

『ロミオとジュリエット』における時間構造

由井哲哉

序

『ロミオとジュリエット』¹は、当時よく知られた物語を純度の高い恋愛悲劇に昇華しており、演劇的にも完成度の高い作品である。だが、物語は仇敵同士の子女の悲恋を骨組としながらも、仮死状態になる葉草やペストによる手紙の行き違いといった荒唐無稽な道具立てに事欠かず、さらに下男や乳母たちの猥雑な言葉遊びによって、崇高な恋愛悲劇から喜劇へと転じかねない要素を多く孕んでいる。

実際、この作品にロマンティック・コメディの構造を読み取る批評家は何人もいるが²、シェイクスピア作品にはどうやら喜劇的な要素や矮小な題材をある時点で突如崇高な悲劇へと発火させる瞬間があるようだ。

一方、シェイクスピアは「普通の悲劇」であるアーサー・ブルックの物語³に加工を施し、手に汗握る展開で一気に観客をクライマックスに引き込む作品を生み出した。すなわち、9ヶ月にも及ぶ物語を5日間に圧縮することで、終盤の圧倒的な加速感をもたらしたのである。確かに、『オセロー』と並んで、いわゆる「二重の時間」を扱った作品として知られるこの作品において⁴、作者は現実の時間と演劇としての時間を都合よく使い分けており、詳細に検討してみると矛盾しているが、芝居の流れからはあまり気にならない箇所がいくつも存在する。

だが、シェイクスピアはこの作品で、時間を意識的に操作しようとした。そのことは、T・F・ドライヴァーが指摘している通り、アクションの起きる時間を指し示す言及が103回もあることからもうかがい知れる⁵。残念ながら、これまで「二重の時間」を扱った論考は、作者の長い時間と短い時間の使い分けについての分析に集中するあまり、プロットの時間の圧縮がこの作品の悲劇性と終幕の加速感にどう寄与しているのかについてはうまく説明してくれていないように思われる。本論では、シェイクスピアの時間加工の工夫について考えながら、この

作品の魅力の一端に迫ってみたい。

1

『ロミオとジュリエット』のプロローグには時間に関する諸問題が内包されている。まず、プロローグの序詞役は、過去・現在・未来が並置される状況について語り始める。両家の「過去の確執(“ancient grudge”）」が現在の「新たな騒動(“new mutiny”）」を引き起こしているさまを、すなわち過去が現在に影響を与えているさまをいきなり観客に示すわけだが、同時にその「過去の確執」の原因は芝居の最後まで明らかにされることはない。示されているのは、過去の中身ではなく、ただ過去が現在の時間に流入しているという事実、またそれによって未来の運命が規定されているという事実だけなのである。

次に、作者が物語の結末である主人公二人の死を早々に宣言してしまう点も大きな問題であろう。L・デイヴィスは「問題は、何が (what) 起きるかではなく、どのように (how) 起きるかである」と述べているが⁶、確かに作者は前もって二人の死を宣言することによって、結末に至るサスペンスの興味 (what) よりもむしろ、悲劇に至るプロセス (how) に光を当てようとしたのであろう。だが、結末のサスペンスを犠牲にしてまで、冒頭で種明かしをしたことに果たして意味はあるのだろうか。

さらにプロローグは上演の時間を二時間と規定している。当時の時間の概念自体が現在よりは雑把だったと推測されるため、この数字をあまり厳密に受け取るべきではないが、現実問題として二時間でこの悲劇を上演することは不可能であり、またなぜここで上演の時間に触れたのかもはっきりしない。

また、このプロローグはソネットという詩形を用いている。二行ずつの押韻によって、起承転結の形で物語の概要を語っているわけだが、二人の最初の出会いのソネットと合わせて、冒頭のプロローグの中に詩の時間を持ち込んだ意味は何だったのだろうか。

このようなプロローグの時間に関する問題点を念頭に置きながら、作品の前半の問題点から検討してみたい。

2

この悲劇の前半では、下男の喧嘩からジュリエットの見合い話、乳母の回想、マーキューシオの夢の話、舞踏会、バルコニー・シーンに至るまで目まぐるしくプロットが展開し、さらにソネット、ペトラルカ風常套句、オクシモロン、二行対句など、レトリックの上でも様々な工夫が見られる。その中で最も気になるのは、この芝居の前半部が「盗み見」と「立ち聞き」の連続から成り立っていることである⁷。

たとえば、冒頭の下男同士の喧嘩の場面で、ベンヴォーリオは少し早めに舞台に登場して彼らの喧嘩を盗み見ていたようだし（そのことはト書きからうかがえる）、そのベンヴォーリオはまたロミオの早朝の逍遙を盗み見ている。

