

## “Jack hath not Jill”

——シェイクスピア作『恋の骨折り損』における  
結末の意義について——

佐 川 昭 子

(受付 2003年5月12日)

“Such is the simplicity of man to hearken after the flesh.”<sup>1)</sup>

——Costard, a Clown

「人間って馬鹿なもんだなあ。色気にゃ勝てっこないんだから。」

——コスタード、田舎者。

シェイクスピアの喜劇はジャックとジルの晴れやかな結婚というハッピー・エンディングで終わるのが常であるが、彼の第四作目の喜劇『恋の骨折り損』ではその趣をいささか異にしているようである。作品の結末でホロファニーズとナサニエルはフクロウとカッコウによる「春と冬の間答歌」を聞かせるが、この歌のすぐ直前でビローンはナバール王ファーディナンドとの会話をさえぎって通常なら「楽屋落ち」として語られる次のような興味深い台詞を口にする。

Berowne. Our wooing doth not end like an old play;

Jack hath not Jill: these ladies' courtesy

Might well have made our *sport* a comedy.

King. Come, sir, it wants a twelvemonth and a day,

And then 'twill end.

Berowne. That's too long for a play.

[Italics mine] (V. ii. 866–870)

1) *Loves Labour's Lost* (I. i. 214). シェイクスピアの劇作品からの引用はすべて The Arden Shakespeare に拠るものである。また、邦訳は拙訳である。

ナバール王と三人の廷臣たちは彼らの求婚が“sport”であったと述べているが、この言葉に注目してみたい。シュミッツの *Shakespeare Lexicon* に拠れば、この“sport”は単に「ひとつの芝居、あるいは劇的なパフォーマンス」(“a play, or theatrical performance.”) であるとされている。『恋の骨折損』の中には他にも実に四箇所にわたって“sport”という表現がこの意味で使われている<sup>2)</sup>。

劇作家の代弁者としての役割を担うピローンがそもそもこの言葉を使っているのであるが、このケースにおけるシュミッツの説明は果たして十分なものであるといえるだろうか。もしフランス王女と三名の貴婦人たちが十分「お優しく」あったなら“our sport”はひとつの完成した喜劇になり得た、とピローンは言う。けれども、厄介なことに実際にはそのようには終わらず、貴婦人たちと彼らの結婚は行われなかった。しかし、もしこれが叶っていたとすれば、皮肉にもこの作品は喜劇としてはかなりおざなりなものとして終わっていたに違いない。劇世界の虚構とリアリティは表裏の関係にあるので、もしシェイクスピアがコンヴェンションに従って「ジャック」と「ジル」を結婚させていたら、問題は何も起こらず、この喜劇が我々に不自然な結末を感じさせるということも有り得なかったかもしれない。けれどもこの作品はそういうアイロニカルな側面を持っているからこそ、シェイクスピアの喜劇の中ではとりわけ異彩を放っているということもまた事実であろう。彼はリアリティを支持して、敢えてコンヴェンションを無視しようとした。それ故に、この劇はハッピー・エンディングには至らなかったのである。

もしこのような結末が貴婦人たちに起因するものだとすれば、なぜナバール王とその廷臣たちは一年間の罰ともいえる試練を受け入れる必要があるのだろうか？ハッピー・エンディングのためには貴婦人たちではなく男性側の態度が改められることが要求されている。十二ヶ月と一日の結婚の延

2) See (V. i. 146), (V. ii. 473), (V. ii. 512), (V. ii. 517).

