

Romeo and Juliet の構図

—Nemesis としての運命と

ネオプラトニズム的愛のイニシエーション—

細 川 眞

I

Romeo and Juliet は Shakespeare による他の愛の悲劇 *Othello* や *Antony and Cleopatra* と同様に、劇の結末において恋人達が滅びる一方でその愛の勝利は宣せられる、という愛の悲劇特有の逆説的な構造を持っている。しかしながらこの劇は、他の悲劇が性格悲劇となっているのに対し、プロローグの “A pair of star-crossed lovers” (1. 6)⁽¹⁾ という言葉が示す通り運命悲劇となっていて、その点が他の劇とは決定的に異なる。更にまた、この悲劇には最初から死の要素が濃く漂っていて、愛と死が陽画と陰画のような関係になっている点も大いに異なる。この二つの相違がこの劇を Shakespeare の愛の悲劇の中でも特異な作品にしているが、それにもましてこれらが劇そのものを込めたものになっている。それというのも、それぞれの要素には中世以来の別個の文学的伝統があるからだ。運命悲劇の伝統はギリシャ古来のものだが、中世の悲劇もこのパターンをとっていた (“… a design very popular in the Middle Ages — the conception of tragedy as consisting of the malignant operation of Fate, or Fortune, against human beings”).⁽²⁾ この伝統では幸福な人間が運命の車輪の回転により破滅に追いやられ、死が不可避免的にやって来る。

一方愛と死を結ぶ伝統に、トリストアンとイズーの物語で知られる *Liebestod* の神話がある。この神話の特長は一言で言えば、恋人同志が幾度

かの障害に妨げられながら死に向かって突き進み、死において愛を成就するという点にある。⁽³⁾ この二つの伝統の違いが顕著に現れているのは死の在り方であり、運命悲劇の伝統では死は主人公達にとって否定的な要素を持つのに対し、「愛死」神話では肯定的な要素を持つ。*Romeo and Juliet* は、この矛盾した死の二面性をその一番の特長としていて、その事は最初からプロローグの中で示唆されているのである。

The fearful passage of their death-marked love,

.....

Is now the two hours' traffic of our stage; (ll. 9-12)

M. M. Mahood は“death-marked”の言葉遊びに注目して、ここには (1) marked out for (or by) death, foredoomed の第一義と、(2) with death as their objective の第二義があり “Does Death choose the lovers or do they elect to die?” とこの点を見事に指摘している。⁽⁴⁾

しかしながら、だからといってこの劇は上述した二つのテーマから構成されていると単純に断言してはいけない。G. I. Duthie も指摘しているように、中世的悲劇における運命は人間に対し気まぐれで悪意がありその背後にはペシミズムの哲学があるのに対し、⁽⁵⁾ この劇では Montague, Capulet 両家の争いが最後に和解する点からも明らかのようにオプティミズムの一面もあり、そこには善としての運命の作用が推測される。一方「愛死」神話は本来、姦通の愛であるがこの劇では結婚愛となっている。またこの神話は個人の愛だけが問題となっているのに対し、Romeo と Juliet の愛は社会と係わり社会秩序を回復する力を持っている。

このようなそれぞれのテーマの変奏を見る時、中世でなくルネッサンスの時代を生きた Shakespeare が、この劇において古い器にどんな新しい物を容れようとしたのか今一度考えて見る必要がある。小論ではこれに、ルネッサンス・ネオプラトニズムという光を当てて考察してみたい。

II

Romeo の Rosaline に対する最初の恋は批判的に描かれている。Friar

Lawrence は “doting” (2. 3. 82) のために彼を叱ったし, Mercutio は “O flesh, flesh, how art thou fishified! Now is he for the numbers that Petrarch flowed in.” (2. 4. 37-39) と, “fishified” (① changed to fish, ② became cold and bloodless)⁽⁶⁾ の地口とペトラルカへの言及で, Rosaline に苦しめられてやつれた courtly lover の Romeo をからかっているし, Benvolio は盛んに Rosaline の美を他の美と比べてみるように勧め, Romeo による彼女の評価が間違っていることを暗示している。

By giving liberty unto thine eyes;
Examine other beauties. (1. 1. 226-27)

Romeo のこの恋はこのように諷刺化され批判されてはいるものの, そこには看過してはいけない二つの特質がある。それは恋の精神性と Rosaline の美, 貞節の強調だ。Romeo は H. Levin が “a virtual stereotype of the romantic lover”⁽⁷⁾ と言っているように, 朝は早くから森に出かけ涙を流し溜息をつく典型的な romantic lover だ (“With tears augmenting the fresh morning’s dew, / Adding to clouds more clouds with his deep sighs” Ibid. 131-32)。そしてその精神的な恋は,

When the devout religion of mine eye
Maintains such falsehood, then turn tears to fires;
(1. 2. 91-92)

という宗教のイメージで宮廷愛の特長である「愛の宗教」にまで高められている。一方 Rosaline は美しく貞節そのものだ。Romeo にとって彼女の美は “The all-seeing sun / Ne’er saw her match since first the world begun” (Ibid. 95-96) と言う程の絶対的なもので, 彼女と比べたらどんな美も彼女の美を読む “note” (1. 1. 234) にすぎなくなる。そして彼女の貞節は堅固に武装され, Cupid の矢をも通さない。

She’ll not be hit
With Cupid’s arrow: She hath Dian’s wit,

And, in strong proof of chastity well armed,

(Ibid. 207-09)

しかしこうした美は “only poor / That, when she dies, with beauty dies her store” (Ibid. 214-15) で不毛なものでしかない。というのも、彼女は “She hath forsworn to love” (Ibid. 222) と Romeo が嘆くように愛そのものを拒んでいて、美と愛が全く結合しないからだ。そこに彼女の美の限界がある。Juliet と彼女を比べる時これが両者の一番の違いであって、Juliet も美しいが彼女はそれ以上に強く愛を求め、愛には愛で応える (“Her I love now / Doth... love for love allow” 2.3.85-86)。

