



『ロミオとジュリエット』のプロローグにおける シェイクスピアの劇作術：「運命」と「情熱」の表 象について

桑山, 智成

(Citation)

神戸大学文学部紀要, 36:95-118

(Issue Date)

2009-03

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCOI)

<https://doi.org/10.24546/81001787>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81001787>



『ロミオとジュリエット』のプロローグ におけるシェイクスピアの劇作術

～「運命」と「情熱」の表象について～

桑 山 智 成

序

『ロミオとジュリエット』は運命悲劇なのか、それとも情熱や性格による悲劇なのか。他の悲劇を論じる際には不毛にも思えるこうした議論が『ロミオとジュリエット』の批評史においては、たびたび繰り返されてきた。

たとえば Franklin M. Dickey (1957) は主人公の情熱や性格を強調し、他方、Bertrand Evans (1979) は運命の重要性を主張する¹。あるいは、両種の意見を折衷して、Paul Siegel (1961) のように、愛ゆえに至る二人の死自体が神の計画だ、と主張する批評家もいる²。近年はこの種の議論が批評の前面に出ることは少なくなったように思えるが、1992年には D. Douglas Waters が、この芝居の運命はプロトレマイオス的あるいはセネカ的であると主張し、1996年

¹ こうした批評史に関しては New Cambridge 版の Introduction や、*Shakespearean Criticism*, vol. 5 にまとめられている。G. Blakemore Evans, Introduction, *Romeo and Juliet* (Cambridge: Cambridge UP, 1984) 13-16. L. L. Harris, and M. W. Scott, eds., *Shakespearean Criticism* vol.5 (Detroit: Gale Research, 1986): 410-415.

² Franklin M. Dickey, *Not Wisely But Too Well: Shakespeare's Love Tragedies* (San Marino, California: Huntington Library, 1957) 63-117. Bertrand Evans, *Shakespeare's Tragic Practice* (Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford UP, 1979) 21-51. Paul Siegel, "Christianity and the religion of love in *Romeo and Juliet*," *Shakespeare Quarterly* 12 (1961): 371-392.

には John F. Andrews が、シェイクスピアの時代の思想においては“fortune”や“stars”といった言葉に示される「運命」は、個人の意志や理性の力と相関関係にあった、と論じている³。しかし、Waters の意見においては、観客が観劇中にどこまでプトレマイオスやセネカの著作を思いおこしたのか疑問が残り、また恋愛の情熱が味気ないものに見える。他方、Andrews の意見によると、つまるところ、この悲劇が主人公の意志や理性の弱さによってもたらされることになり、結果的に作品の悲劇性が減ってしまうように思える。

興味深いのは、批評家の多くが本作品の運命に何らかの違和感を感じているという事実である。この運命は、“stars,” “fortune,” “fate” と様々に呼ばれ、影響力が時に強く時に弱く見える。Waters や Andrews の論文も、この運命に思想的な整合性を与える試みだと言えよう。また、これまでの批評史において運命を正面から批判した批評家もあり、たとえば Virgil Whitaker は、きまぐれな運勢 (fortune) や 偶然 (chance) に見える と述べ、B. Charlton はこの運命の提示の仕方は説得力がないと主張した⁴。

本作品における運命や情熱の表象に関して、最も説得力があるように思われるのは G. Blakemore Evans の見解である。G. B. Evans は、シェイクスピアが種本をいかに劇化したかという、劇作家の視点から分析を行っている。その主張をまとめると次のようになる。

『ロミオとジュリエット』において運命は曖昧だからこそ効果的なのであ

³ D. Douglas Waters, “Fate and Fortune in *Romeo and Juliet*,” *Upstart Crow* 12 (1992): 74-90. John F. Andrews, “Falling in Love: The Tragedy of *Romeo and Juliet*,” *Classical, Renaissance, and Postmodernist Acts of the Imagination: Essays Commemorating O. B. Hardison, Jr.*, ed. by Arthur F. Kinney (Cranbury, N. J.: Associated University Presses, 1996) 177-194.

⁴ H. B. Charlton, *Shakespearian Tragedy* (Cambridge: Cambridge UP, 1948) 52. Virgil Whitaker, *The Mirror up to Nature: The Technique of Shakespeare's Tragedies* (San Marino, California: Huntington Library, 1965) 111.

る。自殺という主人公の行為には、キリスト教的倫理性において問題があった。芝居の主な種本となったアーサー・ブルック (Arthur Brooke) の詩『ロミウスとジュリエットの悲劇』 (*The Tragicall History of Romeus and Juliet*) は、その冒頭で、無謀な恋愛の危険性を警告している。シェイクスピアの芝居は運命によって、このキリスト教的問題を乗り越えたのである。同時に、ロレンス神父が主人公に対して理性的忠告をするが、彼らがそれを無視することによって情熱も示される。それゆえに彼らが単なる運命の操り人形には見えない。シェイクスピアは、後の悲劇作品のように運命と自由意志を融合 (fuse) するのではなく、並置 (juxtapose) することで独自の効果をあげたのである。⁵

この作品は、運命の動きだけでなく、情熱的な愛の描写自体にも明らかに重点を置いているので、恋心の強さそのものも運命ゆえのものに見えてしまうと、その魅力は半減するだろう。

また、依田義丸も同様に、シェイクスピアが種本を劇化するにあたって直面した問題の対処法として、本作品の運命を論じている。種本の結末は、ロミオの到着やジュリエットの目覚めのタイミングの悪さ、という偶然性を含んでいる。依田は、運命に対する言及は、こういった出来事が必然であったような印象を与えるための工夫であったと指摘している。⁶

G. B. Evans や依田の指摘は示唆に富むが、この点に関して両者ともに詳しい分析には至っていない。たとえば、具体的にどのようにシェイクスピアは運命と自由意志を「融合」させずに、互いに干渉しない形で「並置」し、それぞれを強調する、といった離れ業をなしたのか。本論はこういった問題に迫り、特にプロローグが生み出す多種多様な効果を明らかにすることで、シェイクス

⁵ G. B. Evans, 16.