期がそれに当たるわけだが、その間に彼らはこれまでの発言と振る舞いに対する償いをし、自分自身を悔い改めなければならない。彼らがこのような試練を経なければならない理由とは何か。この疑問に対する解答のキーワードが“sport”という言葉にあるように思われる。先に示したシュミッツの定義に加えて *OED* では“sport”を「好色な戯れ，性交」(“Amorous dalliance or intercourse”)や「エンターテイメントを与えるもの，気晴らし，歓喜；冗談」(“II. 4. A matter affording entertainment, diversion, or mirth; a jest or joke.”)と定義しているが、これらの定義こそがこの劇の求愛の本質を最も巧みに表しているといえる。男性にとっては求愛とは単に好色な遊びや気晴らし，戯れに過ぎないのである。もし男性たちが女性にこのような不誠実な態度で求婚したなら彼女らは決して「永遠の約束を交わす」(“make a world-without-end bargain in”) ことなど出来ないであろう。男性と女性の間では言葉をどう受け止めるかという点において差異がある。この誤解の原因は男性たちのかつての言動，即ち彼らが大切な誓いを二度(“in will and error”)破ったことから女性が彼らに対する信頼をなくしたことによるものであり，結果的にたとえ彼らが結婚のためにここで三度目の誓いを立てたとしてももはや信憑性はないのである。

シェイクスピアの喜劇は通常は結婚によって終焉する。けれどもアン・バートンは『恋の骨折り損』は誓いで始まって別の誓いで終わる」(“vows began the play of *Love's Labour's Lost* and vows of another kind end it.”)と指摘する<sup>3)</sup>。このアイロニカルなドラマの展開が極めて不自然な結末を導くのである。なぜシェイクスピアはこのような風変わりな結末を持ち込んだのであろうか。これは彼の喜劇の中では一種例外的な作品であり，またその理由によりますます私の関心を引くのである。本稿の目的は劇中に見られる三つの誓いのシーンを詳細に分析することにより，コンヴェンションと劇との関係を検証することである。換言すれば，なぜ「ジャックはジルと

3) Cf. Anne Barton, Introduction to *Love's Labour's Lost*. G. Blackmore Evans, ed., *The Riverside Shakespeare* (Boston: Houghton Mifflin Company, 1974), p. 177.

結ばれなかったか」ということの要因を解明することである。加えて、この劇の不可解な結末の意義についても考察したい。

## II

王と三人の廷臣たちは学問と断食と不眠の生活に専念し、同時に三年の間女性と交わらないということを高らかに宣言するが、その中で我々が最も注目すべきものは反自然的 (“unnatural”) な誓い (自身の情熱と欲望に反してそれらを遵守するという意味で unnatural な) である。アンチ・フェミニズムという点ではナバールのアカデミーはルネサンスのアカデミーと大いに共通点がある<sup>4)</sup>。彼のアカデミーは宮廷生活での最も「自然な」没頭の対象である求愛の伝統に反抗する姿勢をとっている。そしてファーディナンドの申し出は種の保存、子孫繁栄の論理に反するものであり、またシェイクスピアの『ソネット』の思想に抵触するものである。J.ケリガンは、それは単に「反シェイクスピア的 (であるのみならず)、アンチ・コミックで、根本的に喜劇的価値とは相容れないものである (“un-Shakespearian: it is comically anti-comic, radically at odds with the values of the play which it initiates.”)」ということを指摘している<sup>5)</sup>。

王の一連の台詞と行動との間には最初から矛盾が存在しているのである。彼は喜劇の世界の住人である以上、そこでは禁欲的な生活を導くことよりも、エール (“ale”) や結婚を賛美することが要求される。この矛盾はまたイメージの点でも明らかになる。ピローンだけがナバールのアカデミーには懐疑的でありそれが自然に反していると批判するのである。さまざまな屁理屈を言いながら彼は王の禁欲的な生活を批判するのだが、それに対して王は季節のイメージを用いながら、次のような婉曲的な表現で彼を揶揄する。

4) Cf. John Kerrigan, ed., *Love's Labour's Lost*, The New Penguin Shakespeare Edition (Penguin Books, 1982), Commentary, p. 150.

5) *Ibid.*, Introduction, p. 14.