Romeo の最初の恋における特質がそのようなものである時、それは一体後の彼と Juliet の愛の展開とどういう関係を持つのであろうか。それはただ単に、後者の愛を引立てるための foil として提示されているのでもなからう。そこには対比というよりも、発展の連続性が感じられる。恐らくここにルネッサンス・ネオプラトニズムの入り込む余地があるのではないか。

E. Wind は *Pagan Mysteries in the Renaissance* の中で、ルネッサンス・ネオプラトニストである Pico della Mirandola のメダルに描かれた The Three Graces の図像とその三つの inscription (Pulchritudo, Amor, Voluptas) を説明して、それはプラトンによる愛の定義, “Love is Desire aroused by Beauty” を表現していると言う。⁽⁸⁾ また Wind は、Giovanna degli Albizzi の同様のメダル (そこには The Three Graces の図像と Castitas, Pulchritudo, Amor の inscription が刻まれている) については、それはプラトンによる美の定義, “Beauty is Love combined with Chastity” を表わしていると言う。⁽⁹⁾ これに基づいて Rosaline の美を考えてみると、彼女は Chastity はあるが愛を拒んでいるからその美は Love と結びつかない。こうした美はネオプラトニストにとって、

Beauty alone, unrelated to passion, would be an abstract entity which does not arouse Love. ⁽¹⁰⁾

不毛な “abstract entity” でしかないのである。確かに Rosaline の美

の表現には Juliet の場合のように “jewel”, “angel” とかの具体的イメージは全くなく、それは抽象的な影のようなものだ。しかし愛というものが、先ず美によって始まるというプラトンの定義に従えば、Juliet という完全な美が出現する前に不完全な美として Rosaline が登場するのも意味はある。そしてこの劇がネオプラトニズム的愛のイニシエーションを一つのテーマにしている以上、それは劇の構成から言ってもなくてはならない要素なのである。Rosaline の存在は Mercutio, the Nurse の性的特質の持つ意味と併せて考えられなければならない。

今一度プラトンの愛の定義に戻れば、愛は美によって引起こされる Desire である。従って Rosaline が美を表わしているとすれば、Mercutio, the Nurse は Desire を象徴していると言える。しかし Rosaline の美が不完全であったように彼等の Desire もネオプラトニズムによれば不十分なものである。ネオプラトニストであった Ficino は、*voluptas* を “a noble passion” として、それ以前において蔑視されていた desire の価値を上げ、それを “the summum bonum of Neoplatonists” にした。⁽¹¹⁾ 勿論この *voluptas* は何の条件もつかない desire ではない。ネオプラトニストの言う *voluptas* は美と結合して初めて高い価値が得られるのであって、美と結びつかなければそれは全くの “animal passion” (従来の desire) にすぎなくなる。

Desire alone, without beauty as its source,
would not be Love but animal passion. ⁽¹²⁾

ところが Mercutio, the Nurse の表わす性的観念は全く美と無関係であり、それは *voluptas* とは程遠く animal passion に近い。事実 Mercutio が数多く使う卑猥な言葉遊びは、美と結びつかない露骨な性行為に関するものばかりである。1, 2の例を上げれば、Romeo の “Under love’s heavy burden do I sink” (1.4.22) を受けて、彼は “And, to sink in it, should you burden love” (Ibid. 23) と “burden” (叶わぬ恋の重荷) を恋人の上に体の重荷をかけるの意味に変えたり

’Twould anger him

To raise a spirit in his mistress' circle,
Of some strange nature, letting it there stand
Till she had laid it and conjured it down; (2. 1. 23-26)

と、魔術師が呪文を使って輪の中に spirit を呼起こしたり消えさせたりする魔術の作法に言及しながら、spirit (=penis), circle (=vagina), stand (i. e. sexual erection), lay (=cause erection to subside) のパンを使って性行為そのもの示唆したりする。一方 the Nurse は彼程こうした表現が頻繁ではないにしても、“Thou wilt fall backward when thou hast more wit” (1. 3. 43) とエロティックな行為の言及を楽しげに繰り返したり、“you shall bear the burden soon at night” (2. 5. 76) と、‘weight of a toil’ の意味である “burden” に ‘weight of husband’ の意味を含ませたりしてその性的偏執性を示している。

以上のような Mercutio や the Nurse が象徴している animal passion, あるいは肉体愛は、劇の中においてそれ自体は否定的に扱われているのは言うまでもないが、Romeo の最初の恋の場合と同じように彼と Juliet の愛のイニシエーションには不可欠のものだ。というのも、N. Rabkin が

Throughout the first half of the play, ... Romeo's idealization of romantic love is polarized against the naturalism of Mercutio and the Nurse. ... But in the second half, Romeo is married and no longer needs Mercutio's bawdy instruction in the full meaning of his love. By the time of Mercutio's death Romeo has learned to salt his idealism with Mercutio's awareness of the reality of the flesh. ⁽¹³⁾

と述べているように、Romeo と Juliet の愛は、彼の最初の恋に見られる精神的な “idealism” と Mercutio, the Nurse の肉欲的な “naturalism” が混合したものであるからだ。G. I. Duthie もこの点を “Both Romeo and Juliet are magnificent in the expression of a love in which spiritual and physical elements are mingled as they should

be”⁽¹⁴⁾ と認めている。これをネオプラトニズム的視点から換言すれば、それは、“Love is Desire aroused by Beauty”となる。こうして Shakespeare は劇の前半においてネオプラトニックな愛が成立する条件を整えて、二人の愛のイニシエーションを展開していくのである。

III

二人が初めて出会う舞踏会の場は、二人の愛における特質——神聖さと官能性、甘さと苦さ——を示唆し、その発展の方向を定める機能を果たしている。二人によって交される美しいソネット形式の会話には、“holy shrine”, “pilgrims”, “devotion”, 等の神聖さを醸し出す言葉が溢れ、後に完成する愛の天上性を暗示する。一方 Romeo が

