

リリーとシェイクスピア (4)

『マイダス』と『ヴェローナの二紳士』—愛の喜劇

成 沢 和 子*

(1)

『キャンパスピ』(*Campaspe*)で宮廷にデビューし、『サフォーとファオ』(*Sapho and Phao*)、『ガラシア』(*Gallathea*)そして『エンディミオン』(*Endimion*)と宮廷劇(court comedy)と呼ばれる特異なジャンルで次々と作品を発表してきたジョン・リリー(John Lyly)の五作目は『マイダス』(*Midas*)であった。1588年、エリザベス女王(Queen Elizabeth I)の艦隊を率いた提督ドレイク(Sir Francis Drake)はスペイン無敵艦隊(Spanish Armada)を撃破した。ついに宿敵スペインを倒したこの勝利は英国民を酔わせ、殊の外女王陛下を喜ばせた。リリーは早速これを取り入れた劇を書き上げた。作中スペイン王フィリップ二世(Philip II)に擬せられたマイダス王(Midas)がアルマダについて次のように語るセリフはよく知られている。

Haue not I made the sea to groane
vnder the number of my ships : and haue they not perished, that
there was not two left to make a number ?

(III, i, 31-33)

『マイダス』は1589年の春から秋にかけて書かれ¹⁾、聖ポール寺院内の劇場(St. Paul's Playhouse)で初演された上で、1590年正月6日宮廷で上演された。出版組合(Stationer's Register)への登録は1591年10月4日である。海戦の勝利からきわめて短時間のうちに舞台に乗ったこの作品が際物的政治アレゴリー(political allegory)の気味があるのは否めない。当時、ロンドンの舞台にはフィリップ二世のカリカチュア化が流行したらしい。又スペイン王を表現するのにマイダスがよく用いられたことも知られている²⁾。リリーはオヴィドの『変身物語』(Ovid: *Metamorphoses*)から取ったマイダス王の物語を下敷にしている³⁾。マイダスに関する二つのエピソード——マイダス王がバッカス(Bacchus)によって、手に触れるもの総てが黄金に変る力(gold touch)を与えられ喜ぶが、食物まで黄金になってしまうことに後悔し、願って元通りにしてもらう話。そしてアポロ(Apollo)とパン(Pan)の音楽競べ(musical contest)でパンの肩を持ったためアポロの罰を受け、ロバの耳を付けられてしまう話——がほとんどそのままプロットに取り込まれている。リリーは彼のマイダスに近隣の国々、とくにイングランドを表わすレスボス(Lesbos)を征服する野望とそのために黄金を望むという動機を与えた。これはオヴィド

*信州大学医療技術短期大学一般教育

には無かったもので、劇の主人公とスペイン王とを結ぶ必須条件である⁴⁾。ロバ (ass) の耳を付けられたマイダスの愚しさはそのままスペイン王への痛烈な皮肉である。このためか、後世の『マイダス』研究において作中の主だった人物・事柄に、歴史上の人物・事柄を当てはめようとするきわめて熱心な試みもなされた⁵⁾。

しかしこうした政治的なアレゴリーが見出せるのは『マイダス』に限ったことではない。既に発表された作品中にも当時の宮廷、政治のアレゴリーが濃厚である。『エンディミオン』のシンシア (Cynthia) がエリザベス女王であり、エンディミオンがレスター伯 (Earl of Leicester) であることは当時のリリーの観客には当然のごとく知れ渡っていたと思われる。1585年にジャック・ロバーツ (Jack Roberts) という人物が知人に興味あることを忠告している。

take heed and beware of my lord of Oxenfordes man called Lyllie, for if he sees this letter, he will put it in print, or make the boyes in Poules play it uppon a stage⁶⁾

このことからリリーの作品には当時話題の個人や出来事がしばしば登場し、それが彼の舞台の比較的限られた観客にはかなり受けていたと考えられる。ただ『マイダス』が前四作と異なるのはバランスである。つまりそれまでの作品中では、リリーは愛 (love) を主題にしてそれに名誉 (honor)、寛容 (magnanimity) などいろいろなものを絡ませてプロットを展開していた。政治的なアレゴリーも巧みにこの中に取り込まれて、いわば「スパイス」⁷⁾ としての役割を果しつつ他の要素とのバランスを保っていた。それだけが突出して他を圧するということはなかった。ところが『マイダス』ではマイダス王=フィリップ二世のイメージがきわめて強く、彼についての政治的野望と、貧欲の主題が多くのスペースを占めている割には、宮廷劇のエッセンスたる愛の主題⁸⁾ が十分に描かれなかった。ハンター (G. K. Hunter) はリリーの他の作品で活躍したアレクサンダー (Alexander)、サフォ (Sapho)、シンシアという一連の「神々しいほどに勝れた王たち」 (“divinely good monarchs”) の反対イメージとしてマイダスが登場していることを指摘して、作者は愚王の統治を描くことに熱心になったあまり、全作品中二番目に長い劇であるにもかかわらず、他には筆が十分に及ばなかったのだろうと推測する。⁹⁾

こうしたハンターの考え方は確かに一面の真実を衝いているであろう。しかし何故そうなのか、それまで一貫して愛を中心に据えてきた作者が『マイダス』では何故そうしなかったのか。この問題を考えるのに興味あるヒントを与えてくれるのは『聖ポール寺院少年劇団』 (Reveavley Gair: *The Children of Paul's*¹⁰⁾) という書物である。著者ゲアはここでエリザベス朝演劇において王室礼拝堂少年劇団 (The Children of the Chapel Royal) と並んで数々の劇を上演していた聖ポール寺院内の劇場を拠点にした少年劇団の1553年から1608年までの活動を描いている。リリーは1580年代の初めごろオックスフォード伯爵 (Earl of Oxford) の秘書をしていたのだが、1584年に伯爵は黒僧座 (Blackfrairs Theatre) の借用権を手に入れるとそれをリリーに与えた。そこで彼はオックスフォード伯少年劇団 (Oxford Children) の名のもとに、王室礼拝堂少年劇団と聖ポール少年劇団を合併して、