有名な1幕5場の舞踏会の場面では、最初にジュリエットの姿がロミオによって盗み見され、次にそのロミオはティボルトに偶然見咎められる。ティボルトはその声からロミオと察知し、ロミオが祝宴の邪魔をしに来たのだと、いきり立つ。すると今度はそのティボルトの姿がキャピュレットによって見咎められ、ティボルトはキャピュレットから「何をいきり立っているのだ」（1.5.59）と詰問される。続いて恋人二人の巡礼のソネットが展開されるが、その姿は乳母に盗み見られる。

また、バルコニー・シーンの直前のロミオは、前場のマーキューシオとベンヴォーリオの猥雑な言葉遊びの場面を舞台の袖か奥でこっそり立ち聞きしている。そのことは、続くバルコニー・シーンでのロミオの台詞が、前場のマーキューシオの台詞を反映していることからもうかがえる⁸。2幕1場の最後の単語“found”と2幕2場の最初の単語“wound”は韻を踏んでおり、両場は連続していると解されるべきだが、実際ロミオは舞台の片隅に居残って二人のやりとりをすべて聞いていたのである。

シェイクスピア作品によく見られるこうした「盗み見・立ち聞き」の導入にはいくつかのパターンがある。たとえば喜劇の場合、『恋の骨折り損』の有名な場面（4幕3場）のように、男性四人がお互いの告白を立ち聞きしたあと、順序を逆にしてその様子が暴かれ、男性全員が王女とそのお付きの貴族女性たちに恋心を抱いていた事実が顕わになる。一方悲劇の場合、一部だけ見聞きすることで情報

が誤って伝わり、それが悲劇的結末の一因となることが多い。この点についてハンターは「それぞれの人物は自分が見たと思っているもの（“what they think they see”）に基づいて行動している」と指摘しており、物事の一部で全体を表す代喩の如く、部分を見て全体像を築き上げてしまい、その情報のズレや誤解がプロットを動かしていくのである。

たとえば、ティボルトは宴会に乗り込んだロミオを見て「今夜の祝宴を馬鹿にしようという悪意からここに乗り込んできた」（1.5.62）のだと誤って解釈し、それに基づいてロミオを挑発する。だが、実際のロミオはただ恋するロザラインの姿を一目見ようと宴会に加わっただけである。また、キャピュレットは、娘が悲しむ様子を見て、従兄ティボルトの死のせいだと誤解し、パリスとの結婚を急がせようとする。ロミオも最後にバルサザーの誤情報に基づき、「自分が見たと思いきんだもの」に基づいて、すなわち死んだものと誤読してしまったジュリエットの姿に基づいて行動し、悲劇的結末へと至る。こうした盗み見や立ち聞きはロマンティック・コメディや陰謀喜劇の常套手段だが、シェイクスピアは「誤読に基づくズレ」がプロットを動かすという喜劇のパターンを巧みに採り入れて悲劇に応用している。この芝居前半のプロットの根幹が喜劇的であるという指摘もうなづける。

こうして、『ロミオとジュリエット』の立ち聞き・盗み見のパターンは前半から中盤にかけて広く行き渡っているわけだが、その最も顕著な例はもちろんバルコニー・シーンにおけるジュリエットの告白の場面である。

O Romeo, Romeo, wherefore art thou Romeo? (2.2.33)

ああ、ロミオ、ロミオ、どうしてあなたはロミオなの？

この台詞は本来独白のはずなのだが、どういうわけかロミオにだけは聞こえている。特にこの直前のロミオの30行余りの台詞が完全な独白であり、ジュリエットに聞かれていないことを考えると対照的と言える。夜中に虚空に向かって恋人の名前を叫び出すというジュリエットの不自然な発話行為は、心の中の思いを観客にだけ伝える「独白」という演劇の約束事の中だから許されるはずである⁹。作者は、演劇の約束事を破ったこの変則的な独白を通して、ロミオが「立ち聞き、

盗み見」している事実を強調している。

3

前半部のもう一つの問題点は、この芝居のアクションが舞踏会から最後の霊廟に至るまで、閉じられた空間内で起きることである。M・マックも指摘している通り、ロミオとジュリエットの会話はほぼ室内で起こり（バルコニー・シーンも庭の中と考えればそれに該当する）、時間もほぼ深夜から明け方にかけての「閉じられた」時間内でのアクションだと考えることができる。しかも、これらの場面は、いずれも外から邪魔されたり、脅かされる特殊な時空である¹⁰。

たとえば、舞踏会の場面では、ロミオはその姿をティボルトによって目撃され、あやうく追い出されそうになる。また恋人二人は、初めての出会いで、巡礼のソネットという枠内でのやりとりを経たあと、二巡目のソネットを始めたところで「詩の時間」を乳母によって邪魔される。また、後朝の別れの場面は乳母とキャピュレット夫人によって邪魔され、さらに結末の霊廟の場もパリス伯爵とロレンス神父の邪魔が入る。

またこの芝居における空間への侵入や妨害は物理的な意味にとどまらない。たとえば冒頭のロミオとベンヴェーリオのやりとりに見られる「恋に陥る (fall in love)」、「恋に破れる (out of love)」の場合の in/out などはその典型である。その in/out は冒頭の両家の召使たちの喧嘩の中で、狼狽な地口（「突っ込む」、「出す」）として現れる。