If I profane with my unwortheiest hand
 This holy shrine, the gentle sin is this:
 My lips, two blushing pilgrims, ready stand
 To smooth that rough touch with a tender kiss. (1. 5. 93-96)

と Juliet にキスをしたいがために、手の“sin”を“pilgrims”である“lips”が“kiss”で柔らげるというコンシートを使ったり、Juliet がもう一度キスをして欲しいため“have my lips the sin that they have took” (Ibid. 108) と言い、それを Romeo が喜んで受けて (“O trespass sweetly urged” Ibid. 109), Juliet の唇から罪を取り戻すために更にキスをする辺りには、若い情熱的な官能性といったものも感じられる。そしてこの甘い出会いと対照的に “If he be married / My grave is like to be my wedding bed” (Ibid. 134-35) と Juliet が早くも死を口にするところには、後の二人の愛における死という苦さと、その方向が示唆されていると言ってよいだろう。

露台の場において Juliet の美の本質が明らかにされ、二人の divine love が生まれる。この場には、H. A. Mason が “the predominance in this scene of the sacred”⁽¹⁵⁾ を指摘している通り神聖さがあり、露台にいる Juliet と地上の Romeo を結ぶその垂直性には、(『ロミオ』に

おける上昇感覚のネオプラトニズム的含意の可能性」⁽¹⁶⁾ が秘められているのだ。Juliet の美は “fair sun”, “bright angel”,

her eyes in heaven

Would through the airy region stream so bright

That birds would sing and think it were not night.

(2.2. 20-23)

と、太陽、天使、星のイメージで表現されているのからも明らかなように、そこには天上的美しさの暗示があり、全く地上的な美ではない彼女の美の神聖さが強調されている (“Beauty too rich for use, for earth too dear” 1.5. 47)。Romeo は彼女において初めて “true beauty” を見たのである (“I ne'er saw true beauty till this night” Ibid. 53)。そしてそれは、ネオプラトニズムにおける完璧な美なのだ。Pico はプラトンによる美の定義, “Beauty is Love combined with Chastity” に基いて、Pulchritudo の本質は正反対物である Diana と Cupid の結合した “harmony in discord” であると言っているが、⁽¹⁷⁾ Juliet の美には、この貞節と激しい情熱が確かに大胆に混ざり合っているのである。この事は彼女が、Romeo が下にいるとは知らず、激しく彼を求め

O Romeo, Romeo! Wherefore art thou Romeo?

Deny thy father and refuse thy name:

Or, if thou wilt not, be but sworn my love, (2.2. 33-35)

“My true-love passion” (Ibid. 104) を赤裸々に口にする一方で、立ち聞きされていた事を知ると、その大胆な行為の恥かしさで顔を赤らめている点からも明らかだ (顔の赤らみで貞節が表現されるのは、初夜を迎える前の “Hood my unmanned blood, bating in my cheeks, / With thy black mantle.” 3.2. 14-15 等にも見られる)。彼女は、自分の上下の唇が触れ合う事ですら罪と思う程貞節なのである (“her lips, / Who even in pure and vestal modesty / Still blush, as thinking their own kisses sin.” 3.3. 37-39)。そしてその愛は “My love as deep (as the

sea): the more I give to thee, / The more I have:” (2.2.133-34 括弧筆者) とあるように無尽蔵で激しい。このような一見矛盾した対立物で完全さを表わすのは, “transcendent unity” を明らかにする際のネオプラトニズムの手法なのである。

Whenever their ‘infolded’ perfection is ‘unfolded’,
the argument requires two opposing images which ...
reveal their transcendent unity. ⁽¹⁸⁾

このネオプラトニズム的意味において完全な美である Juliet の元に, Romeo を導いたのが「目が見える Cupid」だ。

Jul. By whose direction foundest thou out this place?

Rom. By love, that first did prompt me to enquire.

He lent me counsel, and I lent him eyes. (2.2.79-81)

Romeo は盲目の Cupid に “eyes” を与え, Cupid は Romeo に “counsel” を与えここに E. Wind が, Titian の *The Blinding of Amor* に描かれている seeing Cupid について, それが象徴すると言う intellectual love が生まれるのである。⁽¹⁹⁾ プラトンの聖愛を表わす seeing Cupid の図像については, 既にクラナハによるプラトン全集の上に立つ Cupid 像で知られていた。⁽²⁰⁾ しかしこの intellectual love がネオプラトニストにとっての最終的な愛の姿ではない。それは divine love の始まりであって, 最後は blind Cupid が象徴する *voluptas* においてそれが結実しなければならぬ。この辺の経緯については, 愛のイニシエーションをテーマとした前出の Titian の絵がよく物語っている。

Titian’s picture shows how intellectual love is not an end in itself but must find its fruition in passion (*voluptas*). ⁽²¹⁾

voluptas による愛の完成は後述するとして, 露台の場において divine love が誕生した事の裏付を今一つ示しておきたい。それは, この神聖な場に先立って, 性的イメージで一杯の Mercutio, Benvolio の会話が対照的

に置かれているという事実である。ここで、Mercutio は既に引用した他に “quivering thigh, / And the demesnes that there adjacent lie” (2.1.20-21), “medlar” (西洋カリンと性行為を意味する meddle への quibble), “open-arse” (medlar の俗語), “poperin pear” (細長いナシの一種とペニスへの quibble) 等 (Ibid. 34-38) の卑猥な言葉を次々と吐くが、それは明らかに後の神聖な場と対比させようとする Shakespeare の意図であり、この背景には、ネオプラトニズム的愛は先ず最初に *sensuous passion* が浄化されなければならないというネオプラトニズムの理論があると考えられる。