佐川：“Jack hath not Jill”

King. Berowne is like an envious sneaping frost  
That bites the first-born infants of the spring.

(I. i. 100–101)

この台詞の比喩からも明白なように、王は自分の楽しみを“spring”と関連づけている<sup>6)</sup>。しかしながら春はプローティウスも“O, how this spring of love resembleth / The uncertain glory of an April day” (I. iii. 84–85) というように、禁欲的で瞑想的な生活に没頭するのではなく、積極的に恋をするまさにそのような季節であるべきなのである。

フランスの王女とそれに仕える三人の貴婦人たちがナバールの宮廷を訪れると、王と三人の廷臣たちの本性が——それまでは自分自身を欺いていたのだが——明らかになる。王は冒頭の部分で“brave conquerors,” “war against” “the huge army” などといったミリタリー・イメージを駆使して、アカデミー創立の目的を高らかに宣言した。宮廷風恋愛が最大の関心事であり、そこにミリタリー・イメージを用いるのと同様の様式を彼は自分のアカデミーにも向けようとする。そしてその後、彼らは恋愛の形式においてもコンヴェンショナルな表現の犠牲となる。王とアカデミーの住人たちは王女と貴婦人を見るやいなや、自分たちの禁欲的な誓いをたちまち忘れて彼女たちに恋をしてしまうのである。「自然」は彼らに自分自身を欺くことをそう長くはさせておかず、誓いはそれがなされたまさにその日のうちに破られるのである。男性とは彼らがそうあるべきとその崇高さを予測したようなものでは決してなく、そういった意味で彼らの自己認識は欠如していたのである。求愛に彼らが使う言葉は一般的に言う“honest plain words”ではなく「琥珀織りなす美辞麗句、絹糸まがいの宮廷語、きざに気取った機知警句、ペダンチックな装飾後、華麗な大言壮語 (“Taffta phrases, silken terms precise, / Three-pil’d hyperboles, spruce affectation, / Figures

6) ビローンの台詞にも王と同じアイデアが見られるのは興味深い。“The spring is near, when green geese are a-breeding.” (I. i. 97)

pedantical;”」(V. ii. 406-408) といった類のものであり、それらはすべてアカデミーの人工的な世界には極めて似つかわしいものである。外見と中身との間の不調和(矛盾)を暗示する洋服のイメージがここで用いられるのは非常に適切なことであるように思われる。彼らの愛の表現はあたかも「タフタ」や「シルク」のように、派手で光沢がありやわらかくデリケートなものである。彼らはリッチで華やかに着飾っている。装いに関しては極めて好み激しいのだが、それらには中身が伴っていない。このイメージが暗示するものは愛情とその表現との間の大きなギャップの存在である。彼らは物まねをしながらルネサンス文学の恋愛物でよく見られるような求愛のさまざまな様式をただ見せているだけに過ぎず、大いにそのようなりテラリー・コンヴェンションに頼るのである。C. L. バーバーに拠れば、それは「恋することなく、恋を演じ恋を語る愚かさ(“the folly of acting love and talking love, without being in love.”)」である<sup>7)</sup>。興味深いことにここでの王と彼の廷臣たちは恋に陥っている人間に特有のしるし<sup>8)</sup>はあまり見せずに、もっぱら求愛の言葉を語ることに大部分の時間を費やし、極度に装飾した人工的なラブゲームの手段として言語を使用するのである。彼らに特有な求愛表現の例をいくつか指摘したい。まず第一には word play, 即ちビローンとロザラインの間の機智合戦である。自分がどれほど彼女を愛しているかということ“heart”という言葉を用いたコンヴェンショナルな表現で語っても、彼は決して彼女の“heart”に触れることはできない。それどころか逆に彼女は彼が自分を軽蔑していると感じて、彼のコンヴェンショナルな発言を文字通りに捉え、リアリズムに基盤を置いた機智で攻撃するのである。

Berowne. Lady, I will commend you to mine own heart.