時間の場合も同じ傾向が見られる。‘fall in (love)’ するロミオの “Is the day so young?” (1.1.158) に見られる通り、外部から内面への夾雑物の侵入具合によって、自分の時間は長くも短くも感じられる。絶対的な chronological な時間とは対照的な相対的時間が冒頭から示唆されている。

こうして『ロミオとジュリエット』では、「閉じられた空間」と「侵入・妨害」がセットになっているが、ある登場人物のもつ固有の空間や時間に他者が出入り入ったりする感覚、すなわち in と out が綱引きをする構図は、物理的な意味から比喩的な意味にまで拡大しながらこの芝居の時空を支配している。

さらにそうした出入りの場所感覚は、in/out のみならず、here/there という場

所を表す言葉にも見受けられる。ロミオの（ほぼ）最初の台詞がベンヴォーリオとのやりとりにある in/out の応酬であるのに対し、ジュリエットの（ほぼ）最初の台詞には here という単語が顔を出す。「お母さんが呼んでいますよ」という乳母の台詞に対して、彼女は“I’m here.”「ここにいます」(1.3.5) と単純な答えを返すわけだが、のちに仮死状態から目覚める時、彼女は“I do remember where I should be, / And there I am.” (5.3.149-50) という複雑な色合いを帯びた台詞を口にす。「私、どこにいるはずなのかよく覚えています。ここがそうなのね」と、“here”は“there”に変わり、助動詞の“should”と合わさって、死と生の間を、「彼岸」と「此岸」の間を行き来した人間らしい表現となっている。

一方のロミオは5幕3場、霊廟の中で仮死状態のジュリエットを前にして、“here”を呪文のように繰り返す(5.3.108)。一つには、死と一番近い場所である墓の中で、“here”（ここ / 現世）と“there”（そこ / あの世）とを対比しているのであろうが、また一方で「この現世」と「彼方（あの世）」を、またジュリエットと自分の距離を引き離そうとする目に見えない力に抵抗して、「ここにいるぞ」と自らを奮い立たせている台詞とも解釈できる。

このような in/out, here/there の時間感覚・空間感覚は物語の終盤におけるシェイクスピアの時間加工の工夫と関連しているように思われるが、そのことを論ずる前に中盤の場面に話を移してみたい。

4

マーキューシオとティボルトが命を落とす3幕1場はある意味で芝居の転回点と言える。ここを境に喜劇的要素は減り、ペトルルカ風レトリックなどの人工的な文体も抑制され、芝居は悲劇へとトーンを変える。「今日の禍は、この先の日々に暗く垂れこめている」(3.1.121) というロミオの台詞も、この不幸な出来事が物語の転回点となっていることを示唆している。喜劇から悲劇へのトーンの変化が3幕1場の若者二人の死によるという見方はおそらく常識的なものであろうし、観客もそのように意識したことであろう。

だが、この場面は悲劇への引き金とはなっても、物語全体の悲劇的構造を説明する直接的要因とはなっていない。たとえば、マーキューシオの死はその直後の

ロミオのティボルトへの復讐のきっかけという程度の意味しかもたないし、またティボルトの死がキャピュレットのロミオへの復讐をもたらすわけでもない。ここでキャピュレットに復讐の行動を起こさせることは容易だと思われるが、彼の行動は「復讐悲劇」とは正反対の、的外れで滑稽な方向へ向かう。キャピュレットは、娘の悲しみがティボルトの死のせいだと「誤読」し、ティボルトのことなどすぐに忘れて、娘とパリス伯爵との結婚を急がせるのである。ここでのティボルトの死はジュリエットの悲しみにとっての当て馬的な意味合いしかもたないことになる。

一方、悲劇の種がロミオの追放にあるかと思えば、実はそうではない。二人が永遠に会えないほどの遠い離島に流刑させてセンチメンタルな愛の逃避行劇にするというならまだしも、彼が追放されるのはマンチュアである。乳母の回想の中で語られるように、キャピュレット夫妻がベストの折に疎開していた程度の場所で、距離にしてヴェローナからたった20マイルなのである。距離の問題は別にしても、そもそもロレンス神父の計画では、ジュリエットは周囲を欺いたあとマンチュアでロミオに落ち合うことになっているわけだから、ロミオのマンチュアへの追放処分自体が悲劇につながっているわけでは決してない。このように見ると、マーキューシオの死も、ティボルトの死も、さらにロミオの追放処分も、悲劇の直接的原因になっているとは言い難いのである。

では、何が悲劇の核になっているのかと言えば、それはキャピュレットが娘とパリス伯爵との結婚を決めたことにある。ジュリエットにとって怖かったのは「重婚」という事実である。すでにロミオと結婚し、しかも（パリスと結婚せよとの）親の命令には逆らえない以上、このジレンマを脱するために、彼女はロレンス神父の眠り薬に頼らざるを得なかった。