Both Ficino and Pico professed to know that in the Pagan initiatory rites of love the first stage was a purge of the sensuous passion. ⁽²²⁾

Mercutio はここで半ば意図的に猥褻な言葉を使って Romeo の精神主義的な恋の愚かさを嘲っているつもりでも、その嘲笑は既に Romeo の恋の相手が、彼がそうだと思っている Rosaline でなく Juliet であるための外的外れとなり、そのために彼の方が観客によって嘲笑われるという逆の効果を生じさせることになる。つまり彼の象徴する *sensuous passion* が演劇的に否定されるのである。

IV

Friar Lawrence は、P. Parson が “This Franciscan friar … is a through neo-platonist”⁽²³⁾ と指摘している通りネオプラトニストであり、この劇全体にネオプラトニズムの雰囲気を与える役割を果たしている。特にそれがよく現れているのは二幕三場で彼が毒草を摘んでいる場面だ。そこで彼は “O mickle is the powerful grace thal lies / In plants, herbs, stones” (2.3. 15-16) と草花、石に到るまで滲透している神の力を認め、

Virtue itself turns vice, being misapplied,

And vice sometime by action dignified. (Ibid. 21-22)

と virtue, vice の可変性を指摘する。Friar の言うこの “powerful grace” はネオプラトニズムにおける愛の事であり、Ficino によればネオプラトニズム的愛とは、神から地上へ地上から神へと円環状に循環し宇宙を生成する力そのものなのである。⁽²⁴⁾ そして Friar と同様にフランシスコ修道士で、ネオプラトニストである Francesco Giorgi によれば、virtue, vice といったものは星によってその性格を定められているものの、星の影響の受け取り方次第でどちらにもなり、その最終的な結果は人間の行動、自由意志に委ねられているものだった。⁽²⁵⁾ Friar のネオプラトニズム理論の中でこの劇に関連して一番重要なのは、“Two... opposed kings” (Ibid. 27) である “grace and rude will” (Ibid. 28) が人間の中にあると指摘している点だ。彼は知性を重要視するから will に “rude” という形容詞をつけたりするが、これらはネオプラトニストの言う virtue と pleasure と同じものだと考えていいだろう。

E. Wind によると Raphael の *The Dream of Scipio* と *The Three Graces* は一對の絵であって、それは *Virtus* と *Amor* (i. e. Pleasure) の結合を意味していると言う。⁽²⁶⁾ 彼によれば前者の絵において、左側の女性が手にしている本、剣が、右側の女性の持つ花と共にそれぞれ人間の soul の三つの力である intelligence, strength, sensibility, (プラトンでは mind, courage, desire) を象徴している。前者二つは人間の spirit に、他は senses に属するが、この絵は二対一で spirit の方を強調している。一方後者の絵では、三人の女性は左から Chastity, Beauty, Pleasure を表わし、この絵は Beauty が Chastity を Love の方に傾けさせていて二対一で Pleasure を強調している。この二つの絵は一對のものであるから重ね合わせると丁度 Virtue と Pleasure が三対三となって釣り合う。

In offering these gifts of love, the Graces
counterbalance the demands of Scipio's heroic dream.
Instead of two gifts of the spirit and one of the senses,
they bring two delectable gifts and one of restraint. ...
Virtus and *Amor* belong together.

ネオプラトニストが愛に関して盛んに強調するのは、この対立物 *Virtus* と *Amor* の結合、即ち Mars と Venus の結婚なのである。そして「完全な恋をする人」にはこの二つの対立的要素が同時に存在すると言う (“In the perfect lover they coincide …”).⁽²⁷⁾ この理論は先述の Juliet の美の場合と同様である。

このように Mars と Venus の “*discordia concors*”⁽²⁸⁾ がネオプラトニズム的愛の発展には不可欠のものとなってくるが、それでは Romeo の場合はどうであろうか。彼は Juliet と出会い seeing Cupid によって “counsel” を与えられ intellectual love の段階に入った。しかし *Virtus* (intelligence と courage) のもう一つの要素、剣が全く欠けている。Mercutio によって “is he a man to encounter Tybalt?” (2.4.16) と、その勇気のなさを指摘されていた優男の Romeo と剣はどこで結びつくか。ここで Tybalt 殺害の意味を考えなければならない。

Tybalt 殺害に際し屢々、Romeo の “Away to heaven, respective lenity, / And fire-eyed fury be my conduct now!” (3.1.122-23) という言葉から、この事件における彼の道徳的誤ち、墮落が指摘されるが、それはあまりにもコンテクストを無視した倫理主義的な解釈ではないだろうか。彼は Mercutio や Tybalt のように相手を挑発して争いを好んで起こそうとしていたのではない。それどころか彼はそれを押えようとし、しかも Tybalt の侮蔑に対してすら愛情を見せていた (“I never injured thee, / But love thee better than thou canst devise” Ibid. 67-68) そして友人の Mercutio が殺されるに到って初めて “valour’s steel” を手にしたのである。彼に欠点があったとすれば、それは

O sweet Juliet,
Thy beauty hath made me effeminate,
And in my temper softened valour’s steel! (Ibid. 112-19)

とあるように、それまで愛に没頭するあまり “effeminate” であった事である。勿論この事は、彼と Juliet の愛が間違っていたということを意味しない。Juliet は完全な存在だったのに、Romeo が divine love の追求