⁶ 依田義丸、「覆された喜劇—『ロミオとジュリエット』の劇作術—」、京都大学総合人間学部紀要 vol.1 (1994)、12。

ピアの劇作術に迫りたい。

2. 『ロミオとジュリエット』における予言

本作品における運命を考えるにあたり、まず確認しておきたいことは、G. B. Evans や H. A. Mason が指摘するように、ブルックにおける運命が気まぐれな運命 (Fortune) であるのに対し、シェイクスピアはこれに変更を加え、悲劇的結末へと一方向的に流れる運命 (Fate) の動きを作っていることである⁷。G. B. Evans や依田の指摘通り、シェイクスピアはこの運命によって、二人の自殺という宗教的問題を回避しつつ、偶然性を悲劇的必然へと引き上げている。さらに、ロミオが「勘違い」から自殺に至ることに対しても、運命は効果を発揮し、悲劇にふさわしい威厳を与えている。シェイクスピアがこれに意識的だったことは、『真夏の夜の夢』の劇中劇において、勘違いによる自殺をパロディー化していることからわかる。

シェイクスピアは、タイミングの悪い勘違いから主人公が自殺してしまう悲恋物語を演劇化するにあたり、その悲劇性を確保するために運命の枠組みを必要とした。そもそも当時、恋愛を主題とする芝居のほとんどは喜劇であり、Franklin M. Dickey や Dieter Mehl が指摘するように、『ロミオとジュリエット』以前に書かれたもので恋愛悲劇と呼べるものは『タンクリッドとジスムンダ』(*Tancred and Gismund*) や『ソリマンとパーセダ』(*Soliman and Perseda*) であった⁸。この運命の枠組みには、それまでのイギリス演劇において珍しかったジャンルの悲劇を成立させようとする、シェイクスピアの劇作家としての果敢な姿勢を見ることができる。

しかし、先に述べたように、この運命に対して批評家たちは何らかの違和感

⁷ G. B. Evans, 13 note 6. H. A. Mason, *Shakespeare's Tragedies of Love* (London: Chatto and Windus, 1970) 8. 本論では“Fate”という意味で「運命」という言葉を使っている。

⁸ Dickey, 3-10. Dieter Mehl, *Shakespeare's Tragedies: An Introduction* (Cambridge: Cambridge UP, 1984) 20.

を感じてきた。それはなぜなのか。

意外にもこれまで注目されてこなかった本作品の重要な性質に、キャラクターと予言との関係がある。『マクベス』や『オイディプス王』といった運命悲劇では、主人公は占いや魔女によって自分の未来や運命を直接知らされ、それから逃れようとする。しかし『ロミオとジュリエット』では、予言などで未来を直接知らせる人物や知らされる人物が登場しないのである。この点で予言者が現われ、暗殺を予告する『ジュリアス・シーザー』や、カサンドラがトロイの破滅を予言する『トロイラスとクレシダ』の方が、従来の意味で、より運命悲劇的な性格を持っている。これらの芝居では、人間の未来はどこまで運命によって決められているのか、人間は自由意志でどこまで未来を切り開いていけるのか、といった問題が扱われている。

しかし、ロミオやジュリエットそしてロレンスは、いかなる存在からも未来について告げられることはない。たとえば、マクベスがバンクオー親子の殺害を計画する際に次のような台詞で運命に挑む。

Rather than so, come Fate into the list,
And champion me to th'utterance! (3.1.70-71)⁹
そうなるぐらいなら、運命よ、戦いの場へ来い。
そして最後の最後までかかってこい！

ロミオもジュリエットが死んだという誤報を受け、同じように、

Is it e'en so? then I defy you, stars! (5.1.24)¹⁰
そうなのか？ ならば、運命よ、お前に挑んでやる！

⁹ 引用はNicholas Brooke, ed., *Macbeth* (Oxford: Oxford UP, 1990) による。

¹⁰ 引用は全て前出のG. B. Evans の *New Cambridge Shakespeare* より。日本語訳は全て筆者。

と運命に語りかける。しかし、マクベスが「バンクォーの子孫が王になる」という魔女の予言に挑む一方で、予言を聞いていないロミオがどういう“stars”に挑んでいるのかは、じつは明らかではない。この構造ゆえに批評家から「ロミオの予感¹¹は運命の動きを反映しているのではなく、彼の自己破壊願望を示しているのだ」といった意見さえ引き出してしまうのだろう。しかしこういったロミオの台詞は、実際の上演においては、次に指摘するようなプロローグの効果と呼応することで、効果的な台詞となり得ている。

3. プロローグと「運命」

じつを言うと『ロミオとジュリエット』の中で、劇世界の未来を知らされる人間がいる。それは観客である。シェイクスピアは、当時すでに古い趣向であったプロローグを取って本作品で初めて使い、次のように観客に伝える。

Two households, both alike in dignity,
In fair Verona (where we lay our scene),
From ancient grudge break to new mutiny,
Where civil blood makes civil hands unclean.
From forth the fatal loins of these two foes
A pair of star-crossed lovers take their life;
Whose misadventured piteous overthrows
Doth with their death bury their parents' strife.
The fearful passage of their death-marked love,
And the continuance of their parents' rage,

¹¹ Marilyn L. Williamson, "Romeo and Juliet," *Shakespeare Studies: An Annual Gathering of Research, Criticism, and Reviews*, vol. xiv (Cincinnati: U of Cincinnati P, 1981): 129-137.