一歩間違えば滑稽になりかねない眠り薬という小道具は、マーキューシオやティボルトの死とも、またそれに伴うロミオの追放とも関係がなく、ただ「重婚」を避けるための手立てだった。この「重婚」への恐怖を後半の物語の直接的な原因とし、それをロマンティック・コメディや陰謀喜劇に見られる時間のズレ、誤読、時間加工の工夫によって終盤の加速感を作り出したのがこの悲劇なのである。

観客の意識の中では、二人の若者が命を落とした3幕1場には転回点があるかもしれないが、悲劇の実際の核は、そのあとキャピュレットが娘とパリスの結婚を

急いで決める、一見すると comic relief とも言える短い3幕4場の方にある。ここでは、観客の意識と悲劇の核が二段構えの構造となっているのである。次にその3幕4場の重要性について検討してみたい。

5

シェイクスピアは、ブルックの9ヶ月の物語を5日間に圧縮した。諸説あるが、プロットは日曜日朝から木曜日深夜（ないしは金曜日早朝）までの5日間にわたって進行すると一般には考えられている¹¹。もちろん観客はプロットが5日間に圧縮されていることに気づくはずはないのだが、本論では、観客がこの圧縮された時間を意識しないようにするためのシェイクスピアの時間加工の技法について、光を当ててみたい。

まず、この芝居のプロットが日曜日に始まるとどうしてわかるのか。それは3幕4場でキャピュレットがパリスと会い、結婚式の日取りを決める際、「今日は何曜日だ?」「月曜日です」とやりとりがあることからわかる。つまり、ここから逆算すると1幕1場から3幕4場まで一日しか経っていないため、物語の開始は日曜日になるというわけである。これまで「Lammas-tide（収穫祭）まで2週間あまり」（1.3.15）という乳母とキャピュレット夫人のやりとりから、物語が7月中旬に始まることはわかっていたが、具体的な曜日について触れているのはこの場面が最初である。

この3幕4場は35行の短い場面で、時間のことしか扱っていない。月曜日という現在の時間を確認したあと、「（ジュリエットとパリスの結婚式は）水曜日では早いな」（3.4.19）と言いながら、木曜日に日取りを確定させる。ティボルトの死により縁談が延期となったにしては、早くも3日後の木曜日に日取りが決められるのである。ところが、木曜日の日取りを決めるだけにしては、その間11行中5回も曜日への言及があり、最後は「すっかり夜おそくなった、まもなく朝早くと呼んでいいころになる」（3.4.34-35）と再び現在の時間に言及して短い場が締めくくられる。結婚式の日取りという未来へ向けて物事を起動させる時間意識と、立ち止まって chronological な幅の中で現在の位置を確認する時間意識が混在しており、この構図は物語の未来を予告しながら、現実の興行時間に言及するプ

ロログと重なり合っている。

そして、同じ夜明けの時刻に「ティボルトの死を悲しんで閉じこもっているはず (“mew'd up”）」(3.4.11)と「閉じた空間」を示唆する両親の「誤読」を嘲笑うかのように、恋人二人が二階舞台で結婚初夜を迎えている(3幕5場)。ちなみにこの場面は、四回しかない二人の直接対話のうちの四度目、すなわち最後の会話の場面であり、そこでジュリエットは「あれはナイチンゲール、ひばりではないわ」(3.5.2)と時間がゆっくり進むことを願っている。この二つの場面は、同じ時刻かつ同じ場所(キャピュレット邸)であるため、グローブ座の舞台では一階舞台と二階舞台で同時進行として演じられ、皮肉な効果を出したはずである。

さて、キャピュレットが結婚式の日取りを決めるこの場面で、あえてシェイクスピアが月曜日という曜日を区切りとして提示したことの意味は大きい。なぜなら、芝居が中盤から終盤にさしかかるこの時期まで、実際には一日しか経っていないにもかかわらず、主要な事件のほとんどすべてがこの間に詰め込まれているからだ。両家の喧嘩に始まり、舞踏会、バルコニー・シーン、二人の結婚、決闘、追放までがこの一日に含まれており、しかもこの押し寄せる事件の波は、ロミオの追放を除いて、ほとんどすべてキャピュレット側が引き起こしている。

芝居の時間を起動させるのが常にキャピュレット側であるという事実は重要である。冒頭の下男同士の喧嘩も、まずキャピュレット側が仕掛けるし、舞踏会を催すのもキャピュレットである。バルコニー・シーンで最初に恋心を伝えるのもジュリエットの方からであり、殺人に至る事件もティボルトの挑発が原因である。3幕4場でキャピュレットがパリス伯爵との結婚話を進めることまで含めて、すべて芝居の重要な出来事の主導権を握るのはキャピュレット側であり、モンタギュー側は常にキャピュレット側の仕掛けた時間に追従するだけである。作者はプロログで名門の両家(“both in dignity”)を相対的に描こうとしているようだが¹²、実際の行動の面では両者の釣り合いは取れていないように思われる。