者としてはまだ不完全だったということなのだ。その証拠に、これ以前には Romeo は Juliet によってまだ彼の宮廷風的な愛の形式性を批判されたりするのに (“Conceit, more rich in matter than in words, / Brags of his substance, not of ornament” 2. 6. 30-31), この後ではそうした事は一度もない。この Tybalt 殺しの過程は、墓場で Paris を殺害する場合も同じで、その時も Romeo は、Paris が挑発するので (“Wilt thou provoke me?” 5. 3. 70) 最初は愛情を見せて押えようとするが (“O be gone! / … I love thee better than myself.” Ibid. 63-64), 効果がなかったのでやむなく剣を抜いたのである。このように劇の後半に入ると、前半には全くなかった彼の Mars の要素が強調されてくる。この場の直後に彼を待っている Juliet が, “Come, Night! Come, Romeo!” (3. 2. 17) と Night=knight のパンを口にするのは象徴的だ。しかもこれは全くの偶然ではなく、Juliet が Friar の庵に隠れている彼の所に乳母を使いに出す時, “Give this ring to my true knight” (Ibid. 142) と彼を “true knight” と呼んでいる事を考え併せれば、それは意図的なものであるように思われる。Romeo はこうして、この事件を契機に Venus と Mars が合体した “perfect lover” になる。

この事件は今一つの別の意味を持ち、それはこの劇を構成しているもう一方のモチーフ、運命の問題と係わる。Romeo は Tybalt を殺した後 “O, I am Fortune’s fool” (3. 1. 135) と運命に操られる自分を嘆いているが、この劇は最初に述べた通り運命悲劇でもあるのだ。彼が Juliet に会う前に

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. 106-11)

と、まだ星にかかっている運命がそのうちに苛酷に働き、彼を “untimely

death”に終らせるのではと予感しているように、運命は彼と Juliet を引き合わせ二人を死に導いていくのである。しかしこの運命は気紛れな運命ではない。それは目的をもった Nemesis としての運命なのだ。そしてそれはまた、divine vengeance と同じものでもある。

運命の車輪のふくむネメシスの応報と神罪の象徴性は、

Michael Quinn が “it obviously owed a good deal to the mediaeval tendency to identify Fortune and divine vengeance” と述べている。⁽²⁹⁾

D. A. Stauffer がこの運命を “fate as a social Nemesis”⁽³⁰⁾ と規定しているように、それは Montague, Capulet 両家の hate に端を発した Verona の混乱を罰するため、神の minister としての Cupid と共に⁽³¹⁾ 二人を愛し合わせ、最後に犠牲にすることによって社会の秩序を回復しようとしているのである。この意味において Romeo と Juliet の愛は、お互いが名前を捨て (“Henceforth I never will be Romeo”, “I’ll no longer be a Capulet” 2.2.51.36), 社会から離れた所に秘密の世界を築こうとしても、この事件が示すように社会と拘らざるを得ないのだ。この事件は以上のように、Romeo の成長を促進すると同時に、彼の追放を引起し運命をその最終目的に向かって一気に悲劇的に成就させて行くというアイロニカルな意味をもつ。

V

Romeo の追放を契機として愛のイニシエーションは最後の段階に入っ
てゆく。Blind Cupid, 第一の死, 第二の死——これらがこの愛の完成を説明するネオプラトニズムの用語である。Blind Cupid についてはその解釈が E. パノフスキーと E. Wind とでは全く異なっていて、前者によれば Cupid は「聖愛」を表わす時目隠しをしておらず、「俗愛」を表わす時それは盲目であるのに対し,⁽³²⁾ 後者は前述したように、seeing Cupid は聖愛の中の intellectual love を表わし、更にそれを越えた voluptas を blind Cupid が表わすと言う。Wind によれば、Pico は “Love is blind

‘because he is above the intellect’”と言っているし、ルネッサンス神学者の間では “the highest mysteries transcend the understanding and must be apprehended through a state of darkness” と言う事が常識だった。そして従来 “a demon befuddling man’s intelligence by arousing his animal appetites” として広く知られていた悪戯者の “blind Eros” が “a force superior to reason”, “a guide to delights that are secure” に変貌したのである。⁽³³⁾ それは丁度 animal passion と見なされていた desire が美と結びついた時に、ネオプラトニストの最高の善, *voluptas* にその価値が上げられたのとパラレルな関係にある。因に *voluptas* は “the passions of lover” をモデルにした “divine ecstasy” である。⁽³⁴⁾

ところでこの劇における盲目の Cupid の存在は些か複雑だ。それは多く Romeo が Rosaline に恋をしている段階に登場している。そこでの Venus の “purblind son” (2.1.12) は

Ben. We’ll have no Cupid hoodwinked with a scarf,
Bearing a Tartar’s painted bow of lath. (1.4.4-5)

と、玩具の薄っぺらい木の弓を持たされたり、乞食の “Young Abraham Cupid” (2.1.13) と呼ばれたりしているのからも明らかだが、それは諷刺されていて、そのイメージは世間によく知られていた悪戯者の Cupid 像を想像させる。Romeo の Rosaline に対する恋は不毛で人々に批判されるものであったから、そうした Cupid に彼が矢を射たれたのはふさわしい。

Alas, that Love, whose view is muffled still,
Should without eyes see pathways to his will! (1.1.170-71)

言うなれば、Romeo の最初の恋においてその不完全な、パノフスキーの言う「俗愛」を表わすために、世俗的な従来 of 盲目の Cupid がその象徴として使われたのだ。

しかし Romeo は seeing Cupid によって divine love の旅に立ち、intellectual love から *voluptas* に入ろうとしている。この愛の上昇に

伴って、ネオプラトニズム的な blind Cupid は登場するであろうか。Juliet は Romeo と初めて結ばれる夜を待っている時、美しく情熱的な独白で夜にこう呼びかける。

Spread thy close curtain, love-performing night,
That *runnawayes* eyes may wink, (3.2.5-6. イタリックスは Q₂ による)

六行目の “runnawayes” は runaway’s とも runnaways’ ともとれるが、⁽³⁵⁾ G. M. McCown は前者をとって、この独白は一種の epithalamium であるから

the context of this type of lyric poem identifies the
“runnaway” quite properly as Love or Cupid. ⁽³⁶⁾

