンの森は、伝統的な架空の牧歌的な世界であるのと同時に、一方では、劇作家の故郷であるアーデンの森を指している (Leggatt 190)。その現実のアーデンの森は近代初期英国の森林開発によって本来の自然を失っていた。もしかすると、ジェイムズ・シャピロ (James Shapiro) が示唆するように、幼少時のシェイクスピアが見た記憶の中のアーデンの森と1599年に帰省したシェイクスピアが見たアーデンの森ですら、全く違った様相だったのかもしれない (Shapiro 242)。幸いにも、エリザベス朝の劇場は、現代のような大がかりな舞台セットに欠ける簡素な舞台であった。そのような

⁶ ただし、『お気に召すまま』の上演では、既にケンプが不在であったと考える学者もいる。例えば、Stanley Wells の *Shakespeare and Co.* を参照のこと (Wells 34-5)。

剥き出しの舞台であったからこそ、シェイクスピアの言葉が紡ぎ出すアーデンの森のイメージは、見る者次第で、自在に玉虫色に変化したのだろう。その舞台の上で「再会」した実の兄弟が交わす挨拶の台詞は、私たちが想像する以上の深い感慨を劇作家兼役者である「ウィリアム」にもたらしていたのかもしれない。

シェイクスピアは、それ以前の似たようなタイプの喜劇で充分に実験を重ねた恋愛の複雑な人間関係を余裕をもって操作している。この複雑さを弄ぶと言っても良いであろう劇作家の態度は、敢えて同じ名前の登場人物を設定し、観る者に意図的な混乱を生じさせている様子にも伺える。前述した二人の「ウィリアム」がオードリーを奪い合う状況は、役者仲間にも通じる楽屋落ちであったのかもしれない。しかしながら、この芝居には、観客の目にも混乱を引き起こす同名の問題が仕込まれていて、実にややこしい。極端な話が、二人のジェイキーズ（Jaques）である。より重要な方のジェイキーズといえば、厭世的な態度で、喜劇の祝祭的な雰囲気からも距離を取り、最後は風来坊のごとく姿をくらます、あのジェイキーズである。しかし、第五幕においてフレデリック公爵の進軍と奇跡的な改心による和解を報告するサ・ローランド・ド・ボイスの次男もジェイキーズ・ド・ボイスであり、同じ名前を持つ。この二人目のジェイキーズは、有名な方のジェイキーズほどの印象を残す登場人物ではないが、彼の語り一つで物語の背景にある巨大な危機が回避されている。

And to the skirts of this wild wood he [Duke Frederick] came,
Where meeting with an old religious man,
After some question with him, was converted
Both from his enterprise and from the world,
His crown bequeathing to his banished brother,
And all their lands restored to them again

That were with him exiled. (5.4.157-63)

シェイクスピアは、フレデリック公爵の内面を想定することによって、その心的な変化という反則技のような口実をもって、筋書き上の困難を見事に解決している。舞台上の恋人たちのすれ違いや行き違いが見事に解消した後、残る不安の要素は、悪意あるフレデリック公爵の行動であり、実際に彼は軍事的手段に訴えようとしていたのだが、その彼を一瞬にして善人に仕立て挙げることによって、物語に一片の曇りもない祝祭性をもたらしているのである。

エピローグ

『お気に召すまま』という作品を最初に構想したとき、劇作家シェイクスピアは、少年俳優の豊かな人材を活用し、『夏の夜の夢』よりもさらに複雑な人間関係を舞台上に描いてみようと思ったのかもしれないが、出来上がってみると、それは期せずして登場人物の内面を探求する方向へと向かっていたのではないだろうか。登場人物を演じている生身の役者の出自の問題、あるいは本来架空の人物であるはずの登場人物に想定される感情の変化や成長の問題といった、内的な複雑さである。しかしながら、急いで付け加えて言えば、それは近代的な意味でのフロイト以降の個人の心理とは異なる。登場人物の欲望という視座からシェイクスピア演劇を考察したジラルは、やはり『夏の夜の夢』と『お気に召すまま』を比較しているが、筆者とはかなり異なる意見を提示している。ジラルによれば、前者において「完全な形を保っている欲望の過程 (the process of desire that is present as a whole)」が『お気に召すまま』から以降の喜劇では「中心を失って断片化して (dislocated and fragmented)」しまったのだと言う (Girard 105)。しかしながら、ジラルのように、近代