さて、3幕4場で言及される月曜日という区切りのもう一つの重要性は、日曜日から月曜日のたった一日の間にそれだけ多くの事件が詰め込まれているにもかかわらず、観客はそうした時間の流れを意識しないだろうということだ。逆算して、物語の開始が日曜日だと割り出すのは学者の仕事であって、観客の意識は区切りの月曜日を提示されたことで、日曜日へ遡る過去の時間ではなく、木曜日と

いう未来の時間に向けられる。そしてその間に「水曜日に式を挙げるのは早いな、木曜日にしよう」(3.4.19-20)と「当て馬」的な水曜日まで提示して、運命の木曜日まであと数日であることを観客にことさら意識させるのである。

ところで、ここでは奇妙な逆転現象が浮き彫りにされる。この物語では、一見すると前半の時間の方がゆったり流れている印象をもつのではないかと思われる。下男同士の下品な言葉のやりとりが始まり、乳母の回想や二人のソネット形式の愛のやりとりなど、レトリックに凝った前半の方が余分な夾雑物や脱線が多く、時間の流れは遅いように感じられる。一方、眠り薬以降の後半はむしろ悲劇へ向かって一直線に突き進むような印象を受ける。これまで「二重の時間」を分析した学者は、長い時間と短い時間を調べることでこうした構造を例証しようとしている。

だが、この3幕4場からわかるのは、実は事件も脱線も多い前半はたった一日しか経過していない(日～月)のに、一気に悲劇へと突き進むはずの後半のプロットの方に3～4日(月～木)の幅を持たせていることである。パリス伯爵は月曜日の段階で「木曜日が明日であればいいのに」(3.4.29)とうきうきした一言を口にするが、作者としては「木曜日が明日で」あっては困るのである。シェイクスピアは、圧縮した時間ながらも、後半の方をむしろゆったりした時間に加工している。

その証拠に、3幕後半から4幕にかけて、時間への言及は抑えられ、正確な時間意識も薄れてくる。前半では、ロミオはベンヴォーリオから、今現在の時刻が「9時」であることを知らされるし(1.1.159)、ジュリエットはバルコニー・シーンの最後でロミオに「結婚式の使いは9時に」と伝える(2.2.168)など、正確な時間を指定する言及が多い。だが後半、3幕5場から4幕にかけては、結婚式の準備の最中、「二番鶏が鳴いたぞ。そろそろ3時だ」(4.4.3-4)と現在の時刻を示すキャピュレットの台詞を除いて時刻を指す台詞は少なくなり、さらに5幕に入ると、松明を持っていることから夜の場面とわかる以外は、時間への言及がほとんどなくなってしまふ。これは大団円へ向けて時間を加速させるための、ある意味当然の処置とも言えるのだが、作者によるこの時間加工の仕方は興味深い。

要するに、物語の結末の加速感はずべてこの3幕4場に起因している。結婚式の日取りが木曜日に決まったからこそ、ジュリエットとロレンス神父はその木曜

日を回避し、空白の一日とするために眠り薬作戦を開始する。そしてジュリエットと神父だけが知る、その眠り薬に関する情報が、他の周囲の人物には行き渡らずに、ロミオだけに行き渡るかどうかの手に汗握る感覚が終盤前半（4幕後半）の見所の一つとなる。ここでの時間操作は相変わらずキャピュレット家のジュリエットが支配権を握り、ロミオは後手に回って振り回されている。ここまでは、従来から指摘されている通り、単に情報伝達や時間のズレによる「誤読」が原因で悲劇に至るパタンが展開される。

だが、5幕1場30行あたり、そのロミオが、下男のパルサーから受け取った「誤読の情報」に基づいて、初めて自ら時間を支配しようと動くことから終盤後半に新たな緊迫感が生じる。5幕に入り、具体的なアクションの時間への言及が消えると同時に、ロミオが初めてジュリエットの時間観に自らの時間観を対抗させようと立ち上がるのである。余計な時間への言及は外野席に追いやられ、5幕の焦点は、ジュリエットの支配してきた時間にロミオの時間が追いつくかどうかという最後の攻防に絞られ、観客の期待感は最高潮に達する。

ロミオがジュリエットの支配する時間（眠り薬以降は間接的にロレンス神父の支配する時間）に乗りかかっている間は「ただの悲劇」にすぎないかもしれない。だが、空白の木曜日、ジュリエットの時間が停まっている間に、これまで「運命の慰み者」(3.1.138)としてずっと受け身だったロミオが初めて自らの時間を起動させ、ジュリエットの時間に追いつこうとするその瞬間に、初めてブルックの「普通の悲劇」に対してドライブ感が加わり、物語が悲劇へ向かって加速するのである。また別の言い方をすれば、常に時間の支配権を握っていたキャピュレット家に対抗して、土壇場でついにモンタギュー家が反撃を開始したのである。