7) C. L. Barber *Shakespeare's Festive Comedy* (Princeton: Princeton University Press, 1959; rep. 1972), p. 93.

8) Cf. *As You Like It* (III. ii. 365-373), *The Two Gentleman of Verona* (II. i. 17-30).

佐川：“Jack hath not Jill”

Rosaline. Pray you do my commendations; I would be glad to see it.  
Berowne. I would you heard it groan.  
Rosaline. Is the fool sick?  
Berowne. Sick at the heart.  
Rosaline. Alack! let it blood.  
Berowne. Would that do it good?  
Rosaline. My physic says, ay.  
Berowne. Will you pick't with your eye?  
Rosaline. No point, with my knife.  
Berowne. Now God save thy life!  
Rosaline. And yours, from long living!

(II. i. 179-191)

ここで引用した愛のコンヴェンショナルな表現はこの作品の中に多くみられるもののうちのほんの一例である。そのいずれのシーンでも男性と貴婦人はこの求愛をそれぞれがちぐはぐに解釈している。即ち、女性たちはそれを表面だけの価値しかないものと捉えているので、男性たちの求愛は完全にナンセンスなものになってしまっている。恋人たちの伝統的なコンヴェンションに則ってビローンはロザラインに愛のソネットを贈るのだが、それを分析することで、我々はいかに彼が愛のコンヴェンショナルな表現に頼っているかを知ることができる。彼は自然な愛の衝動よりもむしろ作られた言葉というコンヴェンションに従って愛を語る方を好むので、彼の発話は全く自然ではないし、またオリジナルで自発的なものでもない。ネオ・プラトニズムに影響を受けたペトラルカ風ソネットは完全に独自性を失い、伝統的でレトリカルな表現で充満している。我々はビローンが“celestial”や“heaven's praise”という表現を使って彼女を慕い、神としてあがめるのを見たとき、宮廷風恋愛の影響をそこに認めることができる<sup>9)</sup>。けれどもそ

9) ビローンはロザラインを courtly love の伝統的な方法で口説こうとするが、ロザラインの容姿がそこで理想化されているタイプの女性とは正反対の dark lady であるのは極めてアイロニカルである。

こには惹かれあう男女の甘いやりとりはなく、印刷された文字のように無味乾燥な言葉の羅列が見られるだけである。ヒローンだけが愛のコンヴェンショナルな表現を積極的に用いているわけではない。同様のことは他の恋人たちにも見ることが出来る。

ナバールの若い男たちは単にルネッサンス文学でよく見られる word play と求愛の様式を模倣して演じているだけのようと思われる。彼らはフランスの貴婦人たちを完全にリテラリー・コンヴェンションという枠組みに頼ることにより口説こうとするのだ。そして後に明らかになるように、フランスの貴婦人たちにとっては彼らの求愛は単なる “pleasant jest” としか映らない。なぜ彼らの求愛は不完全で欠陥があるのだろうか。また、なぜ彼らは恋の骨折りに対するささやかな報酬すら受け取ることが出来ないのだろうか。その理由を解明するために、我々は脇役としてナバールの王国に住む low characters の言動（とりわけアーマードとコスタードのそれ）に注意を向ける必要がある。彼らの言動はジョン・リリーの喜劇を踏襲しながら、主要な登場人物のそれをパロディ化する。ナバールの若い男たちに対するフランスの貴婦人たちの関係は、ここではアーマードとコスタードに対するジャケネッタの関係に対応する。アーマードのジャケネッタに宛てた手紙はほとんど内容のないものだが、circumlocution（回りくどさ）、synonymy（同義語）、hyperbole（誇張）やその他の古典的なレトリックに満ちた表現に溢れている。教養のない田舎娘宛ての恋文としてはこれは全く無意味であり、彼女はおそらくそれを理解しないだろう。結局アーマードのくどき文句は彼女の心を何ら動かすことなく、貴族社会の恋人たちがおかれているシチュエーションを単にパロディー化し、ヒローンをはじめとする宮廷の男たちの言動の愚かさを浮き彫りにする。