宮廷劇の第一作『キャンパスピ』をこの黒僧座で初演した上で、1854年正月女王の御前で上演し大成功を収めた。この後すぐ3月には二作目『サフォーとファオ』も同劇団によって上演された。この合併劇団はこの後『アガメムノンとユリシーズ』(*History of Agamemnon and Ulysses*)という現存しない劇を上演したのち解散したが、リリーと聖ポール寺院少年劇団との関係はこの後も1589年の『ボンビーかあさん』(*Mother Bombie*)まで続く。1584年同劇団の指導者はトマス・ジャイルズ(Thomas Gyles)になった。彼は1580年代後半の劇団の上演台本を全面的にリリーに依存した。しかしゲアに言わせると、この選択は必ずしも成功とはいえなかった。リリーの作品のあまりにも宮廷指向に的を絞った内容は、限られてはいるが一般の (semi-public) 観客を持つ同劇団にとって危険なほど狭い基盤 (dangerously narrow base¹¹) であった。ゲアはことにリリーの得意とする愛についての機知に富んだやりとり (wit combat) や、古典や宮廷の政治、ゴシップなどへの言及の多いアレゴリカルなセリフは聖ポールの観客には理解し難いものであったと指摘する。これはリリーの中心をなす宮廷的な作品の否定にもつながる重大な指摘である。実際彼は「リリーは宮廷においてはいざ知らず、劇場作家としては成功しなかった」(“Lyly was not a successful dramatist in the playhouse whatever his success at court might have been”¹²)と断言しているのである。この判定は宮廷での成功を目標としたリリー自身には皮肉なことだが、少年劇団の側からすればむしろ当然かもしれない。

『キャンパスピ』から『エンディミオン』まで四作を一貫した調子で通してきたリリーも彼のあまりにも宮廷趣味に限定された作品に対する観客の困惑ぎみな反応には気付いていた様子で、五作目の『マイダス』では聖ポールでの上演用のプロローグで「今度の作は皆様方がそれぞれ求めるいろいろなものをつめ込んだごった煮 (Gallimaufrey) です」と述べている。

Come to the Tayler, hee is gone to the Paynters, to learne howe more cunning may lurke in the fashion then can bee expressed in the making. Aske the Musicians, they will say their heads ake with deuising notes beyonde Ela. Enquire at Ordinaries, there must be sallets for the Italian ; picktooths for the Spaniard ; pots for the German ; porridge for the Englishman. At our exercises, Souldiers call for Tragedies, their obiect is bloud : Courtiers for Commedies, their subiect is loue ; Counciemen for Pastoralles, Shepherds are their Saintes. Trafficke and trauell hath wouen the nature of all Nations into ours, and made this land like Arras, full of deuse, which was Broade-cloth, full of workemanshippe.

Time hath confounded our mindes, our mindes tne matter ; but all commeth to this passe, that what heretofore hath beene serued in seuerall dishes for a feaste, is now minced in a charger for a Gallimaufrey. If wee present a mingle-mangle, our fault is to be excused.

because the whole worlde is become an Hodge-podge.

(Prologue in Pauls 11. 5—20)

そして出来上がったものはオヴィドの物語を下敷に、愚王を嘲るテーマを前面に出し、その中に様々なものを盛り込んだ作品になった。結果は、ゲアによれば、今までの愛と名誉のディベイトを中心にしたものよりも観客には解り易かった。

The Midas/Philip equation is a simple and probable parable, which is easily comprehensible to an audience who would perhaps be unable to grasp the complexities of the debate on love and honour which predominates in Lyly's other, earlier plays.¹³⁾

しかし観客にとって「解り易かった」ことが作品としての完成度の高さを意味しないところに『マイダス』の矛盾がある。一幕一場で、バッカスの申し出についてマイダスに助言を求められた廷臣三人が、それぞれ愛 (love) と侵略の野心 (ambition) と富 (wealth) を主張して論争する典型的ディベイトの場面はリリーのオリジナルで、スタート地点ではこの作品も彼の得意とする愛と他の価値との対立によって展開する構造への可能性を秘めているといえる。以下は消えてしまった愛の主題の軌跡を「ごった煮」の中に探ってみようとする試みである。

(2)

「この芝居は宮廷愛に関心を示していないことでも顕著である。これを除いた他の総てのリリーの芝居は愛の感情に関心が向けられ、それを人間の活動の中心的動機として見ていたのに」 (“This play is also remarkable...for the lack of interest in courtly love. All Lyly's plays except this one, turn on the emotion of love, seen as the main motive for human activities.”¹⁴⁾) とハンターは述べ、『マイダス』には愛の主題が欠落していることを指摘している。だが実際にこの作品をつぶさに検討していくと、愛についての言及は意外に少くない。

一幕一場はフィリギア (Phrygia) の王マイダスがバッカスの「何でも望みのものをとらせよう」 (“aske any thing it shalbe graunted.”¹⁵⁾) という申し出に、何を願うべきか主だった廷臣たちに相談する場面である。最初に口を切ったエリスタス (Eristus) は、愛あってこそ人生は価値があるのだから恋人をお望みなさるようにと進言する。

Erist. Were I a king I would wish to possesse my mistresse, for what sweetnes can there be found in life, but loue? whose wounds the more mortall they are to the heart, the more immortal they make the possessors: and who knoweth not that the possessing of that must bee most pretious, the pursuing whereof is so pleasing.

(I, i, 22—26)

しかしエリスタスの考えは続く二人によって次々と否定されてしまう。戦争における勝利を望むよう主張するマーティウス (Martius) によれば「愛など子供だましにすぎん、愚

かしさしか生まず、怠惰を助長するだけだ」(“Love is a pastime for children, breeding nothing but follie and nourishing nothing but idlenes”¹⁶⁾)となり、一方黄金を求めるよう勧めるメラクリテス (Mellacrites) は「どんな貞淑な人も黄金の力に屈するのではないか」(“It is not gold that maketh the chastest to yeeld to lust.”¹⁷⁾)と述べ、さらにオヴィドを援用して、愛も戦いの勝利も大事だが、その両方とも黄金があれば手に入れられるものだと説く。

I denie
not but loue is sweet, and the marrowe of a mans minde, that to
conquere kings is the quintessence of the thoughts of kings : why
then follow both, *Aurea sunt vere nunc scecula, plurimus auro venit
honos, auro conciliatur amor* : it is a world for gold ; honor and loue
are both taken vp on interest.