自ら時間を支配しようと決意したロミオの反撃の口火となる台詞は、ブルックの物語にはないものである。

I defy you, stars. (5.1.24)

そうなら戦いを挑むぞ、運命の星よ。

「運命の慰み者」(3.1.138) だったロミオの「脱“star-crossed lovers”宣言」とも言える。ロミオはジュリエットの時間観のみならず、プロローグの敷いた時間観

にも対抗しようと、自らの時間を起動させる。結果的にこの企ては失敗に終わるものの、終始「受動」に甘んじていたロミオの土壇場での「能動」ぶりが観客のクライマックスへの期待感を掻き立てたことは疑いない。

こうしてシェイクスピアは、5日間に圧縮した時間の中にあえて空白の一日を設け、いったん立ち止まって緩急のリズムを刻んだあと、再び時間を加速させて、二つの異なる時間の流れを立て続けに一気に展開してみた。これは、9ヶ月という chronological な時間では出すことのできない効果である。またこの場合、眠り薬は単にロレンス神父の妄想から生み出された荒唐無稽な小道具にとどまらない意味をもつ。それは直接的にはパリスとの結婚を回避するための工夫だが、間接的には空白の木曜日を生み出し、芝居終盤のドライブ感を加速させるための「触媒」としての役割を果たしているのである。

ジュリエットが木曜日を空白にして立ち止まったからこそ、ロミオの時間は劇中で初めてジュリエットの時間より先走ってしまい、彼は毒杯を飲んでジュリエットより先にあの世（彼岸）へ旅立つ。ロミオの先行とジュリエットの後追いという展開がここに初めて生まれるのである。

二人の時間観は結局空回りしたまま重なり合うことはなく、二人は悲劇的な死を迎える。悲劇の結末、ジュリエットは絶命したロミオを見て、時の比喩を用いてこう述べる。

Poison, I see, hath been his timeless end. (5.3.162)

毒なのね、あの人の時ならぬ最期を招いたのは。

『ハムレット』の結末でも見られるように、それぞれが毒杯と剣の小道具を手にして自害する。杯を女性性器に、剣を男性性器に見立てる象徴的見方と、「死ぬ」という単語に含まれる両義の意味から¹³、ここで作者がエロスとタナトスを重ね合わせていることは明白である。だが、物語は二人の「無時間の最期」では終わらない。

この悲劇は二人の死によってひとまず終わりを告げるが、テキストはここでは終わらない。ロレンス神父が大公に事の成り行きを説明し、悲劇を招いた両家に対して大公が訓示を与えるのである。だがここで一つ疑問が生じる。観客はすでにこうした情報を知っているのに、なぜ120行余りも余計な台詞を付け加えて経緯の説明を繰り返すのだろうか。もちろん、一つには観客の視点で体験した出来事をもう一度公の視点にさし戻すためと説明することができるであろう。二人の悲劇をセンチメンタルな感情で終わらせるのではなく、最後に距離を置かせて (detachment させて) 芝居を締めくくるのだと。

だが、こうした説明は理屈では納得できるものの、どこか違和感が残ってしまう。ちょうど、プロローグで最初に悲劇宣言をしてサスペンス感に水を差したようにみえるのと同様、せっかく終盤のドライブ感に工夫を凝らし、盛り上げてクライマックスまでたどり着いたのに、なぜ観客に周知の事実を反復し、興を削ぐ終わり方をするのであるのだろうか。なぜ、プロローグの悲劇宣言と結末の大公の訓示によって途中の物語をサンドウィッチ状態にしたのだろうか。

この120行で語られていることのうち、気になることがいくつかある。まずロミオが手紙をしたためており、それがロレンス神父の経緯の説明をさらに裏書きする「遺書」であるらしいことだ。これは、バルサザーから報せを受けたロミオの「運命の星よ、戦いを挑むぞ」のすぐ直後に「インクと紙を頼む」という台詞があり (5.1.25)、その時したためた手紙だとわかる。「脱“star-crossed lovers”」宣言をした2行後に、やけに即物的なインクと紙を求める旨の台詞が発せられるわけだが、このアンバランスさもさることながら、このときのロミオは時間も切迫し、ジュリエットのもとへ急ごうと、本人の意識も観客の意識も最後のクライマックスの場面たる霊廟へと向いていたはずである。そのような折に「二人の恋のいきさつ」に始まり、「ジュリエットの死の知らせ、さらに薬屋から買った毒のこと、それを持って墓を訪ねジュリエットを抱いて死ぬ決意をした」(5.3.285-89) ことまで悠長に書き記している余裕があったのだろうか。¹⁴

さらに不思議なのは、このロミオの手紙の宛先がずっと世話になったロレンス神父ではなく、父親になっていることだ。ロミオは、冒頭でロザラインへの思い

すら両親に打ち明けなかったし、(キャピュレット夫妻と異なり)モンタギュー夫妻には出番も台詞もほとんどなく、彼らはほぼ忘れ去られた存在であった。それなのにロミオは突如ここで父親のモンタギューに手紙を宛てるのである。しかも下男のバルサザーはこの手紙をロミオの言いつけ通り父親に渡さず、大公に手渡す(5.3.277)。この期に及んで手紙を小道具として導入した意味もわからないし、それをめぐるバルサザーの説明もちぐはぐである。