『ロミオとジュリエット』のプロローグにおけるシェイクスピアの劇作術

Which, but their children's end nought could remove,
Is now the two hours' traffic of our stage;
The which if you with patient ears attend,
What here shall miss, our toil shall strive to mend. (Prologue. 1-14)¹²

二つの名家が権勢競う

その舞台は美しいヴェローナです。

古い憎しみより新しい争いが勃発し、

人々の手は血で洗われます。

これらの敵より生まれたのは

星に呪われた恋人二人。

悲しい不幸が二人に降りかかり

その死が親の争いを収めます。

死の影深い愛の恐ろしい行く末、

子供が死んで

はじめて鎮まる親の怒り、

これが2時間の舞台の主題です。

辛抱強く聞いてくださるのなら

台本に¹³足りないことは舞台にて補えるよう努力いたします。

プロローグは運命を観客に想起させる語彙をいくつも含んでいる。たとえば、“fatal” (5)、“star-crossed” (6)、“misadventured” (7) といった語句であ

¹² 短いバージョンの第1クォート(Q1)や、中身が充実している第2クォート(Q2)には刷られているものの、シェイクスピアの死後に出版された全集第1フォリオ(F1)にはこのプロローグは刷られていない、という謎がある。John Jowett が指摘するように、これはおそらく、フォリオ作成時に参照されたクォートにおいて、プロローグが本体と離れたページに印刷されていたことが原因だと考えられる。John Jowett, notes to *Romeo and Juliet*, in *William Shakespeare, Textual Companion* (Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press, 1987), 290.

¹³ 後述するとおり、このhereの解釈はJill L. Levensonの意見を参考にした。Jill L. Levenson, ed., *Romeo and Juliet* (Oxford: Oxford UP, 2000) Prologue, n.

る。しかし、言葉を変えて繰り返し観客に印象づけながらも、“fate”や“fortune”といった名詞をそのまま使わないことで、劇世界における運命の存在を規定してしまわないように工夫している。

詳しく語彙を見ると、まず、“fatal”は“fate”の形容詞であり、同じ行の“from,” “forth,” “foes”と頭韻を踏むことで強調されているが、そもそも親についての修飾語なので主人公との関係は間接的である。“star-crossed”は直接主人公を形容しているが、当時、“star”は様々な意味を指し得た。たとえば C. T. Onions の *A Shakespeare Glossary* は “star”を “In astrology, used of the planets and zodiacal constellations as supposed to influence human affairs; (transf.) person’s fortune, rank, position, condition, destiny, temperament, etc., viewed as determined by the stars” と定義している。¹⁴これによると、“star”は、“destiny”だけでなく単に “temperament” といった性格上のことも含み得る。また、冒頭で紹介した John F. Andrews によると、“star”は物質や人間の感覚にのみ影響を与えるので、意志や理性の力によって制御できると当時考えられていた。いずれにせよ、“star-crossed”が、はっきりと“fate”という意味での運命を指すことのない曖昧な語句だということがわかる。同様に、“Misadventured”も “unfortunate” という意味であって「不運な、不遇な」という意味の域を出ていない。¹⁵シェイクスピアは語彙のレベルで運命を観客に強く意識させながらも、断定することを慎重に避けているのである。

語彙上の工夫よりさらに重要なプロローグの役割は、主人公たちが死ぬことをいきなり告げること、そして芝居の結末と二人の死を重ね合わせることである。ブルックの詩の前にも14行詩があるが、それが細かなストーリーの説明をするのに対し、シェイクスピアのプロローグは、二人の死が両家の争いを終わらせることを8行目および11行目で二度も強調する。二人の死自体は、9行目

¹⁴ C. T. Onions, ed., *A Shakespeare Glossary*, rev. by Robert D. Eagleson (Oxford: Clarendon Press, 1986) “star” n 1.

¹⁵ Onions, “misadventured”.

の“their children’s end”でも言及されるので、三度繰り返されることになる。喜志哲雄が指摘するように、これは他のシェイクスピア作品と比べても珍しい性質である。¹⁶『ヘンリー4世』『ヘンリー5世』『トロイラスとクレシダ』『ペリクリーズ』『ヘンリー8世』でもプロローグは使われているが、どれも結末は語らない。これらのうち結末に触れていると見なせるものは、『ペリクリーズ』の“The purchase is to make men glorious:” (prologue, 9)¹⁷（「この物語の効用は人々に榮譽を与えることです」）ぐらいである。そしてシェイクスピア以前のイギリス演劇においても、プロローグがこのように主人公の結末を繰り返し告げるものはない。

詳しくプロローグを分析すると、韻律の上からも二人の死を強調していることがわかる。通常シェイクスピアの韻文は、弱音節と強音節のペアが5つ繰り返される弱強五歩格で書かれているが、8行目では、

Doth with their *death bury* their parents’ *strife*¹⁸

というように、“death”が、次の強弱格の“bury”とぶつけられることで、強い音節が二つ並ぶことになり、音声的にも印象深いものとなっている。George T. Wright が指摘するように、弱強格と強弱格がならぶ箇所では軽いポーズが生まれ、“death”の後でいったんリズムが止まったような印象を与える。¹⁹また、“death”と“bury”は母音脚も踏み、さらに、“death”は、同じ行のもう一つの強弱格の強い音節“Doth”と“d”音で頭韻を踏むことでも引き立てられている。同様に、11行目の“**Which, but their children’s end**

¹⁶ 喜志は『ロミオとジュリエット』『ジュリアス・シーザー』『アントニーとクレオパトラ』『リチャード3世』『ヘンリー5世』に関して、観客が結末を知って劇を見る効果について論じている。『ロミオとジュリエット』については、観客が距離を置いて舞台を見るからこそ、ロミオやジュリエット、ロレンス神父の悲劇を回避しようとする努力が痛ましく見える、と指摘している。『シェイクスピアのたくらみ』（岩波新書、2008年）14-51、「結末が分かっている劇はどこが面白いか」。

¹⁷ 引用は Doreen DelVecchio and Antony Hammond, eds., *Pericles, Prince of Tyre* (Cambridge: Cambridge UP, 1998) による。