(I, i, 54—59)

富 (wealth) と戦争 (war) と愛 (love) のそれぞれの魅力の主張は舞台上に典型的ディベート (debate) を展開し、快調な幕開けシーンとなっている。

Erist. To haue gold and not loue, (which cannot be purchast by gold) is to be a slaue to gold.

Mar. To possesse mountains of gold, and a mistresse more precious then gold, and not to commaunde the world, is to make *Mydas* new prentise to a mint, and Iorneiman to a woman.

Mel. To enjoy a faire Ladie in loue, and wante faire gold to geue : to haue thousands of people to fight, and no peny to paye-wil make ones mistresse wilde, and his soldiers tame.

(I, i, 70—77)

ただエリスタスの愛の弁護は必ずしも優勢を保ち得ず、愛はマーティアスやメラクリテスによる否定的コンテクストで語られることが多い。そしてついに富がマイダスの心を動かし、彼の黄金の受難が始まるのである。

二幕二場も愛についての論戦である。エリスタスとシーリア (Celia) との間にかわされるのは愛の主題のおなじみのモチーフ、愛の不実 (inconstancy) についてのやりとりである。

Erist. No, sweet *Calia*, in loue there is varietie.

Cel. Indeed men varie in their loue.

Erist. They varie their loue, yet change it not.

Cel. Loue and change are at variance, therefore if they varie, they must change.

Erist. Men change the manner of their loue, not the humor : the meanes how to obtaine, not the mistresse they honor. So did *Iupiter*, that could not intreat *Danae* by golden words, possesse his

loue by a golden shoure, not altering his affection, but vsing art.

Cel. The same *Iupiter* was an *Ægle*, a Swan, a Bull ; and for euerie Saint a new shape, as men haue for euey mistres a new shadow. It you take example of the gods, who more wanton, more wauering ? if of your selues, being but men, who wil think you more constant then gods ?

(II, i, 7—20)

前半は多様さ (varietie) と変化 (change) の二語を操り、愛の変わり易さを語る女と愛の不変を説く男が、比較的短い文章をたたみ込むように連ねていかにも機知に富んだやりとりをくり広げる。同じテーマが後半は神話への言及に移り、神々の王ジュピター (Jupiter) の華麗な恋の遍歴を通して語られる。この場面は『マイダス』において数少ない宮廷劇らしい愛の扱いが見られるところである。

二幕二場では宮廷の女主人と貴婦人たちが愛についてあれこれ語り合う。マイダス王の娘ソフロニア (Sophronia) は貞節 (chastity) を尊ぶ女性、黄金ぜめから脱するためバッカスに慈悲を請いに出かけた父を待ちながら言う。「何をして過しまししょう。愛の話以外ならどんなことでもいいわ」 (“What pastime shal we vse to passe the time ? I wil agree to any, so it be not to talke of loue.”¹⁸) とところが「愛以外なら」というにもかかわらず、彼女たちの話は総て愛に関わっていってしまう。「物語りして過す」 (“Tel tales”¹⁹) にしてもその物語の主題が愛であり、踊りにしてもそれは「愛の源」 (“dancing is loue sauce”²⁰) である。ただ一人、主人に逆って愛そのものについて語るソーヴィア (Suavia) は、物語や踊りや歌が愛と切り離せないのはむしろ当然のこととした上で、次のようなきわめて現実的認識を述べる。

For my selfe, as I knowe honest
loue to bee a thing inseperable from our sex, so doo I thinke it
most allowable in the Court; vnlesse we would haue all our thoughts
made of Church-worke, and so carrie a holié face, and a hollow hart.

(III, iii, 64—67)

ここには貞節をむねとするソフロニアに対するあてこすりも含まれているのだが、さすがに彼女はこれをさらりと受け流す。「楽しむつもりがけんかになってはいけませんね。皆それぞれ自分の好むことをしていれば不気厭になることはありませんからね」 (“let our coming to sport not tourne to spite . . . euerie one vsing hir own delight, shall haue no cause to be discontent.”²¹) この楽しい女性たちの愛についてのおしゃべりはリリーの宮廷劇にはおなじみのもので、ここではソフロニアとソーヴィアという二人の明敏な女性の存在によって他の作品中の同様な場面に勝るとも劣らない知的で快活な場面となっている。

そして最後にアポロとパンの歌がある。二人の神の歌競べは、マイダスがその愚かな判定の故にロバの耳を付けられてしまうという第二の受難の場面である。アポロは恋人ダフ

ィネー (Daphne) によせる詩をリュートに合わせて歌う。

Apollo. My *Daphne's* Haire is twisted Gold,
 Bright starres a-piece her Eyes doe hold,
 My *Daphne's* Brow inthrones the Graces,
 My *Daphne's* Beauty stains all Faces,
 On *Daphne's* Cheeke grow Rose and Cherry,
 On *Daphne's* Lip a sweeter Berry,
Daphne's snowy Hand but touch'd does melt,
 And then no heauenlier Warmth is felt,
 My *Daphne's* voice tunes all the Spheres,
 My *Daphne's* Musick charmes all Eares.
 Fond am I thus to sing her prayse;
 These glories now are turn'd to Bayes.

(IV, i, 84—95)

恋人を様々な美しい物にたとえる (compare) という当時大流行のパターンは、スペンサー (E. Spenser) の「長いこと、あの強い光を放つ目を何にたとえようかと思っていた…」 (“Long-while I sought to what I might compare/those powerfull eies”²²) からシェイクスピア (W. Shakespeare) の見事なパロディー「私の恋人の目は決して太陽のようではなく…」 (“My mistress' eyes are nothing like the sun”²³) に到るまで多くの恋人賛歌を生んだ。アポロの歌はまさにこうした典型的な例であるといえよう。一方パンは同じく恋人シュリンクス (Syrinx) を歌う。

Pan. *Pan's Syrinx* was a Girle indeed,
 Though now shee's turn'd into a Reed,
 From that deare Reed *Pan's* Pipe does come,
 A Pipe that strikes *Apollo* dumbe;
 Nor Flute, nor Lute, nor Gitterne can
 So chant it, as the Pipe of *Pan*;
 Cross-gartred Swaines, & Dairie girles,
 With faces smug, and round as Pearles,
 When *Pans* shrill Pipe begins to play,
 With dancing weare out Night and Day:
 The Bag-pipes Drone his Hum layes by,
 When *Pan* sounds vp his Minstrelsie,
 His Minstrelsie ! O Base ! This Quill
 Which at my mouth with winde I fill,
 Puts me in minde, though Her I misse,
 That still my *Syrinx* lips I kisse.