次にこのエピローグの中で奇異に感じられるのは、そのモンタギュー夫妻のうち、モンタギュー夫人の死が夫の口から突如明らかにされることだ(5.3.209)。四人の親のうち、なぜ彼女だけ最後に死なせるのだろうか。しかも理由は「体の追放を悲しむあまり息が絶えた」(5.3.210)とある。わずか20マイルのマンチュアへの追放がそれほど大きな悲劇の核になっていないことは先に触れた通りであり、彼女の突然の死を説明する根拠としては弱いと言わざるを得ない¹⁵。

そして次にキャピュレット夫人が自らを「年老いた」と形容している点も不可解である。彼女は1幕で、ジュリエットに向かって「私もいまのおまえの年ごろでおまえの母親だった」(1.3.72)と話しており、そこから単純計算すると現在28歳となっているはずだが、最終幕で彼女は「おお、この悲しい死顔、年老いた私を墓場にいそがせる鐘の音しか思えませぬ」(5.3.205-6)という台詞を口にするのである。これは、不幸にうちひしがれた彼女が一気に老けたことを比喩的に言おうとしただけなのかもしれないし、あるいは母親二人を一度に死なせると芝居の展開上かなり不自然なので、一方を死なせ、もう一方を老いさせたということにすぎないのかもしれない。

さらにもう一つ、このエピローグで違和感を感じるのは、大公の「われらみな神の罰を受けたのだ」(5.3.294)という台詞に対して、モンタギューとキャピュレットが亡き息子と娘の純金の像を建てることだ。恋人二人の悲劇的な死の弔いとしては、あまりに安っぽい償いであるとの印象を拭うことはできない。

このあたりのちぐはぐさは、もう一度公の視点にさし戻して detachment で終わるという意図のほかに、この物語の底流に一貫して流れ続けるテーマに関連しているように思われる。それはプロローグでも扱った「両家」の問題、特に「家系の断絶」の問題である。結局この物語の結末は恋愛悲劇のヒロインとヒーローの死ではなく、家の跡継ぎの男女の死なのである。ロミオの遺書が父親に宛てら

れていること、悲劇のヒーローとヒロインの母胎たる二人の母親の異変、純金の像の建立という安っぽい父親同士の約束（家系は減んでも純金の像は永遠に残るという皮肉）など、進む悲劇の結末に水を差すかにみえる細部のいくつかは、いずれも家系の問題を指し示しているように思える。

ジュリエットは眠り薬を飲む際、霊廟の中で先祖代々の骨と向き合う恐怖について語るが（4.3.40-41）、この台詞には薬への、あるいはロレンス神父への乙女の一抔の疑念と不安が表れているだけでなく、作者の家系の問題への関心も表れているのではないだろうか。

先にマーキューシオの死はロミオのティボルトへの復讐のきっかけにすぎないと述べたが、そのマーキューシオが死に際に残した言葉も「家」に関するものであった。

A plague o' both your houses. (3.1.100-1)

両家ともくたばるがいい。

マーキューシオの末期の台詞はこの芝居の結末を予言しているが、この予言はまたプロローグでの「悲劇宣言」とも重なってくる。プロローグの言う「悲劇の宣言」は、むしろ「家系断絶の悲劇宣言」だったのかもしれない。

シェイクスピアは、この物語が個人の悲劇ではなく、家や社会の圧力の絡んだ悲劇であることを認識させた上、純愛悲劇からさらに普遍的な悲劇へと昇華させた。彼は、個人的な復讐悲劇ではなく、また追放による恋人二人の愛の逃避行劇でもなく、モンタギューとキャピュレットの両「家」という枠の中での「個人」の悲劇を生み出そうとしたのである。

だが、悲劇としてはこのバランス具合が難しい。枠である「家」の問題がまさっては手に汗握る終盤のドライブ感はない。と言って若者二人が愛に突っ走れば格調のないただのロマンスに成り下がってしまう。シェイクスピアは崇高さと終盤のドライブ感という難しい取り合わせを、悪人が一人も登場しないこの芝居で、ただ情報のずれと時間加工だけで実現させたのである。

プロローグで理由のない過去が現在と未来に影響を与え、目に見えないレールを二人の恋人の前に敷いたあと、芝居は次から次へと押し寄せる出来事の波

と、時間が停止しているようにみえる恋人たちの情熱の迸る瞬間とを交互に行き来し、巧妙な時間操作による手に汗握る展開で観客を一気にクライマックスへ運んでいく。これは、平凡な時の流れであるクロノスの時間に対して、垂直に迸る“timeless”な恍惚の時間たるアイオンの時間を巧みに組み合わせた効果とも言える。だが、作者の意図は、一方で恋人たちのエロスとタナトスの合一に目を向けながら、他方でソネット集に見られる「世代の継承」とその頓挫をも頭に置いていたように思われる。