¹⁸ 引用における強調は筆者による。以下同じ。尚、引用の太字は強音節を示す。

¹⁹ George T. Wright, *Shakespeare’s Metrical Art* (Berkeley, Los Angeles, London; University of California Press, 1988) 187.

nought could remove”の“*end nought*”でも、強く読む音節が再び二つ並び、“end”が強調される。

じつはプロローグのこのような性質が本作品の特異な運命を生み出す大きな要因なのである。劇本体が始まる前に、シェイクスピアは「芝居の最後にロミオとジュリエットは死ぬ」という強い印象を観客の意識に植えつける。この先入観ゆえに、芝居のさまざまな出来事が二人の死へと進んでいるように見える。つまり、シェイクスピアはプロットの展開と運命の流れを重ねたのである。こうした枠組みの中で観客は、プロローグの語彙によって運命を想起させられ、実際に劇本体では主人公が運命に呼びかけるのを聞くので、運命を強く意識することになる。

しかし、劇本体において予言はあくまでも存在せず、厳密に言うとキャラクターは直感によって運命を感じているにすぎない。そのため、劇本体の台詞だけを論理的に突き詰めていくと、この「運命」は極めて曖昧なものになる。この曖昧さゆえに、シェイクスピアは、「運命と自由意志」というテーマに足を掬われる心配なく、恋心を自由意志の発露として生き生きと描くことができた。つまり『ロミオとジュリエット』の「運命」とは、劇世界の中というよりも、観客の意識の中にまず強く存在するものなのである。²⁰キャラクターに予言を知らせずに成立する、ある種の「運命悲劇」がこのようにして誕生することになった。

芝居が始まる前に観客に結末を知らせることで運命の流れを作る、という劇作術は本作品を執筆するシェイクスピアにとって未知のものではなかったと思われる。というのは、『ヘンリー6世』と『リチャード3世』の第一歴史四部作においてシェイクスピアは、観客が歴史的結末（たとえば結局リチャード3世は滅びて、ヘンリー7世が即位するといった事実）を知っていることを前提に既

20 シェイクスピアはプロローグによってロミオではなく観客に「予言」を語っていると言える。そもそもプロローグの文体には予言のような響きがある。たとえば、5、6行目ではロミオとジュリエットの死だけでなく誕生にも同時に触れる。そして、11行目の“Which but their children's end nought could remove”では、子供の死以外は何も親の怒りを鎮められないと断定し、プロローグは超越的存在であるかのような印象を観客に与える。

に劇作をしているからである。これらの芝居においてキャラクターたちは歴史的事実に向かって運命づけられたかのように動いていく。Jan Kott が “the Grand Mechanism” (「歴史という巨大なメカニズム」) と呼んだ動きである。²¹ シェイクスピアは『ロミオとジュリエット』という恋愛悲劇を作るにあたり、同様の効果を狙うためにプロローグを使って悲劇の枠組みを確保した。当時すでに時代遅れだったプロローグを、シェイクスピアが初めて用いた背景には、こうした狙いがあったのである。²²

4. 「運命」のメタ演劇的性質

シェイクスピアは、劇本体が始まる前に、観客の意識に働きかけて「運命」の流れを作っている。こうした視点より脚本を吟味してみると、「恋人二人が最後に死ぬ」という観客の知識が刺激される状況に限って、ロミオとジュリエットが “star,” “fate,” “fortune” に言及することがわかる。たとえばロミオが初めて “star” に触れるのはキャプレット家の舞踏会に乱入する直前の場面である。

I fear too early, for my mind misgives
Some consequence yet hanging in the stars
Shall bitterly begin his fearful date
With this night's revels, and expire the term
Of a despised life closed in my breast,
By some vile forfeit of untimely death. (1.4.106-111)

²¹ Jan Kott, *Shakespeare Our Contemporary*, trans. by Boleslaw Taborski (1964; New York, London: W. W. Norton, 1974), “The Kings” 3-55. 訳語は『シェイクスピアはわれらの同時代人』ヤン・コット作、蜂谷昭雄、喜志哲雄訳(東京:白水社、1996年)より。

²² 14行詩は恋愛を主題にすることが多く、ロミオとジュリエットが初めて言葉を交わす時には二人で14行詩を作りあげる。よく指摘されるように、プロローグと、2幕の前に現れるコーラスは、両方14行詩であり、恋愛詩としての雰囲気高めめることにも貢献している。

『ロミオとジュリエット』のプロローグにおけるシェイクスピアの劇作術

早すぎるのではないかと心配なんだ。なんだか予感がする。
運命の星に重大なことがひっかかっている
それが何か恐ろしいことを
今夜のパーティーで始めるんじゃないかって。
そして、この胸に潜む命の期限が
時ならぬ死によって取り消されてしまう気がするんだ。

この時点ではロミオはロザラインという女性に恋をしている。しかし観客はまさにこれからロミオがジュリエットと恋に落ち、死へと至ることを知っている。上のロミオの予感がこの観客の知識に作用することで、観客も「運命の動き」を感じるようになる。

同様に、ロミオはティボルトと決闘する前に“fate”に、殺害後は“fortune”に言及する。

This day's black fate on moe days doth depend,
This but begins the woe others must end. (3.1.110-111)
今日の黒い運命は未来に影を投げかけている
他の悲しみへと続く悲しみがまさに始まったのだ。

O, I am fortune's fool. (127)
ああ僕は運命の道化だ。

この場面は芝居の中盤にあたり、ここでは喜劇的のムードが一転して悲劇へと傾斜していく。結末を知っている観客はこの時点で「主人公はこれから死の結末へと本格的に向かう」と予想するはずである。それゆえロミオの台詞が説得力を持ち、観客も“black fate”を意識する結果となる。しかし、繰り返しになるが、もともとロミオはマクベスのように予言を聞かされたわけではないのである。

『ロミオとジュリエット』のプロローグにおけるシェイクスピアの劇作術

ロミオは単なる直感で話しているにしても、こうした台詞自体は、結末に関する観客の知識を共有しているので、メタ演劇的（自意識的）な性質を持っていると言えるだろう。メタ演劇的性質は、次のベンヴェーリオの台詞にも見ることができる。

We'll have no Cupid hoodwinked with a scarf,
.....