と、runnaway は Cupid であると主張する。とするならば、Juliet はここで既に二人の間に生まれた intellectual love を肉体の悦びに結実するにあたり、seeing Cupid に目を閉じさせることによってその愛の極みを blind Cupid で象徴させようとしているのではないか。前述したように *voluptas* は “the understanding” を超越し “darkness” を通して得られるのであるから、blind Cupid は一番夜にふさわしいのである (“if love be blind, / It best agrees with night”. Ibid. 9-10)。しかもこの夜は “love-performing night” とある。こうした精神的な官能性について Juliet は “strange love, grown bold, / Think true love acted simple modesty” (Ibid. 15-16) で述べているように思われる。

ネオプラトニズムには愛を成就するための「二つの死」理論があり、それは Pico によれば、「第一の死」では “only a detachment of the soul from the body” が認められ、「第二の死」では “he (i. e. the lover) is completely severed from the body” というものである。愛の成就に死が必要なのは、 “To die was to be loved by a god, and partake through him of eternal bliss” であるからだ。⁽³⁷⁾

P. Parson が “Romeo’s banishment is charged with overtones

of death from the moment it is pronounced”⁽³⁸⁾ と指摘している通り、Romeo の追放には死の色調が濃く漂っている。そしてそれは彼の「第一の死」を暗示する。というのも追放は彼にとっては “death mis-termed” (3.3.21) であり、世界のすべてであった Verona の外は、もはや現世のものでなく死後の煉獄、地獄でしかないからだ (“There is no world without Verona walls, / But purgatory, torture, hell itself” Ibid. 17-18)。言うまでもなくここで彼は、追放はそうした意味をもっているから嫌だと Friar に泣き叫んでいるのだが、ここで大事な点は、彼が追放によって soul と body が離れるという意識を持っている事である。Friar には “the world is broad and wide” (Ibid. 16) でも彼には追放は、地上から離れて soul の世界に入ることなのだ。勿論彼がこの世界を “hell” と呼んでいるのからも明らかなようにこの「第一の死」は、彼が喜んで自ら選んだものではない。それは運命のせいである。がネオプラトニズム的愛というものが死に向かう魂の苦行であることを考えれば、⁽³⁹⁾ 運命は彼を苦しめて愛の成就の手助けをしているのだと考えられるのではないか。

劇はこの *voluptas* という愛の最終地に向かう Romeo の過程を、Friar と彼の論争の中で、wit と passion の対立という角度からも示している。Friar は perfect lover の中で結合する *Amor* と *Virtus* (i. e. Venus と Mars) の要素、花と本、剣——“love” と “wit”, “shape” (“Thy noble shape …/ Digressing from the valour of a man.” 3.3.126-27 から shape が valour を意味するのは明らか) が Romeo には十分備っているながら、

thou sham'st thy shape, thy love, thy wit,
Which like a usurer abound'st in all,
.....

Thy wit, that ornament to shape and love,
Misshapen in the conduct of them both,
.....

Is set afire by thine own ignorance. (Ibid. 122-33)

と、追放の宣言を受けた彼は wit の使い過ちによって、自暴自棄に陥り破滅に走っていると非難し、wit の重要性を強調する。彼がかって Romeo に

These violent delights have violent ends,
And in their triumph die like fire and powder
Which, as they kiss, consume.

.....

Therefore love moderately; long love doth so: (2.6.9-14)

と激しい情熱的な愛の脆さを指摘し、穏やかで長く続く愛を教えていたのを思い起こせば、彼が intellectual love を象徴しているのは言うまでもない。一方 Romeo は “Hang up philosophy!” (3.3.58) と wit を批判し、passion がわからない Friar は情熱的な愛を語る資格はない (“Thou canst not speak of that thou dost not feel” Ibid. 65) と、知的な Friar の限界を指摘するが、それはまた intellectual love の限界の主張でもあろう。Friar の限界については結末時における彼の計画の失敗が如実に語っていて、彼は結局この劇において、いわば seeing Cupid のように、知的な段階における恋人達の愛を促進するという補助的な役割しか与えられていない。その証拠に Romeo は追放以降、もはや彼を頼らず独自に行動している。彼は完全に「第一の死」を通して Friar を乗り越えていく。ネオプラトニックな愛は “above the intellect” であった。

Romeo の「第一の死」が追放なら Juliet のそれは、Paris との結婚を避けるための偽装死である。Parsons もそれは “a form of death, by which she casts off the body”⁽⁴⁰⁾ と認めていて、それは、彼女が地上から離れ soul と body が分離された事を象徴的に表現したものと見なすことができる。彼女は既に、Paris との結婚を強要する父母は言うに及ばず、あれ程信頼していた乳母ともその裏切りのために訣別し、社会と全く縁を切っていた。彼女は薬を飲むに際し地上的な現実との葛藤を見せてはいるが（計画の失敗、夜、墓場の恐怖等）、やがて現実意識がなくなって幻覚の世界に入り、そこで Romeo と Tybalt の決闘の幻を見、彼と一緒にいたいという衝動の中で一気に薬を飲む。⁽⁴¹⁾

What if this mixture do not work at all?

.....

Or, if I live, is it not very like

The horrible conceit of death and night,

Together with the terror of the place —

.....

O, look! Methinks I see my consin's ghost

Seeking out Romeo, that did spit his pody

Upon a rapier's point. Stay, Tybalt, stay!

Romeo, I come! this do I drink to thee. (4.3.21-58)

この過程は、彼女の soul と body が徐々に離れていく様を実によく表わしていると言えるだろう。

Romeo と Juliet が以上のように「第一の死」を経験する前後から、劇は、二人が社会、現世を離れもはや地上のものではないような雰囲気を作成している。二人が最後に別れる時、庭に降り立った Romeo は Juliet には “one dead in the bottom of a tomb” (3.5.56) のように見え、彼女も彼には死者のように青ざめている (“in my eyes so do [i. e. look'st pale] you” Ibid.57)。ここには二人が既に現世を離れて死の世界に入ったような趣がある。Mantua で Romeo が見た夢もそうした効果を上げている。

I dreamt my lady came and found me dead —

.....