(IV, i, 103—118)

アポロのソフィスティケイトされた歌に較べるといかにも野卑な感じは否めないが、これも又恋人賛歌の一種には違いない。ただし、オリュンポスの神と野の神、それぞれの愛は天上の愛 (heavenly love) と地上の愛 (earthly love) とも言えるほどに対照的であり、聴いていたニンフは当然アポロに軍配を上げる。

Apollo. Now Nymphes, what say you ?

Erato. Wee all say that *Apollo* hath shewed himselfe both a God, and of musicke the God; *Pan* himselfe a rude Satyre, neither keeping meassure, nor time; his piping as farre out of tune, as his bodie out of forme. To thee diuine *Apollo*, wee giue the prize and reuerence.

(IV, i, 122—126)

だがマイダスは何故かパンの方を勝れていると主張し、愚かな判定によってアポロの怒りを買うことになる。当時流行の恋人賛美の詩がここではマイダスの愚かしさの証明に使われているのである。

(3)

以上見てきたように、愛を主題とした場面は、ディペイト、男女の機知にあふれるやりとり、宮廷の女性たちのおしゃべり、そして歌とこれまでの宮廷劇と同様に盛り沢山にあるにもかかわらず、なぜ『マイダス』は愛の主題が欠落しているという印象を与えるのだろうか。この問題を解くためには作中の愛の場面をもう一度、プロットの構築という視点から検討してみなくてはならない。

一幕一場の幕切れにマイダスは手を触れれば総てを黄金に変えることの出来る力を得て、領土と愛の両方を征服する決意を述べる。そのセリフの終り近くで、いかにも唐突に口走る。「シーリアよ、貞淑なおまえをきっと私のものにしてみせるぞ」("Celia, chast Celia shall yeeld"²⁴) シーリアとは誰なのか。もちろん彼女はその場にはいない。マイダスもこの短い言葉以外には彼等の関係について何も語らない。そこに居合わせた廷臣たちの口からも二人については一言も聞けない。このマイダスの恋の対象らしい女性、シーリアが観客の前に姿を現わすのは二幕の冒頭である。ここでの彼女は、マイダスに愛を手に入れることを勧めたあのエリスタスの恋人として登場している。そしてこの二人の対話に、マイダスの唐突な恋の告白の成り行きと思われるものがうかがえるのである。

Erist. Faire *Celia*, thou seest of gold there is satietie, of loue there cannot.

Cel. If thou shouldst wish that whatsoeuer thou thoughtest might be loue, as *Mydas* what euer he toucht might be gold, it may be loue would bee as lothsome to thine cares, as gold is to his eyes, and make thy heart pinch with melancholie, as his guts doe with famine.

(II, i, 1—6)

エリスタスの言い方には明らかにシーリアがマイダスの黄金の誘惑に応じたのではないかという含みがある。それに対してシーリアは求愛するエリスタスを皮肉りながら、マイダスの選択の愚かさを指摘している。彼女はその後さらに明瞭にマイダスの求愛を拒絶したことを告げる。

Eristus, if gold could haue allured mine eies,
thou knowest *Mydas* that commaundeth all thinges to bee gold, had
conquered: if threats might haue feared my heart, *Mydas* being
a king, might haue commaunded my affections: if loue, golde, or
authoritie might haue inchaunted me, *Mydas* had obteyned by loue,
golde, and authoritie,

(II, i, 21-25)

シーリアとマイダスの愛の成り行きについての手掛りはこれらたった三つのセリフしかない。どうやらマイダスはシーリアに求愛したらしい。彼女はそれを断わったらしい。だが舞台上で二人の対面する場面は一度もなく、マイダスがシーリアの名を口にしたのは一幕一場のセリフだけである。ヒーローとヒロインの恋(?)は早くも二幕一場で消えてしまったのである。

マイダスの愛についてはもう一つの発言がある。二幕一場でソフローニアは「父は恋していますが——私には道理にかなわないものに思えます」(“The loue hee hath followed——I feare vnnaturall,”²⁵⁾)と言う。さらに終幕のパリノード調のセリフでマイダス自身も「私の恋は道理にかなわぬものだった」(My affectian hath been vnnaturall”²⁶⁾)と言っている。「道理にかなわぬ」(vnnaturall) 愛とは何を指すのだろうか。マイダスとシーリアの間にそれを当てはめることの出来そうな事実はない。ボンド (R. W. Bond) はこれを政治的アレゴリーのコンテキストで解釈し、スペイン王フィリップ二世の領土的野心から出たエリザベス女王への求婚を指すものであるとしている。『マイダス』という作品自体が政治的アレゴリーの色彩が濃いものであることを考えると、この解釈は確かにアレゴリカルなレベルでは正しいかもしれない。ただ、アレゴリー (allegory) というものは必ず作品の表層のレベルでの事実が存在するものである。シーリアへの恋がこれに当るはずだったのだろうか。だが既に述べたように、この幻の恋は二幕一場以降ついに舞台に上ることはなかったのである。

ではエリスタスとシーリアがこの作品中の真の恋人たちのプロットを担うのだろうか。実は、二人が実際に出逢うのはこの二幕一場ただ一度なのである。そしてそこでの二人の関係はあくまでも「冷酷な恋人」(cruel mistress) と報われぬ思いに苦しむ男という伝統的宮廷愛の恋人たちのそれである。エリスタスの「悩める恋人」ぶりは他人から見ても「目はシーリアの顔に釘づけ、考えることは彼女の美しさ」(“eyes sticht on *Celias* face, and thoughts gyude to her beautie”²⁸⁾) と誠に典型的であり、次の彼自身のセリフがもっとよくその役割を表わしている。

Eris. My
teares which haue made furrowes in my cheekes, and in mine eyes
fountaines: my sighes, which haue made of my heart a furnace, and
kindled in my head flames : my body that melteth by peecemeale,
and my mind that pineth at an instant, may wisse that my loue is
both vnspotted, & vnspeakeable,

(II, i, 29—34)

Enist. Celia hath sealed her face in my heart, which I am no
more ashamed to confesse, than thou that *Mars* hath made a scarre
in thy face *Martius*.