コスタードもまた言葉を弄ぶ。彼もマラプロピズムや難解な法律の専門用語をわざと使って、愛にのめりこんだポーズをさらけ出すが、彼はアカデミーの世界の住人ではないので、その世界に特有な人工性 (“artificiality”) には影響を受けないままである。価値観に関する限り、彼はナチュラルで



あることを好むようだ。彼は王の宣言を知っているけれどもそれには全く注意を払わず、また罰せられることも恐れなくてジャケネッタと密会し、全くの「自然の衝動 (“nature’s promptings”）」のままで生きているのだ。冒頭に引用した「色気じゃ勝てっこないんだから」という彼の台詞はあらゆる意味で、男性というものが性から逃れられない宿命であるということをも物語っている。このように、彼はあらゆる葛藤や優柔不断を経験することなく思ったことを即行動に移し、自己の望むままに欲望を満たしている。コスタードは突然ビローンとアーマードから自分たちが思いを寄せる女性に渡してほしいという二通の手紙を受け取るが、それらは両方共間違った相手に配達されてしまう。主筋の貴族グループの求愛に明らかに欠如しているものは実際に行動する力 (“ability to act”) である。彼らの求愛はペトラルカイズムに依存している為に真実味がなく、人間の本性に基づかないで、単にリテラリー・コンヴェンションというものに従うのみである。言葉は恋人たちが奏でるとき、一つの芸術作品となりえる。けれどもそこに心から湧き出る感情や創造意欲、感情のほとばしりが見られないとき、それは単なるひとつの「もの」としての価値しか見出すことが出来ない。自分自身に心奪われ (恋に恋して)、自己を欺くことで、彼らは実体のある言葉や直接的な方法ではもはや感情を表現することができなくなってしまっているのである。

彼らは行動する力と心からの愛情を示す誠実さを完全になくしてしまっている。換言すれば、彼らはリアリティについての認識がない為、人生のリアリティではなく単に思索やアイデアに基づいて行動しているのである。これが若い貴婦人たちに批判される要因であるように思われる。アカデミーを創造しようという彼らの荘厳なプランは具体的な行動の欠如によって結局のところ頓挫している。そして、彼らが恋に対して勝利を得ることもなさそうである。ビローンの脳裏には崇高な誓いが常に去来するけれども、考えを行動に移すのは容易なことではない。彼の性格は行動がまず先でその後で何をしたかを考えるというコスタードのそれとは著しく対照的である。

- Berowne. O stay, slave! I must employ thee:  
As thou wilt win my favour, good my knave,  
Do one thing for me that I shall entreat.
- Costard. When would you have it done, sir?
- Berowne. O this afternoon.
- Costard. Well, I will do it, sir. Fare you well.
- Berowne. O thou knowest not what it is.
- Costard. I shall know, sir, when I have done it.
- Berowne. Why, villain, thou must know first.

(III. i. 146-154)

次に取り上げるのはロシア人の仮装のシーンであり、そこでは行動が緩慢であったナバールの若い男たちが、ついにはフランスの貴婦人たちに直接言い寄り二度目の誓いをしようとする。このシーンでは今まで描写されてきたあらゆるリテラリー・コンヴェンションが4人のフランスの女性たちによって容赦なく風刺されるのである。

### III

ボイエットは前もってフランスの女性たちに若い男たちがロシア人の仮装で現れるということを伝える。しかし王女は彼らの意図を真面目に受けとることができず「からかいにはからかいで (“mock for mock”)」返すことを試みようとする。この策略により、王は間違っテロザラインに、ピローンは王女に、例のごとく極めてコンヴェンショナルな愛の表現を用いて求愛するのであるが、このことが原因で廷臣たちは本来の服装に戻った時にフランスの貴婦人たちから揶揄されることになる。“summer” という季節のイメージを用いて女性たちが次にどのように行動するべきなのかを、ボイエットは指図する。「お迎えしたときに花を開くのです。夏風に誘われた美しいバラのように (“... and when they repair, / Blow like sweet roses in this summer air.”)」(V. ii. 292-3)。