And breathed such life with kisses in my lips

That I revived and was an emperor. (5.1.6-9)

これは皮肉にも正夢になるが、二人はその時紛れもなく霊界の愛の宮殿において生き返るのであるから、この生き返って王になるという夢は死後の二人の永遠なる世界を暗示し、前述した雰囲気を醸し出すのに大いに役立っている。しかも Romeo がその直後、Juliet の「死」を聞いても追放時のように泣き喚きもせず、“Then I defy you, stars!” (Ibid.24) と敢然と運命に挑む態度からも、彼が現世を既に捨て去っている事が首肯され

る。彼が貧窮した薬屋から毒を買う時に

The world is not thy friend, nor the world's law;

The world affords no law to make thee rich : (Ibid. 72-73)

と、貧者に味方しない法、社会を批判するのもそうした事の現れと見てよ
いだろう。

こうした二人に見られる現実社会からの遊離感、二人の初期の愛に見
られるそれとは全く質が異なる。二人は愛し合うと同時に互いに名前を捨
て社会から離れた所に愛の世界を構築したが、そこにはまだ現実社会との
橋渡しをする the Nurse や Friar Lawrence がいた。それは社会との
いわば水平的な断絶であって垂直的なものではない。しかしここでのそれ
は垂直的であって、そこには二人は生きながらもう地上のものではないと
いった超越感覚がある。

確かに Nemesis としての運命は悪疫で Friar John を足留めにして
Friar Lawrence の計画を出し抜き、二人を悲劇的な死に収斂させていく
が、既に「第一の死」を経た二人にはそうした不運な行違いはもはやどう
でもよく、逆に「第二の死」を経験する喜びの機会となるのである。

Juliet が横たわっている暗い墓は、Romeo には彼女の美で光満ち溢れ
た宮殿であり (“her beauty makes / This vault a feasting presence
full of light” 5.3.85-86)。そこで二人が愛の王と王女となるために彼は
死の岩に突進していく。こうして自ら “pilot” となって「死を目標とした愛」
 (“death-marked love”) の航海に終止符を打つのである。

Come, bitter conduct; come, unsavoury guide!

Thou desperate pilot, now at once rnn on

The dashing rocks thy seasick weary bark!

Here's to my love! O true apothecary!

Thy drugs are quick. Thus with a kiss I die. (Ibid. 116-20)

P. N. Siegel が

Taken in conjunction with “kiss”, “die” suggests

the consummation of the sexual act ⁽⁴²⁾

と指摘しているように “die” にはエクスタシーの意味があるから、Romeo はこの「第二の死」を通してネオプラトニストの言う神秘的な愛の極地——divine ecstasy (i. e. *voluptas*) を得たのは間違いないだろう。こうした死は前述したように神に愛され永遠の至福に与かることなのだ。パンである “quick” (=alive) が示す通り Romeo は死んで生きる。

一方この直後に目を覚した Juliet はどうであろうか。彼女は、計画の失敗を知って彼女を墓から連れ出そうとする Friar の説得にもかかわらず、それに従おうとしない。というのも彼女の心は既に地上にないからだ。そして

O happy dagger.

This is thy sheath; there rest, and let me die. (Ibid. 169-70)

と、短剣を胸に突いて Romeo の後を追うのである。ここにおいても “die” にエクスタシーの意味が込められ、それが、蜷原啓氏の指摘するエロティックなイメージ「ロミオの “dagger” がジュリエットの “sheath” に収まる」⁽⁴³⁾ —と重なり合って彼女の divine ecstasy の体験を示唆している。Romeo の短剣は彼女にそれを与えてくれるが故に “happy” なのだ。

運命はこうして、神の意図により Nemesis として Capulet, Montague 両家、Verona にその争いの罰を加えるため二人を死に導き、両家を和解に到らせ社会の秩序を回復する。すべてが罰せられたのだ。

Prince. See what a scourge is laid upon your hate,

That heaven finds means to kill your joys with love!

…………… All are punished. (Ibid. 292-95)

そもそもネオプラトニズムにおける愛は、“the perpetual knot and link of the universe”⁽⁴⁴⁾ であるから、愛が社会秩序を回復するという発想は当然生まれてくるし、神話学的に言っても Venus (love) と Mars (hate) の娘は Harmony である事を考えれば、⁽⁴⁵⁾ Romeo と Juliet の love と Verona の hate から最後に調和が生じる構図も必然的なのであ

る。Shakespeare は多分こうした背景も頭に入れながら、この劇において、運命が Nemesis としての「運命悲劇」の大枠をとり、その中にアイロニカルに展開するネオプラトニズム的愛のイニシエーションのテーマを配したのではないだろうか。そしてこの二つの要素は見事に融合している。

注

- (1) *Romeo and Juliet*, ed. J. D. Wilson (1955; rpt. Cambridge U. P., 1973). 本論文の引用はすべてこの The New Shakespeare 版テキストによった。
- (2) G. I. Duthie, "Introduction," *Romeo and Juliet*, p. xxii.
- (3) この神話については、ルージュモン, 「愛について」, 鈴木健郎・川村克己訳 (岩波書店, 1959年) に詳しい。
- (4) M. M. Mahood, *Shakespeare's Wordplay* (Methuen, 1957), pp. 56-57.
- (5) G. I. Duthie, p. xxiv.
- (6) 本論におけるテキスト引用文中の語句の説明については、The New Shakespeare 版, The New Arden 版, The New Penguin 版の注釈, A. Schmidt, *Shakespeare-Lexicon*, E. Partridge, *Shakespeare's Bawdy* を参考にした。
- (7) H. Levin, "Form and Formality in *Romeo and Juliet*," *ShQ*, 11 (1960), p. 3.
- (8) E. Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance* (1958; rpt. Norton, 1968), pp. 43-46.
- (9) *Ibid.*, p. 73.
- (10) *Ibid.*, p. 46.
- (11) *Ibid.*, p. 69. ルネッサンス・ネオプラトニスト達による 'transvaluation of values' の他の例として noble rage, noble melancholy に価値が上がった deadly sins の anger, sloth 等がある。
- (12) *Ibid.*, p. 46.
- (13) Norman Rabkin, *Shakespeare and Common Understanding* (The Free Press, 1967), p. 180.
- (14) G. I. Duthie, p. xxxvii.
- (15) H. A. Mason, *Shakespeare's Tragedies of Love* (Chatto & Windus, 1970), p. 46.
- (16) 岩崎宗治, "剣と接吻(1), (2)," 「英語青年」(1973年8, 9月号), p. 261. この劇におけるネオプラトニズム的背景については、同論文より多くの示唆を受けた。