先に触れたジュリエットの末期の台詞である“timeless end”は、エロスとタナトスの入り混じったエクスタシーの「無時間」であると同時に、家系に込められた過去の「時間」(time)の払拭(less)を意味しているとも考えられる。跡継ぎが途絶えた末の無時間を作者は舞台の上で表象したかったのではないか。シェイクスピアが手に汗握る終盤の展開のあとに、一見余計ともみえる120行の「エピローグ」を残したのは、崇高な悲劇とするために必要な手続きだったのかもしれない。

註

本稿は第48回シェイクスピア学会(2009年10月3日、於：筑波大学)における口頭発表「『ロミオとジュリエット』におけるタイム・パラドックスと作品構造」の原稿に加筆修正したものである。貴重な助言をいただいた、司会の元青山学院大学教授・青山誠子氏と学習院大学教授・中野春夫氏に御礼申し上げます。

- 1 本文からの引用及び行数は *Romeo and Juliet* (Arden Shakespeare, ed. Brian Gibbons. London and New York: Methuen, 1980; 1984) に拠った。翻訳は小田島雄志訳(白水Uブックス、1983)と松岡和子訳(ちくま文庫、1996)を使わせていただいた。
- 2 Susan Snyder, *The Comic Matrix of Shakespeare's Tragedies* (Princeton: Princeton U.P., 1979) をはじめ、この作品にロマンティック・コメディの構造を見る批評家は多い。
- 3 Arthur Brooke, (ed. J.J. Munro), *Brooke's Romeo and Juliet* (London: Chatto & Windus, 1908). アーサー・ブルック『ロウミアスとジュリエット』(北星堂書店、1979、北川梯二訳)
- 4 この作品の「二重の時間」については、G. Thomas Tanselle, 'Time in *Romeo and Juliet*' (*Shakespeare Quarterly*, vol.15, no.4, 1964, pp.349-61) を参照。
- 5 Tom F. Driver, 'The Shakespearian Clock: Time and the Vision of Reality in *Romeo and Juliet* and *The Tempest*' (*Shakespeare Quarterly*, vol.15, no.4, 1964), p. 364.
- 6 Lloyd Davis, "'Death-Marked Love': Desire and Presence in *Romeo and Juliet*' (*Shakespeare Survey* 49, ed. Stanley Wells. Cambridge: Cambridge U.P., 1996), p. 57. また、喜志哲雄『シェイクスピアのたくらみ』(岩波新書、2008) 14-21 頁もこの問題に触れている。
- 7 この点については、Lynette Hunter & Peter Lichtenfels, *Negotiating Shakespeare's Language in Romeo and Juliet* (Burlington: Ashgate, 2009), p.150 にも指摘がある。

- 8 Hunter & Lichtenfels, p.150.
- 9 バルコニー・シーンのジュリエットの発話に関しては、中野春夫『恋のメランコリー』（研究社、2008）67-68 頁を参照。
- 10 Maynard Mack, *Everybody's Shakespeare: Reflections Chiefly on the Tragedies* (Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1993), p.79.
- 11 劇中の火曜日から水曜日にかけての記述に曖昧なところがあるため、4日説から6日説まで諸説分かれている。Steve Sohmer, *Shakespeare for the Wiser Sort* (Manchester and New York: Manchester U.P., 2007), p.36 を参照。
- 12 M・ガーバーは、MON-ta-gue/ CAP-u-let; RO-me-o/ JU-li-et と、固有名詞の強弱弱のリズムの類似に注目し、両家の相称性を強調している。この指摘自体は重要だと思われるが、芝居全体から判断する限り、両家は相称どころか、キャピュレット家がアクションを主導している印象は否めない。Marjorie Garber, *Shakespeare After All* (New York: Pantheon Books, 2004), p.199.
- 13 Mary Bly, 'Bawdy Puns and Lustful Virgins: The Legacy of Juliet's Desire in Comedies of the Early 1600s' (*Shakespeare Survey* 49, ed. Stanley Wells. Cambridge: Cambridge U.P., 1996), pp.98-99 にこの単語の両義性についての分析がある。
- 14 ブルックの物語では、最後の場面で、恋人たちの死に関してロレンス神父に嫌疑がかかり、そのためロミオの手紙が神父の汚名を晴らす弁護の証拠品としての役割を果たしている。だが、シェイクスピアはロレンス神父への嫌疑の部分をプロットから省いているため、あえてロミオの手紙を大公の前で披露する意味はない。
- 15 T・J・B・スペンサーはモンタギュー夫人が、兼役だった可能性を示唆している。T.J.B.Spencer (ed.), *Romeo and Juliet* (New Penguin Shakespeare. Harmondsworth : Penguin books, 1967;1973), p.276.