先の章でも述べたように王は自身の企てを春 (“spring”) と結び付けてい

た。しかし季節はいまやイメージの点では夏に移行している（この作品はほんの数日間の出来事を扱っているので、当然現実には数ヶ月が経過するわけではない）。ここでの劇作家の意図は、季節のサイクルというテーマを作品の中に持ちこむことによって劇的な推移を示すことである。

二度も神聖な誓いを破った男性に対するフランスの女性のリアクションはさまざまな形をとっている。求愛で男性たちが使った見せ掛けだけの言葉の模倣やリテラリー・コンヴェンションに対する風刺など、どれも手厳しいものである。演劇のコンヴェンションではひとたびある人物が変装すれば、決してその正体が知られることはない。けれどもポイエットが事前に女性たちに男性の意図を伝えたために、すでに彼らの正体は明らかなものとなり、女性たちは変装していた男性を厳しい偽証の罪で攻撃するのである。けれども、これは変装という演劇のコンヴェンションを否定するものではない。もし彼らの正体が暴露されないまま変装した彼らがコンヴェンショナルな愛の発話表現を使ったとしたら、その時点で彼らはもう既に個性を欠いているので、女性たちが王とピローンを区別することは不可能である。ここでの風刺の対象は、リテラリー・コンヴェンションに裏付けられた求愛の言葉であって、変装という演劇上のコンヴェンションは単にそれを可能にする為の手段として使用されただけのことである。恋する女性に対して贈り物をしたりラブレターを書いたりするのは通常の行為である。前章で述べたように4人の男たちによるペトラルカ風ラブ・ソネットは伝統的に甘く彩られた美辞麗句で充満していて完全に独自性を欠いている。同様のことはロシア人の仮装のシーンにおける彼らと女性たちのやりとりについても言うことが出来る。彼らの愛の表現は借り物なので、誰が甘く優しい声で語ろうともそれらは常にどこかで聞き覚えのある別の人間の台詞と似通っており、その言葉はいくら美しくとも四人の男性たちの気持が純粹なものであるということの証明にはならない。アレクサンダー・レガットは次のように述べている。「これらのコンヴェンショナルな愛の表現における問題点は、恋する人間が表現する感情がその人独自のものであ

るという保証は何もないということである。男たちが作り出す愛の詩は誰のためにも、また誰によっても書かれることが可能なのである。 (“The trouble with these conventional expressions of love is that they offer no guarantee that the feelings the lover expresses are his own. The love poem the men produce could be written by anybody for any body.”)<sup>10)</sup>

シェイクスピアはフランスの婦人たちが受け取った品物を互いに交換させることで、男たちに混乱を与え互いに違った女性を口説かせている。実体の伴わない「タフタ」や「絹糸」をまとった廷臣たちは、表面的なものでしか判断する目を持ち合わせていない為、女性が仕組んだ贈り物の交換によりいとも簡単に相手を取り違え、容易く欺かれるのである。リテラリー・コンヴェンションに対する痛烈な風刺は、多くの場合ナバールの紳士たちによる仮装の場面を通じてもたらされる。男たちは口説き文句ではリテラリー・コンヴェンションを駆使するしか能がないのだが、ここでも真実の顔をさらすことなく、マスク——しかも異国人のもの——をつけることによってようやく行動を開始する。low characterらによって演じられる九人の英傑たちの野外劇には風刺のタッチがみられるが、貴族に向けられているものと比較すると、それほど辛辣なものではない。それぞれトーンとタッチが異なる二つの劇中劇（ロシア人の仮装と9人の英傑という野外劇）を通して、風刺の対象はリテラリー・コンヴェンションと気取った言葉遣いの両方に向けられる。野外劇は王女と貴婦人たちを心から楽しませる目的でコスタード、モス、アーマード、ナサニエルとホロフェルネスによって演じられる。しかし実際にそれが始まると、すぐにビローンはポンペイウスを演じるコスタードをからかい、イリュージョンというドラマティック・コンヴェンションを破壊してしまうのである。その見世物は最終的にはイリュージョンとリアリティを混同したコスタードの次のような台詞によって台無しになる。