(II, ii, 81—83)

一方シーリアの「冷酷な恋人」ぶりも徹底しており、「私は恋なんかにつかまりません。愛されるなんてとんだ災難」(“I am free from loue, and vufortunate to be beloued”²⁹⁾)とにべもない。そしてこの場面を除いてはエリスタスについて一言も語らない。エリスタスの方も廷臣としては一貫して舞台上に現われるが、恋人としての言動は二幕以降なくなる。そして突然四幕三場で愛を棄て戦争に行くことを宣言してしまう。

Erist. Martius, we will all ioyne : and though I haue been (as
in Phrygia they tearme) a braue Courtier, that is, (as they expound
it) a fine Louer ; yet will I set both aside, Loue and Courting, and
followe *Martius* for neuer shall it bee sayd, *Bella gerant alij, semper
Eristus amet.*

(IV, iii, 25—29)

この二人についての愛の主題は作品を通して展開しているというにはあまりにも断片的であるといえよう。

それにしても不思議なのはシーリアという女性である。二幕一場の才気にあふれる、もっとも典型的なリリーの宮廷劇の女性らしい彼女はあの場面だけであとはほとんど登場せず、登場しても(三幕三場)むしろ他の宮廷の女性たち、特にソーヴィア、の影に隠れるような存在にすぎない。一体シーリアとは誰なのか、この作品においてシーリアとは何であったのか。ポンドのテキストでは、登場人物の欄で「シーリア、メラクリテスの娘」(*Celia, Daughter of Mellacrites*)となっている。マイダスに黄金を勧めたあの廷臣の娘である。しかし、実は、これはポンドのテキスト独自の指示で、彼自身ことわっているように、先行する二つのリリーのテキスト、1814年のディルク (C. W. Dilke)³⁰⁾と1858年のフェアフォルト (F. W. Fairhalt)³¹⁾でも、そして後の1969年に出たランカシャー (A. Lancashire) のテキストでも、シーリアはカミラ (Camilla)、アメルラ (Amerula)、ソーヴィアと共に単に「宮廷の貴婦人たち」(*Ladies of the Court*)とされている。又ポンドでは「メラクリテスの従者」となっているペテューラス (Petulus) も「シーリアの従

者」となっているリシオ (Licio) も他の従者と一緒「召使いたち」(Servants) である。ボンドの考えの根拠は一幕二場冒頭でのリシオがペテューラスに言うセリフ「おまえさんはメラクリテス様に、そしてこのおれはその娘に仕えている」(“Thou seruest Mellacrites, and I his daughter”³²⁾)にある。このセリフは確かにペテューラスがメラクリテスの娘に仕えることを示すが、しかし、メラクリテスの娘がシーリアであることは示していない。そしてテキスト中どこにもその証拠はないのである。この点についてはハンターも「その娘がシーリアであることを示すものは何もない」(“There is nothing to suggest that the daughter is Celia,”³³⁾)と述べている。さらにハンターはこうした具体性に欠けるエリスタスとシーリアの二人について「エリスタスは恋人の典型。シーリアは一般的な愛の対象にすぎない」(“Eristus is nothing but the type of the lover and so Celia, I suspect, is only the object of love in general.”³⁴⁾)と断言しているが、これは既に述べたような二人の愛の描写からもそれほど抵抗なく引き出せる結論であろう。「シーリアは誰」という疑問には、『エンディミオン』におけるシンシアに通じる「愛の対象」「理想の恋人」(ideal mistress) という答えが適当のようである。

ハンターはボンドとシーリアのアイデンティフィケーションにおいて対立する見解を示したが、この視点からすればボンドの説はむしろ彼の立場を支持するものである。つまりボンドによれば、シーリアは他の宮廷の貴婦人たちから区別され、エリスタスの恋人として、又マイダスの恋の対象としてより明確にアイデンティファイされる。このことは一幕二場での二人の召使いたちの場面で一層明白になる。リシオは「うちのお嬢様の様子を逐一お知らせしよう」(“I will vnhold euery wrinkle of my mistres disposition”³⁵⁾)と言って次の様な調子で「お嬢様」の姿、形についてペテューラスと滑稽なやりとりをする。

Licio. First, she hath a head as round as a tennis ball.

Pet. I would my bed were a hazard.

Licio. Why ?

Pet. Nothing, but that I would haue her head there among other balles.

Licio. *Video, pro Intelligo.* Then hath she an haukes eye.

Pet. O that I were a partridge head.

Licio. To what end ?

pet. That she might tire with her eyes on my countenance.

Licio. Wouldst thou be hanged ?

Pet. *Scilicet.*

Licio. Well, she hath the tongue of a Parrat.

Pet. Thats a leaden dagger in a veluette sheath, to haue a black tongue in a faire mouth.

Licio. Tush, it is not for the blacknesse, but for the babbling, for

euerie houre she wil crie 'walk knaue, walke.'

Pet. Then will I mutter, 'a rope for Parrat, a rope.'

Licio. So maist thou be hanged, not by the lippes, but by the neck.
Then, sir, hath she a calues tooth.

Pet. O monstrous mouth! I would then it had been a sheepes eye, and a neates tongue.

Licio. It is not for the bignes, but the sweetnes: all her teeth are as sweet as the sweet tooth of a calfe

Pet. Sweetly meant.

Licio. She hath the eares of a want.

Pet. Doth she want eares?

Licio. I say the eares of a Want, a Mole, thou dost want wit to vnderstand me. She wil heare though she be neuer so low on the grounde.

Pet. Why then if one aske her a question, it is likely she wil hearken to it.

Licio. Hearken thou after that. Shee hath the nose of a sowe.

Pet. Then belike there she weares her wedding ring.

Licio. No, she can smel a knaue a mile off.