Nor no without-book prologue, faintly spoke
After the prompter, for our entrance; (1.4.4-8)

僕らにはスカーフで目隠ししたキューピッドなんていない。
.....

脚本を持たずに、プロンプターの助けを得ながら
かろうじて話すプロローグもいないよ。

ロミオが舞踏会の登場の際に何か口上を述べるべきだろうかと尋ねたところ、ベンヴェーリオは舞踏会を芝居にたとえるのである。

そもそも、始めに観客に結末を知らせることで、運命の動きを作り出す劇作術自体、メタ演劇的だと言える。なぜなら「キャラクターの結末は上演が始まる前から脚本によって既に決められている」という演劇の基本的事実を自意識的に利用しているからである。つまり、このメタ演劇的な工夫は、ロミオとジュリエットが不本意にもこの悲劇の主人公に選ばれてしまったという印象を生み出す。

この点で興味深いのは、シェイクスピア当時の上演において、プロローグを演じた役者が台本（book）を持って舞台に登場した可能性である。プロローグの最終行 “What here shall miss, our toil shall strive to mend” の “here” は舞台を指すと理解されることが多い。舞台の物理的に不完全なところを、役者の演技がカバーするという解釈である。しかし、Jill. L. Levenson は、

この行は多様な読みを許すものであり、“here”は「台本」も指し得ると指摘している。²³ 当時の上演でプロローグが脚本を手にもちながら二人の死を予告したとすると、その舞台イメージは運命のメタ演劇的性質とその悲劇性をより強烈に視覚化したであろう。

同じように自意識的なことばが使われるのが最終場である。仮死状態のジュリエットのもとで、ロミオとパリスは戦い、パリスは息絶える。そこでロミオは彼を、“One writ with me in sour misfortune’s book!” (5.3.82) (「僕とともに不幸の本に書き込まれた者よ!」)と呼ぶ。この“book”は、上で引用したベンヴォーリオの台詞“no without-book prologue” (1.4.7)からもわかるように「台本」という意味にも解釈することができる。そして、芝居最後の大公の台詞、“For never was a story of more woe / Than this of Juliet and her Romeo” (5.3.309-310) (「これ以上の悲しい話があるか、このジュリエットとロミオの話よりも。」)も、ロミオとジュリエットに起こったことを story と捉えている。これらの台詞は、ロミオとジュリエットの死は台本によってあらかじめ決められている、という当然の事実をメタ演劇的に利用し、運命の流れを補強していると言える。

5. プロローグと情熱の表象

上で検討したように、『ロミオとジュリエット』の「運命」はメタ演劇的であり、劇世界の中では曖昧な存在である。それゆえに、情熱が自由意志の発露としても生き生きと表現され得る。そしてこの枠組みはプロローグによって作り出されていた。次に指摘したいのは、プロローグはこうした枠組みを作るだけではなく、他の様々な方法によっても運命と情熱それぞれの力強い表現に貢献していることである。具体的には、このセクションで扱う、ロミオとジュリエットの死に関する工夫と、2幕の前にもう一度登場する際の工夫、そして、次のセクシ

²³ Levenson, Prologue, n.

ンで扱う、観客の時間意識に働きかける工夫、の三つである。

プロローグは二人の死という結末を繰り返すが、その過程については明言を避けている。喜志哲雄が指摘するように、それゆえに観客は二人がどのように死を迎えるのかに注目して芝居を見ることになる。²⁴

プロローグがほめめかすのは、両家の争いに関係して二人が死に至ることである。実際にキャラクターの台詞においても「死」は度々、両家の争いに結びつけられている。たとえば、バルコニーの場面で、ジュリエットは “If they do see thee, they will murder thee” (2.2.70) (「もし見つかったら、殺されるわ」) とロミオに警告し、最終場では二人が死んだ後にヴェローナの大公は両家に対し

See what a scourge is laid upon your hate,

That heaven finds means to kill your joys with love! (5.3.292-293)

お前たちの憎しみに対して下された神罰を見るがいい。

天は、お前たちの喜びである子を、愛でもって消し去ったのだ。

と述べ、二人の死は両家の争いを鎮める神の手段だったとまとめる。²⁵

しかし、二人の恋愛の過程においては、「死」は情熱とも結びつけられているのである。たとえばジュリエットはロミオと初めて会った際に、“If he be married, / My grave is like to be my wedding bed.” (1.5.133-134) (「もし彼が結婚しているのなら / 私の新床はお墓の中だわ」) と言う。バルコニーの場面でもロミオは

Alack, there lies more peril in thine eye

²⁴ 喜志、18。

²⁵ ところで、この後に大公は “All are punished” (295) (「皆、罰せられたのだ」) と言う。“All” は両家や親戚を失った大公を示すが、メタ演劇的に考えると観客も含み得る。観客が二人の悲劇に興味を示し観劇を続けたからこそ、この悲劇は成立したからである。二人はヴェローナ社会だけでなく上演された社会でのスケープゴートとなり得る。

Than twenty of their swords. (2.2.71-72)

ああ、君の眼にもっと多くの危険が潜んでいる
彼らの剣よりも。

と述べ、ジュリエットは“Yet I should kill thee with much cherishing” (183) (「かわいがりすぎてあなたを殺してしまおう」)と言う。ロレンス神父の“These violent delights have violent ends, / And in their triumph die like fire and powder, / Which as they kiss consume” (2.6.9-11) (「そういった激しい悦びには激しい終わりがつきものだぞ。火と火薬が触れ合って消えてしまうように、歓喜の内に終わってしまう。’)という忠告も、激しい情熱ゆえに迎える死を観客に予想させる²⁶。