10) Alexander Legatt, *Shakespeare's Comedy of Love* (London: Methuen, 1975), p. 73.

佐川：“Jack hath not Jill”

Costard. Then shall Hector be whipped for Jaquenetta that  
is quick by him, and hanged for Pompey that is  
dead by him.

(V. ii. 672-674)

この劇中劇は極めてアイロニカルなシーンであり、非常に緻密に計算されている。ナバールの若い男たちはリテラリー・コンヴェンションを信奉し、熱狂的にそれを採り入れることによって女性を口説こうとしたが、自分たちの行動が何を意味しているのかに全く気づかずに、ことごとくドラマティック・コンヴェンションを壊そうとする。彼らのコンヴェンションに対する態度は——「リテラリー」と「ドラマティック」と言う形容詞の間に違いはあるけれども——肯定から否定へと転換しているのである。但し、ここで強調しておくべきことは、劇作家の目的が決してドラマティック・コンヴェンションを批判することではないということである。というのも、常にリテラリー・コンヴェンションに対して否定的な態度を取っていた女性たちですら、ドラマティック・コンヴェンションは誰も否定していないからである。もしそのようなことをすれば、劇的なイリュージョンによって構成されている芝居そのものを否定することになるであろう。シェイクスピアは貴族階級と下々の人間の両方に認められる人工的で気取った言葉遣いを諷刺の俎上にのせるために、実に二つの劇中劇を導入しているのである。そこでの風刺の対象は二つあり、ひとつはアーマードー、ホロフェルネスとナサニエルを含んだ役者グループであり、もうひとつは王とその廷臣という観客グループである。前者は後者からその拙い演技やまともに台詞が言えないことをやじられる。他方、後者のグループの言葉とリテラリー・コンヴェンションに頼った求愛の様式は間接的には前者の演技によりアイロニカルに風刺される。即ち、彼らは無意識に劇的なイリュージョンというもうひとつのコンヴェンションを否定しているのである。更にアイロニカルなことは、低俗な人物を笑うことにより実際は自らが嘲笑の対象となっていることに彼ら自身全く気付いていないということである。

『恋の骨折り損』はそこに劇作家シェイクスピアがあらゆるタイプのコンヴェンションを実験的に提示した劇である。そして彼は自分自身にその意義を問うているのである<sup>11)</sup>。彼は自身が好ましいと信じるものは受け入れるが、それ以外のものは批判し、風刺する。次章では最後のシーンの考察に移りたい。そこではナバールの若い男たちが第三の誓いをし、二度までも誓いを破ったことに対する罪の償いとして、浄化のセレモニーを経験する。