(I, ii, 29-62)

以下まだ続くのだが、このリシオの「お嬢様」がボンド説のようにシーリアであるとすれば、この場面の作品中の意味はきわめて興味深いものになる。「愛の対象」「理想の恋人」シーリアが二人の道化によつてモグラ (mole) や豚 (sowe) にたとえられ、徹底的に笑いの対象になつている。リリーは伝統的な宮廷愛を作品中に取り入れるとき、一方ではそれを正面から描き、他方でそれを批判する。彼の目的は両者の落差が生じるアイロニーがもたらすきわめて知的な笑いであった。シーリアのアイデンティティが確立することによつて、『マイダス』においてもこのリリーの目指すパターンが存在するのを認めることが出来る。ただ、これが作品の中心をなすプロットの中で展開して行けなかったために、はなはだ断片的な印象を与えるのみに終ってしまったのであろう。

(4)

「宮廷愛の概念的対象」「理想の恋人」シーリアと同類の登場人物はシェイクスピアの初期の喜劇の中にも見出せる。『恋の骨折損』(Love's Labours' Lost) のフランス王女 (the Princess of France), 『ヴェローナの二紳士』(Two Gentlemen of Verona) のシルヴィア姫 (Silvia) などである。わけても後者は作品自体の喜劇性が宮廷愛の扱い方によって支えられている点に、リリーが目指したものと同方向の意図が汲み取れる。いわば『マイダス』で構造的にその可能性を持ちながら展開しえなかった愛の喜劇が、ここでは見事に

具現化されているといえる。

『ヴェローナの二紳士』では、『マイダス』でのエリスタス、シーリアと同様、あるいはそれ以上明白に、主人公たちは愛の主題の伝統におけるいろいろな概念を代表している。ヴェローナの紳士ヴァレンタイン (Valentine) はその名が示すように「真の恋人」(true lover)。ミランの公爵邸に赴いた彼は、そこで美しいシルヴィア姫を一目見るなり愛の虜になる。その瞬間から彼は与えられた通りの役割にそって行動する。一方シルヴィアにはどんな役が当てられているのだろうか。レゲット (A. Leggatt) は「シルヴィアのこの劇中における役割は比較的単純である。つまり賛美の対象となり、場合によってそれを受け入れたり、拒否したりするのである」(“Silvia’s function in the play is comparatively simple: to receive adoration, accepting or rejecting it as the case may be”³⁶⁾) ときわめて明快に断定している。確かにプロット上の機能としてはそれに違いない。だが、「真の恋人」ヴァレンタインの愛の対象としての彼女はどんな女性か。この問いには四幕二場で「シルヴィアって誰、どんな人」(“Who is Silvia? what is she?”) とうたわれる挿入歌が十分に答えてくれるだろう。そしてこの歌こそ『マイダス』における「シーリアとは誰」という疑問の答えでもあるはずである。

Who is Silvia? what is she,
That all our swains commend her?
Holy, fair, and wise is she.
The heaven such grace did lend her,
That she might admiréd be.

Is she kind as she is fair?
For beauty lives with kindness:
Love doth to her eyes repair,
To help him of his blindness:
And, being helped, inhabits there.

Then to Silvia let us sing,
That Silvia is excelling;
She excels each mortal thing,
Upon the dull earth dwelling.
To her let us garlands bring.

(IV, ii, 38—53)

天上的な美に輝き、地上の総てを超越した存在、人間であると同時にシンボルである女性。³⁷⁾これがシルヴィアである。ヴァレンタインとシルヴィアの二人は、最初から「愛のシンボル」とそれを求め、それに服従する「真の恋人」として定められ、文字通り「理想の恋人達」(ideal lovers) としての位置を保っている。実際、彼等の対話は意外なほど少

いが、二幕一場で初めて出合った時ヴァレンタインは「私のお仕えする恋人よ」(“madam and mistress”)と呼びかけ、シルヴィアが「私の騎士ヴァレンタイン様」(“Sir Valentine and servant”)と返事する。この madam と servant の二語に二人の関係が総て集約されているといえよう。

同じヴェローナの紳士、ヴァレンタインの親友プロテュース (Proteus) の不実 は彼自身の性格分析をしてみてもその原因は見出せない。何故ならば、彼も又ヴァレンタインやシルヴィアと同様、ある一つの観念を表現した、むしろアレゴリカルな人物だからである。彼の場合ふり当てられたのが「不実な恋人」(inconstant lover) という、友人を、恋人を裏切るという役どころであった。彼の心変りは自から語るように「一つの熱が別のを追い出すように」理屈ではないのである。

Even as one heat another heat expels,
Or as one nail by strength drives out another,
So the remembrance of my former love
Is by a newer object quite forgotten.
It is mine...or Valentine's praise,
Her true perfection, or my false transgression,
That makes me, reasonless, to reason thus?

(II, iv, 190—196)

この作品はこうした劇の登場人物としてはいささかふくらみに欠ける主人公たちによって、むしろロマンス風に進展する。³⁹⁾ 若い好奇心と向上心によって、ミランの公爵邸へ修業のため出発しようとしているヴァレンタインは、友人プロテュースがジュリア (Julia) への恋に心を奪われていて同行出来ないのをいかにも残念がり、恋とは若者の心を蝕むつまらぬものであると述べる。

Valentine. To be in love; where scorn is bought with groans:
Coy looks, with heart-sore sighs: one fading moment's mirth,
With twenty watchful, weary, tedious nights;
If haply won, perhaps a hapless gain;
If lost, why then a grievous labour won;
How ever...but a folly bought with wit,
Or else a wit by folly vanquishéd.

(I, i, 29—35)

そして、恋する者は愛の神 (Love) の虜になって、愚か者になり下るのだとプロテュースをやり込める。

Proteus. So, by your circumstance, you call me fool.
Valentine. So, by your circumstance, I fear, you'll prove.
Proteus. 'Tis Love you cavil at. I am not Love.
Valentine. Love is your master, for he masters you;

And he that is so yokéd by a fool,
Methinks should not be chronicled for wise.