初期の演劇の登場人物に現代的なリアルな人間の心理を想定してかかるのも、どこか合理的ではない。芝居の登場人物には、基本的に、深層心理などなく、もしあるとすれば、それは芝居を統括している劇作家というマスターマインドの心理であるだろう。よって、二つの喜劇の間にあるのは、ジラールの考えるような人物関係の劣化ではなく、劇作家の質的な変化なのではないだろうか。ロザリンドの詠い上げる納め口上は、少年俳優が女役を演じ、その登場人物の女が若い男性に変装するという複雑な倒錯を前提に、次のようにふざけてみせる。

... and I'll begin with the women. I charge you, O women, for the love you bear to men, to like as much of this play as please you. And I charge you, O men, for the love you bear to women (as I perceive by your simpering none of you hates them), that between you and the women the play may please. If I were a woman I would kiss as many of you as had beards that pleased me, complexions that liked me and breaths that I defied not. (Epilogue 11-9)

ニーヴォが指摘するように、このとき、ロザリンドが完全に「女性」に戻っているのではなく、ギャニミードという男装の服を着たままでなければ、‘If I were a woman...’という台詞の面白みは消えてしまう (Nevo 195-6)。なぜならば、大衆劇場における納め口上は、性の境界線を横断するロザリンドの不安定な役割を基盤としている (Belsey 180-1) からである。シェイクスピアの登場人物が、他の同時代の劇作家の登場人物に比べて、より人間的だと言われるのは、その人物の背景の描き込み、単なる役柄を超えた人の内面を想像させる台詞に理由がある。そのことに劇作家がどこまで意識的であったのかは、推測の域を出ないが、座付き脚本家としてのシェイクスピアの経歴を鳥瞰図的な

視点から眺めてみたとき、グローブ座が建築された 1599 年という時は、重要な転換期となっており、その辺りで芝居の量的な複雑さが質的な複雑さへと変化しているように思われるのである。ロザリンドの納め口上を引用して、「真実は常に既にどこかしら他所にある (the truth is as ever other than itself, always already somewhere else)」と看破したのは先鋭の批評家マルコム・エヴァンズ (Malcolm Evans) であった (Evans 158)。そのような劇作家の芸術の深化ということを思うとき、最初に引用した 1599 年 2 月 20 日の宮廷上演用の納め口上は、あのロザリンドの台詞としては、残念ながらまでに形式的で機械的に欠けると言わざるを得ない。対照的に、大衆劇場向けに書かれた納め口上は、やや際どい冗談を交えながらも、『お気に召すまま』の複雑さと豊穡さに相応しい精彩を放っていると言えるだろう。

Bibliography

- Barber, C. L. *Shakespeare's Festive Comedy: A Study of Dramatic Form and its Relation to Social Custom*. (Princeton: Princeton University Press, 1972).
- Belsey, Catherine. 'Disrupting sexual difference: meaning and gender in the comedies.' *Alternative Shakespeares*. Ed. John Drakakis. (London: Routledge, 1985).
- Dunton-Downer, Leslie. and Riding, Alan. *Essential Shakespeare Handbook*. (New York: DK Publishing, 2004).
- Evans, Malcolm. *Signifying Nothing: Truth's True Contents in Shakespeare's Text*. (Brighton: The Harvester Press, 1986).
- Girard, René. *A Theatre of Envy*. (Leominster: Gracewing, 2000).
- Halio, Jay L. *Shakespeare in Performance: A Midsummer Night's Dream*. (Manchester: Manchester University Press, 2003).

- Holland, Peter. *William Shakespeare: Very Interesting People*. (Oxford: Oxford University Press, 2007).
- Honan, Park. *Shakespeare: A Life*. (Oxford: Oxford University Press, 1998).
- Kott, Jan. *Shakespeare Our Contemporary*. (London: Methuen, 1967).
- Leggatt, Alexander. *Shakespeare's Comedy of Love*. (London: Methuen, 1974).
- Nevo, Ruth. *Comic Transformations in Shakespeare*. (London: Methuen, 1980).
- Shakespeare, William. *As You Like It*. Ed. Juliet Dussinberre. Arden Shakespeare 3rd Edition. (London: Thomson Learning, 2007).
- . *The RSC Shakespeare: Complete Works*. Eds. Jonathan Bate and Eric Rasmussen. (London: Macmillan, 2007).
- Shapiro, James. *A Year in the Life of William Shakespeare: 1599*. (New York: Harper Collins, 2005).
- Wells, Stanley. *Shakespeare and Co*. (London: Penguin, 2007).