- (17) Wind, p. 78.
- (18) Ibid., p. 94.
- (19) Ibid., pp. 78-80. Wind は、この Titian の絵は “an initiation into Love” を表わして従来これが *The Education of Amor* と呼ばれていたのは間違いだと言う。
- (20) エルヴィン・パノフスキー、「イコノロジー研究」, 浅野徹等訳 (美術出版社, 1971年), p. 109. 岩崎, p. 262.
- (21) Wind, p. 80.
- (22) Ibid., p. 146.
- (23) Philip Parsons, “Shakespeare and the Mask,” *ShS.* 16 (1963), p. 125.
- (24) パノフスキー, p. 122. 若葉みどり, 「マニエリスム芸術論」 (岩崎美術社, 1980年), p. 37.
- (25) Frances A Yates, *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age* (1979; rpt: Routledge & Kegan Paul, 1980), p. 34. F. Giorgi は Henry VIII の離婚に助言を与え、又彼の *De harmonia mundi* はエリザベス朝の英国に大きな影響を及ぼした (cf. pp. 31-32)。
- (26) 以下この二つの絵の説明は、Wind, pp. 81-85による。なお引用文は p. 85.
- (27) Ibid., p. 96.
- (28) Ibid., p. 96.
- (29) 黒瀬保, 「運命の女神」 (南雲堂, 1970年), p. 63.
- (30) Donald A. Stauffer, *Shakespeare's World of Images* (1949; rpt: Indiana U. P., 1966), p. 56.
- (31) Paul N. Siegel, “Christianity and the Religion of Love in *Romeo and Juliet*,” *ShQ* 12 (1961), p. 388.
- (32) パノフスキー, pp. 104-09.
- (33) Wind, p. 54.
- (34) Ibid., pp. 55, 61.
- (35) これを The New Arden 版, The New Penguin 版のように単数形にとると、その意味は the sun, Phaeton, Romeo, Night, Cupid が考えられ、The New Shakespeare 版のように複数形にすれば vagabonds, the horses of Phaeton, officious observers of the actions of the lovers の意味が考えられる。
- (36) Gary M. McCown, ““Runnawayes Eyes” and Juliet's Epithalamium,” *ShQ.* 27 (1976), p. 150.
- (37) Wind, pp. 154-55.

- (38) Parsons, p. 128.
- (39) それ故にこの愛は“bitter-sweet”と呼ばれた. cf Wind, p. 161.
- (40) Parsons, p. 127.
- (41) cf. ‘the sudden vision of Romeo in the vault, and Tybalt revengefully seeking him out, drowns all consideration but the longing to join him there, (Herford). “Notes,” *Romeo and Juliet*, p. 205.
- (42) Siegel, p. 383.
- (43) 蛭原啓, “ジュリエットにおけるエロスの完成,” 「英語青年」(1980年, 12月号), p. 475.
- (44) Wind, p. 38.
- (45) cf. Wind, p. 86. パノフスキー, pp. 138-39.

The Design of *Romeo and Juliet*

—fortune as Nemesis and
an initiation into Neoplatonic love—

Makoto Hosokawa

Summary—*Romeo and Juliet* is fundamentally based on the medieval fate tragedy and the *Liebestod* myth which are very different in the treatment of death because while death comes as a negative force to a hero and a heroine in the former, it is pursued by them positively in the latter. But this drama has a varied form of each tradition.

Fortune in this play is not such a capricious and malignant force as is seen in the tradition, but Nemesis identified with divine vengeance who punishes two families and Verona itself for their hate and civil strife, sacrificing their son and daughter. As to the latter, the myth is mainly related to only a private love-passion, not with society as this drama is, and its love-death motif is transfigured into an initiation into Neoplatonic love where love begins with a purge of sensuous passion, then enters intellectual love which is symbolized by seeing Cupid, and ends in *voluptas* 'through the first death' and 'the second one.' *Voluptas* (desire) which had been despicable in the Middle Ages was reclassified as a noble passion by Neoplatonists when it combined with beauty, and became the highest form of divine love, which blind Cupid represented.

Spiritualism and the cult of beauty in Romeo's first love and the sexuality of Mercutio and the Nurse prepare us for the divine love of Romeo and Juliet where two elements are united. In the balcony scene, divine love is born in the stage of intellectual love. A Neoplatonist, Friar Lawrence helps them to develop it. Romeo's banishment indicates 'the first death' which is a detachment of the soul from the body. In Juliet's case, the feigned death corresponds to it. Though fortune which has its own purpose works against them by interr-

pting the Friar's plan in the end, it is no matter to them because they have already risen above the world. On the contrary it gives them an opportunity to experience 'the second death' by which they are completely severed from the body. In this second death, they die ecstatically and attains *voluptas*, divine ecstasy, the death of which is, E. Wind says, 'to be loved by a god, and partake through him of eternal bliss.'

It is concluded that in this drama Shakespeare sets the theme of an initiation into Neoplatonic love in the framework of fate tragedy in which fate works as Nemesis.