(I, i, 36—41)

だが、彼が友人に「君の支配者」(your master) といった愛の神が、ミランに着いて公爵の姫君を一目見るなり自分を支配する神となろうとは、彼自身も想像していなかった。皮肉なことに、二幕二場で父親の命令でジュリアと別れてミランへやって来たプロテュースに、彼が告白したのはまずそのことだった。

O, gentle Proteus, Love's a mighty lord,
And hath so humbled me,

(II, iv, 134—135)

かつて「愚か者」(fool) と呼んだ愛の神を「偉大な君主」(mighty lord) と呼ぶヴァレンタイン。熱烈な愛の信者になった彼の言葉は、冒頭の場面での愛を軽蔑する言葉と対照をなし、ヴァレンタインの自己矛盾は喜劇的なアイロニー (comic irony) を生んでいる。

愛の伝統の上に立って、それを喜劇に仕立てようとするシェイクスピアの意図はローンズ (Launce) とスピード (Speed) という二人の滑稽な召使たちによってより強く押し出されている。二人はしばしば『エンディミオン』のダーレス (Dares) とサミアス (Samias) との関連において語られるが、彼らの役割は『マイダス』におけるリシオとペテューラスのその延長線上に置いた方がより明瞭になると思われる。ローンズとスピードの役割は少し違っている。ローンズはもっぱら主人たちの行動を自分でなぞることによってパロディー (parody) を演じている。彼が最初に登場するのは主人プロテュースが父の命によりミランへ行かねばならなくなり、恋人のジュリアに泣く泣く別れを告げたすぐ後である。そこで彼は別れの辛さを自分の両方の靴の底と杖とそして犬のクラブ (Crab) を使って演じてみせる。このクラブは不誠実で、無情で、主人の主人であるプロテュースのパロディとしてローンズに劣らず活躍するのである。又、ミランで再会したヴァレンタインとプロテュースのやりとりをすぐ次の場面でスピードと共に再現するというように、主人たちの後に必ず登場して、すぐその場で彼らの行動をひっくり返して演じてみせるのである。彼が乳しぼりの娘 (Milkmaid) に恋するくだりでこの役割の効果は最高に発揮される。まずそれがどんな女性か、彼がスピードと共に彼女に関する書き付けを読み上げる三幕一場をのぞいてみよう。彼女は「乳しぼり (milk), 酒造り (brew good ale) が出来る。仕立物 (sew), 編み物 (knit), 洗濯 (wash and scour), それに糸つむぎ (spin) が出来る」と驚くべき多芸、実用的な女性であるのは良いとして、「息がくさい (bad-breath), 眠りながらしゃべる (talk in sleep), 口が重い (slow in words), 高慢 (proud), 歯が無い (no teeth), だらしがない (too liberal)」というわけで、醜く愚鈍、下品で不良と一つ一つがペティット (E. C. Pettit)³⁹⁾ やヴィヴィアン (J. Vyvyan)⁴⁰⁾ のいう「天女のようなひと」(heavenly creature), シルヴィアに代表されるような伝統的貴婦人の全くの陰画である。この場面が『マイダス』の中のリシオとペテューラスの二人による「お嬢様」(my mistress) の容貌リストアップの場面にきわめてよく似ていることは言うまでもな

いであろう。このいかにも卑しい恋人たちは理想の愛を追う恋人たちと巧みに表裏をなしており、二者の対照から生じる笑いは作品の中核を形成しているといってもよい。

ロースのパロディ的な役割に対して、スピードのそれはコメンテーター (commentator) である。その意味で、例えば二幕一場で主人ヴァレンタインとシルヴィアとのやりとりを傍から注釈 (comment) している彼の立場がこの劇で彼に与えられた本来の位置であるといえる。

(*Speed*. O excellent motion...O exceeding puppet...now
will he interpret to her.

Valentine [*bows low*]. Madam and mistress, a thousand
good-morrrows.

(*Speed*. O, 'give-ye-good-e'en...here's a million of
manners!

Silvia [*bows*]. Sir Valentine and servant, to you two
thousand.

(*Speed*. He should give her interest: and she gives it him.

(II, i, 90—98)

彼は主人たちばかりでなく、友人ロースをもその毒舌の対象にする。例の三幕一場で、ロースの持っていた書き付けを無理に取り上げて、観客に乳しぼりの娘のあきれた徳目を読み上げてきかせるのも彼である。このようにスピードは恋人たちの行動を観客にいちいち注釈し、批判してみせ、彼らのコンベンショナル (conventional) な愛の行為や言葉をすぐその場で笑いに転化してしまうのである。

シューリオ卿 (Sir Thurio) は彼ら二人に比べるとずっと影が薄いのであるが、最後の場面での彼の言動は注目に値する。シルヴィアに横恋慕する彼は、彼女を無理矢理に引き立ててゆこうとするが、ヴァレンタインに力づくで阻れ、勝目なしと見て取るとあっさり姫から手を引いてしまう。彼の論法でいけば「自分を好いていない女のために我身を危くするのはばかげている」 ("I hold him but a fool that will endanger / His body for a girl that loves him not."⁴¹⁾) というのだ。この言葉は『マイダス』の四幕四場で、エリスタスが突然愛を棄ててしまったことを思い出させる。彼はシューリオ卿のような現実的な理由は付けないが、彼ら二人のこの行為は明らかに宮廷愛の理想に対する現実的批判となっている。

だが、“現実的” というレベルで観念的で固着した愛の伝統に、より一層微妙な違和感を与えているのはジュリアであろう。彼女のプロットはモンテメイヤーの小説集『ダイアナ』 (Montemayor: *Diana Enamorada*) の中から取られたものであり、侍女ルセッタ (Lucetta) との場面も変装 (disguise) のトリックも種本のあるものであるが、それにもかかわらず、彼女は決して伝統の中の恋人ではなく、実にすばらしい人間味をもって描かれている。ジュリアが恋人プロテュースの裏切りを知り、しかも変装して彼の召使いとなった自分にシルヴィアへの恋の使者の役割を振り当てられた時の複雑な悲しみは、遙かにコンベンシ

ンの枠を越えて観客に訴えるものがある。

Julia. How many women would do such a messenger
 Alas, poor Proteus, thou hast entertained
 A fox to be the shepherd of thy lambs;
 Alas, poor fool, why do I pity him
 That with his very heart despiseth me?
 Because he loves her, he despiseth me—
 Because I love him, I must pity him....