つまり、シェイクスピアは二人がどのように死に至るのかという過程は空白にしておくことで、まず観客の関心をそこに引き付けておき、実際の劇本体においては、必要に応じて、二人の死を「争いの犠牲になる運命」あるいは「情熱的な恋愛」に自由に結び付けていく。これによっても「運命」と「情熱」それぞれの存在感が引き立てられるのである。

これまで運命と情熱を二項対立的に扱ってきたが、芝居が結末に向かう際には、情熱も運命の一要素であるように、あるいは両者が渾然一体となっているように観客は感じるであろう。というのも、「運命」の動きは結末に向かう劇展開に重ねられており、ジュリエットが薬を飲む、そしてロミオとジュリエットが自殺するといった情熱ゆえの行為もプロットを展開していくからである。(情熱、運命、劇展開が一体となっていくことは、作品のスピード感とも関係しているが、これについては次のセクションで扱う。)しかし、繰り返し強調

²⁶ 他にも、たとえばジュリエットの台詞 “It is too rash, too unadvised, too sudden, / Too like the lightening, which doth cease to be / Ere one can say ‘It lightens.’” (2.2.118-120) (「あまりにも急ぎすぎで、軽率で、突然すぎるわ。まるで稲妻のよう。稲妻は「あ、光った」って言う前に消えてしまうのよ。’) やロレンス神父の忠告 “Wisely and slow, they stumble that run fast” (2.3.94) (「賢くゆっくりと進め。速く走るものはつまずくぞ’)も同様の効果がある。

してきたように、この「運命」は予言などによって示される本格的な運命ではないので、後半に情熱が「運命」と一体になって見えても、劇前半のバルコニーの場面などで示された二人の自由意志が損なわれることがない。

劇前半の情熱の表象に関して、バルコニーの場面の前に再び現れる2幕のプロローグ（コーラス）も大きな役割を果たしている。このコーラスはこれまで批評家の頭を悩ませてきた。古くは Samuel Johnson が「劇の進行にも役立たないし、単に既に観客が知っていることを繰り返し、次の場面の予告をするだけだ」と批判した。²⁷近年でも Levenson がこのコーラスに関して、「二人の出会いを振り返り今後の場面への橋渡しをするが、芝居のスピード感を阻害する」と述べ、やはり不満を示している。²⁸現代の上演ではイギリスにおいても、日本においてもこのコーラスが現れることは極めて稀であり、短いバージョンのテキスト第1クォート（Q1）にも刷られていない。最近では Lukas Erne が当時の上演に近いテキストはQ1だと主張しているので、このコーラスの演劇的效果にはさらに注目が集まりにくいように思える。しかし、運命と情熱の表現のバランスをプロローグの機能とあわせて考えた時にコーラスの意義は明らかになる。

Now old desire doth in his death-bed lie,
And young affection gapes to be his heir;
That fair for which love groaned for and would die,
With tender Juliet matched is now not fair.
Now Romeo is beloved, and loves again,
Alike bewitchèd by the charm of looks;
But to his foe supposed he must complain,

²⁷ G. Evans, 1.5.144-57 n.より引用。

²⁸ Levenson, 2.0.1-14 n.

²⁹ Levenson, 2.0.1-14 n.

³⁰ Lukas Erne, *Shakespeare as Literary Dramatist* (Cambridge: Cambridge UP, 2003); Lukas Erne, ed., *The First Quarto of Romeo and Juliet* (Cambridge: Cambridge UP, 2007).

『ロミオとジュリエット』のプロローグにおけるシェイクスピアの劇作術

And she steal love's sweet bait from fearful hooks.
Being held a foe, he may not have access
To breathe such vows as lovers use to swear,
And she as much in love, her means much less
To meet her new-belovèd any where:
But passion lends them power, time means, to meet,
Temp'ring extremities with extreme sweet.

(1.5.Chorus. 144-157)

今や古い欲望は死の床につき

新しい愛情が相続人になろうと口を開け待っています。

美しい人への恋に苦しみ、死んでもいいとさえ思っていたのに
ジュリエットに比べられて、彼女ももはや美しくはありません。

今やロミオは愛し愛され、

二人はお互いの姿に同じように恍惚とするばかり。

しかし彼は敵の家の女性を口説き

恐ろしい釣り針から甘い餌を盗みとらねばなりません。

敵とみなされている以上、彼には容易にはできないのです、

恋の誓いを立てることが。

同じように深く恋に落ちている彼女にとって

新しい恋人に会うことはさらに難しい。

しかし二人が会うために、情熱が力を、時が手段を与えるでしょう、

甘美な恋で苦境を和らげながら。

コーラスは、からかうような視点から、特に最初の4行でロミオの心変わり
に言及する。ここで重要なのはロミオが、プロローグとは一変して、自由意志
を持った人物として描かれていることである。シェイクスピアは劇冒頭でプロロー
グという劇外の仕組みを使って「争いの犠牲となる運命を背負ったキャラクター」

というロミオ像を観客に印象付けた。しかし、恋愛が強調されるべきバルコニーの場面の直前にはこの印象を緩和し、ロミオの自発的な情熱が表れるように、もう一度劇外のコーラスを使って慎重に焦点を調整しているのである。

その証拠にここでは“star-crossed”や“fortune,”“fate”といった言葉は一切使われない。プロローグで使われた“foe”(7, 9)は二度、“fearful”(8)は一度使われ、両家の争いは触れられているが、二人の死とは結び付けられていない。むしろ「死」は、“death-bed”(144)や“die”(145)で、ジュリエットに会う前にロミオが抱いていたロザラインへの恋心の終わりに対して用いられている。コーラスは、バルコニーの場面で恋愛を自由意志として生き生きと描くための準備をしているのである。

6. 観客の時間意識

さらにプロローグは、劇本体が持っているスピード感を加速することによっても、運命と情熱の両方の勢いを補強する。しかし、このプロローグの性質を指摘する前に、スピード感が劇前半において運命と情熱それぞれの表象にどのように関係しているか、まず確認しておきたい。

これまで幾度も指摘されてきたように、本作品のスピード感は、ブルックでは9ヶ月に亘る物語を、シェイクスピアが4、5日に凝縮したことや、キャラクターが性急な態度をとることから生まれている。たとえば、ロミオとジュリエットは出会ったその日に結婚の約束をする。この性急さは言うまでもなく彼らの情熱の強さを表している。また、前のセクションで触れたロミオに対するロレンスの忠告も、結果としてロミオの情熱の勢いを裏付け、強調する³¹。

他方、脇役の性急さは、二人の出会いや死へと流れる劇展開および「運命」の勢いを補強する。さまざまなキャラクターの性急さは Brents Stirling が既

³¹ ただし、Emrys Jones が論じるように、バルコニーの場面は時が止まったような感覚を観客に与える。Emrys Jones, *Scenic Form in Shakespeare* (London: Oxford UP, 1971), 33-37.

に多くの例を挙げているので、³²ここでは一例として Stirling が詳しくは検討していない1幕3場を見てみたい。場面の冒頭でキャプレット夫人は、娘ジュリエットにパリスとの結婚話を切り出す際にかなり慌しい。たとえば、“Nurse, give leave a while, / We must talk in secret. Nurse, come back again, / I have remembered me, thou s’ hear our counsel” (8-10) (「乳母よ、ちょっと外しておくれ、内密に話したいことがあるから。乳母よ、戻っておいで。やっぱり話を聞いておくれ。」)と混乱を見せる。そして場面後半で、具体的に結婚話を出す際には“brief”を繰り返す。

Thus then in *brief*:

The valiant Paris seeks you for his love. (74-75)

じゃあ手短に言うわ

勇敢なパリス様があなたを結婚相手に、とおっしゃってるの。

Speak *briefly*, can you like of Paris’ love? (97)

手短に聞かせて。パリス様を愛することができる？

このせわしなさを効果的に引き立てているのは乳母の長広舌である。それまでのキャプレット夫人の台詞が1行もしくは4行であるのに対し、乳母は第17行から第63行まで45行（第50行目にキャプレット夫人が1行、第59行目にジュリエットが1行、口をはさむ）にわたって話すのである。³³11年前に地震があった年にジュリエットが乳離れしたことについての台詞で、結婚や死といったテーマにも触れる。しかし、この台詞は非常に長いにも関わらず、プロットをまったく進展させない。キャプレット夫人と共に観客は焦らされることになる。こ

³² Brents Stirling, *Unity in Shakespearian Tragedy* (New York: Columbia University, 1956) 10-25.

³³ Q1でも事情は同じで、乳母は第18行から第55行まで（第51行目でジュリエットが1行、口を挟む）台詞を話す。

『ロミオとジュリエット』のプロローグにおけるシェイクスピアの劇作術

ういう点に、シェイクスピアが観客の感じる時間意識を考慮しながら劇作を行っていることがよく表れている。また、場面の最後では、キャプレット夫人が作り出した慌しきは召使の台詞によって補強されている。

Madam, the guests are come, supper served up, you called, my young lady asked for, the Nurse cursed in the pantry, and every thing in extremity. I must hence to wait, I beseech you follow straight. (101-104)

奥様、お客様がいらっしゃいました。夕食の準備はすみ、奥様とお嬢様は呼ばれ、乳母は台所で悪態をつかれています。すべてが混乱状態です。私もすぐ行って、給仕をしないとイケません。どうかすぐいらっしゃってください。

観客は芝居がロミオとジュリエットとの出会いへと進んでいることを知っているのですが、この場面の慌しさに、二人を出会わせようとする運命の勢を感じるに違いない。

このように情熱の勢いだけでなく、「運命」の勢いとも『ロミオとジュリエット』のスピード感に関係しているのだが、プロローグはこのスピード感を全体的に加速するような機能を持っているのである。プロローグは最後から3行目で、自らの上演を“the two hours' traffic of our stage”（2時間の上演）と呼ぶ。最後の3行は、全体をまとめている台詞に一目思えるが、観客に終演時間を通常以上に意識させる。観客の現実時間において2時間以内にロミオとジュリエットは死を迎えるのである。

もちろん当時の悲劇の上演において、上演時間以内にキャラクターが死ぬと観客が予期すること自体はさほど珍しくなかったであろう。むしろ重要なのは、A. Hart が指摘するように、この“the two hours' traffic of our stage”が、イギリス演劇において初めて特定の上演時間に言及したことであ

る。³⁴ 同時代の演劇テキストでプロローグあるいはエピローグが上演時間に言及したものはあるが、それらは全て『ロミオとジュリエット』より後の作品なのである。

注目すべきは“two hours”は実際の上演よりも短めの時間を宣言した可能性である。当時の上演時間についての批評家の見解は分かれており、一致した結論はない。『ロミオとジュリエット』以降の複数の芝居もプロローグで“two hours”という表現を使っており、A. Hart は字義通りに上演時間は通常2時間であったと主張している。それに対して David Klein はプロローグは短めの時間を宣言することで観客の集中力や忍耐力を高めたのではないかと論じ、3時間という上演時間に言及している例をいくつも例挙している。³⁵ Andrew Gurr は、Hart と同時に、当時の劇場において1分間に弱強五歩格を20行ほど話したと推測し、2255行の『ロミオとジュリエット』Q1テキストの場合、決闘の場面を考慮に入れても丁度2時間ほどであったと考えている。³⁶

しかし、長いバージョンのQ2やF1テキストの場合は2時間では終わらない。³⁷ そもそも『ロミオとジュリエット』が上演された1596年頃には、3時間近くの上演も珍しくなかったはずである。宮内大臣からロンドン市長への1594年10月の手紙は、彼の劇団「宮内大臣一座」が2時から上演を始め、4時から5時の間に終演すると約束したと伝えている。³⁸ 言うまでもなく、「宮内大臣一座」とは、

³⁴ A. Hart, “The Time Allotted for Representation of Elizabethan and Jacobean Plays,” *R.E.S.*, vol. VIII, No.32, (1932), 395. 不思議にもこの事実はシェイクスピア批評において取り上げられることが少ない。

³⁵ David Klein, “Time Allotted for an Elizabethan Performance,” *Shakespeare Quarterly*, vol. 18, no.4 (1967), 434-438.