(IV, iv, 88—94)

観客の心をうつのは、屈辱と悲しみが頂点に達したこの時にも、プロテュースへの愛を棄て切れず、恨みと憐れみを込めて「かわいそうなプロテュース」(“poor, Proteus”)というジュリアの切ない気持である。彼女こそ『ヴェローナの二紳士』において唯一の人間の暖みを持った、優しく愛情にあふれた、しかも芯の強い女性として、シルヴィアやヴァレンタイン、プロテュースなどとはいささか次元の違った人物である。これらむしろ伝統の枠の中に生きる人物たちとジュリアが絡むことは、この作品の喜劇性にとってやはり一つの重要なポイントである。

『ヴェローナの二紳士』の最終場面ほど不可解で、中世以来の愛と友情 (love and friendship) の主題にのっとった解釈をはじめ、様々な解釈を生み出したものも少い。ここでヴァレンタインは親友に対して数々の裏切りをしたばかりか、シルヴィアに危害を加えようとするプロテュースをわずか数行のセリフであっさり赦してしまうばかりでなく、その彼にシルヴィアを譲ろうというのである。

Valentine. Then I am paid:
 And once again I do receive thee honest;
 Who by repentance is not satisfied,
 Is nor of heaven nor earth; for these are pleased:
 By penitence th' Eternal's wrath's appeased....
 And that my love may appear plain and free,
 All that was mine in Silvia I give thee.

(V, iv, 77—83)

だが、今迄見てきたこの作品の意図によって考えれば——つまりこの作品自体を愛の伝統の上に立って、それに対する批判的態度によって、それを喜劇に転化させたものとする場合、それはごく自然に受け取れるのではなからうか。ヴァレンタインの彼自身求めてきた宮廷愛のシンボルを他に譲るという行為自体、彼の求めていた理想の愛を否定するものである。ここに到ってシェイクスピアの一連の宮廷愛に対するアイロニーは頂点に達すると同時に完成されたといえよう。

『マイダス』の愛の主題の断片をたどるうちに起った疑問——「シーリアとは誰」に対

する答えを『ヴェローナの二紳士』の挿入歌「シルヴィアって誰，どんな人」(“What is Silvia? what is she?”)に見出すことが出来た。シェイクスピアはシルヴィアによって象徴される宮廷愛の伝統を様々な異なる方向から描くことによって新しいタイプの愛の喜劇に仕立て上げた。それはリリーの作品においては、行辺不明になったシーリアと共に消えてしまったものであるが、そこには確かにこうした喜劇の誕生の可能性を見ることが出来たのである。

(注)

- 1) Bond (*The Complete Works of John Lyly*, vol. III, pp. 110-111) は1589年5月から9月の間とし、Anne Lancashire (*Gallathea and Midas* pp. xv-xvi) は5月から11月の間としている。
- 2) Anne Lancashire ed. *Gallathea and Midas* Lincoln, Nebr., 1969, (Regents Renaissance Series) p. xxiii.
- 3) Ovid: *Metamorphoses* xi, 85. (Loeb Classical Library 43)
- 4) この点を初めて指摘したのは C. W. Dilke (*Old English Plays* vol. I) であった。
- 5) とくに Rev. N. Halpin (*Oberon's Vision*, Shakespeare Soc. 1843) は musical contest のプロットまで当時のカトリック対プロテスタントの宗教論争のアレゴリーとして解釈し、多くの登場人物を現実の人々にあてはめている。
- 6) Jack Roberts: *Ironic Letters*, 1585 (Guildhall MS 10231, in Gair: *Children of Paul's*, p. 109)
- 7) Revealey Gair: *Children of Paul's: the story of theatre company, 1553-1608*, Cambridge U. P., 1982, p. 110.
- 8) Marco Mincoff: “Shakespeare and Lyly,” *Shakespeare Survey* 14, Cambridge, U. P., 1961.
- 9) G. K. Hunter: *John Lyly: The Humanist as Courtier*, Routledge & Kegan Paul, 1962, p. 184.
- 10) Gair, *op. cit.*, pp. 98-111.
- 11) *Ibid.*, p. 109.
- 12) *Ibid.*, p. 104.
- 13) *Ibid.*, p. 108.
- 14) Hunter *op. cit.*, p. 183.
- 15) I, i, 7-8.
- 16) I, i, 27-28.
- 17) I, i, 40-41.
- 18) III, iii, 2-4.
- 19) III, iii, 19.
- 20) III, iii, 57.
- 21) III, iii, 81-85.
- 22) Edmund Spenser: *Amorreti*, Sonnet 9, l. 1.
- 23) William Shakespeare, *Sonnets* 130, l. 1.
- 24) I, i, 114.
- 25) II, i, 88.
- 26) V, iii, 61.
- 27) R. W. Bond; *The Complete Works of John Lyly*, Oxford, at the Clarendon Press, 1902, (1967), vol. III, p. 524.

- 28) II, i, 60-61.
- 29) II, i, 113.
- 30) Dilke, *op. cit.*
- 31) F. W. Fairholt: *Dramatic Works of John Lyly* vol. II, 1858.
- 32) I, ii, 1.
- 33) Hunter, *op. cit.*, p. 183.
- 34) *Ibid.*
- 35) I, ii, 20-21.
- 36) Alexander Leggatt: *Shakespeare's Comedy of Love*, Methuen, 1973, p. 33.
- 37) J. Vyvyan は Silvia について “who should this heavenly Silvia be, but the Uranian Aphrodite?” としている。(*Shakespeare and Platonic Beauty*, Chatto & Windus, 1961, p. 70)
- 38) H. B. Charlton は *Shakespearean Comedy* (Methuen, 1936, chapter 2) でこの作品は「喜劇」ではなく「ロマンス」であるといっている。
- 39) E. C. Pettet: *Shakespeare and Romantic Tradition*, Staples, 1949, p. 21.
- 40) Vyvyan, *op. cit.*
- 41) *Two Gentlemen of Verona*, V, iv, 133-134.

引用文献

- Lyly, John, *The Complete Works of John Lyly*, ed. by R. W. Bond, Oxford, at the Clarendon Press, 1902, 1967. 3 vols.
- Shakespeare, William, *The Two Gentlemen of Verona* ed. by Sir Arthur Quiller-Couch & J. Dover Wilson, Cambridge U.P., 1921, 1955. (The New Shakespeare)

(1987年9月30日 受付)