³⁶ Andrew Gurr, “Maximal and Minimal Texts: Shakespeare V. The Globe”, *Shakespeare Survey* 52 (1999), 86. もっともGurrは短いQ1テキストをそのまま上演台本であるとは考えておらず、一つの目安のように考えている。

³⁷ Lukas Erne は前述のとおり Q1 が当時の上演に近いと主張している。彼の議論は興味深く刺激的だが考察されていない点も多い。例えば Klein の挙げている3時間上演を指す例である。Erne は2800行が上演用台本の限界だと考えているが、Q2 はそれより150行程長いにすぎない。

³⁸ “where heretofore they began not their Plaies til towards Fower a clock, they will now begin at two and have done between fower and five.” Andrew Gurr, *Shakespearean Stage 1574-1642, third edition* (Cambridge, Cambridge UP, 1992), 178.

『ロミオとジュリエット』のプロローグにおけるシェイクスピアの劇作術

シェイクスピアが属し、まさに『ロミオとジュリエット』を上演した劇団である。

『ロミオとジュリエット』の上演が2時間であったにせよ、3時間近かったにせよ、2時間で終わるというプロローグの宣言は、これが「宮内大臣一座」による通常の芝居と比べ短い部類のものだと観客に思わせたであろう。上演時間に関してプロローグで予告されるのは当時の観客にとって初めてのことであったので、宣言された時間をそのまま真に受けたはずである。

ここで重要になってくるのは、プロローグが二人の愛と死に注意をひきつけているのにも関わらず、芝居の冒頭では、二人はまだ出会いさえもしていないことである。ロミオは冒頭においてジュリエットではないロザラインという女性に恋している。ジュリエットはジュリエットで、婚約者候補のパリスをパーティーで観察するように母親に勧められている。つまり、二人が出会う時にはすでに上演時間がずいぶんと経過しているのである。New Cambridge 版の行数にして、全体の2932行中、開幕から二人が初めて言葉を交わすまでに640行ほどが、つまり全体の4分の1が既に終わっている。³⁹ Gurrが使った計算で考えると、プロローグが2時間と宣言してから32分が経過しているのである。

このように、シェイクスピアは2時間という（少なくとも他の芝居と比べて）短めの上演時間を最初に観客に意識させつつ二人の出会いを遅らせることで、その後の展開において両者の愛には時間がないことを印象づけた。これによって二人の恋愛体験は凝縮され、より濃密なものとなり、劇展開のスピード感が増すことで運命の勢いも強められたのである。

7. 結 論

『ロミオとジュリエット』の特徴の一つは「運命」の流れを描きながらも、

³⁹ 尚、『ロミオとジュリエット』の短いバージョンのQ1でも、全体の2141行中、470行ほど経過しており、やはり2割が既に終わっており、Gurrの計算を再び適用すると23.5分経過している。全体の行数においてプロローグの行数は（Q1のプロローグは12行、Q2は14行）それぞれ省いている。Q1の行数は、Lukas Erne, ed., *The First Quarto of Romeo and Juliet* より。

『ロミオとジュリエット』のプロローグにおけるシェイクスピアの劇作術

他方で自由意志としての恋愛を十全に描いていることである。これを可能にしたのは、冒頭で観客に結末をいきなり告げることで、劇展開と「運命」の流れとを重ねたプロローグのメタ演劇的な枠組みである。

このような準備の後、悲劇へと傾くような重要な場面で、つまりプロローグが与えた観客の知識を刺激するような場面で、キャラクターは運命に言及する。これによって、観客も運命の存在を自然に受け入れてしまうのである。シェイクスピアは、この運命ゆえに、自殺やタイミングの悪さ、ロミオの勘違いといった要素を種本から引き継ぎながらも、悲劇性を確保することができた。

しかし、予言が劇世界内でキャラクターに伝えられているわけではないので、厳密には、この「運命」はキャラクターの直感にしかすぎないことになる。こうした性質ゆえに、劇展開、「運命」、情熱それぞれの勢いが渾然一体となる劇終盤においても、特に前半で描かれた自由意志としての恋心の生き生きとした存在感が損われることがないのである。このようにして稀有の恋愛悲劇が成立した。

また、劇が展開されるに従って、プロローグが観客の関心を引きつけた「死に至る過程」に運命だけでなく情熱も結びつけられ、両者に強い存在感が与えられている。さらに、当時の上演においては、劇冒頭で2時間という上演時間に触れることで、劇全体のスピード感が高まり、運命の勢いも情熱の勢いも強められたのである。

プロローグの劇作術に反映されているのは、観劇中の観客意識、そして演劇と時間との関係に対する劇作家の先鋭な意識である。シェイクスピアは、止まることなく流れる一定時間の中のみ演劇作品は存在する、という特徴を最大限に活かして、劇作を行っている。この作品は、ソネット形式を台詞に用いるなど詩の要素を前面に出しており、詩的な特徴に注目を集めることが多い。しかし、ここで考察した通り『ロミオとジュリエット』は、シェイクスピアの演劇的感性が存分に発揮されている作品なのである。