#### IV

いかに word play に夢中になったとしても、女性たちは空虚で装飾的な言葉の使用には反対の立場であり、リアリティのシンボル (“symbol of reality”) としての言葉に重要性をおいている<sup>12)</sup>。とりわけ愛や生や死ということを読むときは尚更のことである。ナバール王にとってはフランス王の死は単なる事実を伝えた言葉以上のものではない。フランス王は自分の血縁ではないので彼が感情的に影響を受けないのは当然であり、それ故に彼は父を失った王女の悲しみを理解できないのである。言葉はコミュニケーションの一つの手段であり、その目的によって話し手は聞き手がどのように感じるか、そして現在のシチュエーションはいかなるものかを考えるべきである。もしナバール王が彼女の父親の死を深刻に受けとめ、自分自身を彼女の立場に置いて考えていれば、彼は決してそのようなときに無分別にも彼女に言い寄りしなかつただろう。父親の死に悲しむ王女の気持ちを押しつけてでも自分の恋を成就させようとする強引さ、まさにそこに男性の本質が実にアイロニカルな形で表出しているように思われる。理想的なものの見方をせずに、リアリティーに基づいて客観的な見方をするという点で、女性たちはリアリストである。一方男性たちにはリアリスティックな視点が欠如している。恋をしたとき、あらゆる女性は夢見がちになる

11) *Ibid.*, p. 71.

12) Ralph Berry, *Shakespeare's Comedies* (Princeton: Princeton University Press, 1972), p. 78.

佐川：“Jack hath not Jill”

ものだが、相手の感情を見極めようとするとき常に男性よりもリアリスティックになるものである。こういった意識の違いは王女によって語られる一連の台詞で明らかになるが、それはナバル王の結婚の申し出に対する否定的な答えであり、なおかつ男性のアンリアリスティックな言動を責める、簡潔にして厳しい一言である。

Princess. I understand you not: my griefs are double.

(V. ii. 744)

いかなるトピックを会話に持ち込む際も、彼らにとって言葉はリアリティのシンボルではない。そして彼らは言葉を模倣することのみに執着して、時間を浪費するのだ。言葉それ自体は実体も重みも持ち合わせていないので、それを使う人は自分が語ったことの真実を証明する行動を取りながら、誠実さを見せることで、それをリアルなものたさせなければならない。伝統的でコンヴェンショナルな愛の表現を用いたり愛の誓いを立てることが時としてあるかもしれないが、言葉それ自体だけでは不十分なのである。若い男たちの愛はその確かな証明を抜きにしては受け入れられるはずがない、そしてまたそれが出会ってすぐの相手であるなら尚更のことである。

状況は異なるが、ここでシェイクスピアの他の喜劇のヒーローたちを比較するために取り上げてみたい。例えばバツサーニオのケースである。彼はポーシャの愛を勝ち取るために三つの中からポーシャの絵姿の入った正しい箱を選ぼうと試みる。もし間違った選択をしたならば彼はポーシャへの愛の為に自らの人生すべてを犠牲にすることになる。というのも彼は彼女に、もし正しい箱を選ばなければ一生、誰にも結婚を申し込まないで独身を通すと「誓った」からである。女性に対する態度という点ではナバルの男たちと共通点があるベネディックについても同様のことが言えるかもしれない。ルネサンス文学では友情は男女間の愛情より優先されるのは常であった。にもかかわらず、このようなコンヴェンションよりも彼はベアトリスへの愛を優先して友人と決闘をする。コンヴェンションを否定す

るこの決断から、彼のベアトリスに対する愛情が並々ならぬものであることが判明する。それに反してナバールの若い男性たちは単にあらゆる装飾されたレトリックを誇示し、見せびらかしているだけで愛の真実や誠実さ、ベネディックとバツサーニオのケースに見られたような劇的なアクションを決定的に欠く。これがいかに激しく言い寄ろうとも彼らがフランスの婦人たちの“heart”を動かさなかった理由である。

求愛を受け入れる代償としてフランス女性たちは彼らに試練を課す。ここで王とピローンに課せられた試練の中身を検証してみたい。最初の試練は王に課せられたものである。彼の場合は一年間、「あらゆる世の中の楽しみから離れた淋しい庵に行く (“... go with speed / To some forlorn and naked hermitage, / Remote from all the pleasures of the world;”）」(V. ii. 786-788)というものであった。もし彼がそのような厳しい試練の後でも彼女を愛していれば、彼は「その武勲をかかげてもう一度彼女に挑戦し (“challenge me [her] by these deserts,”)」(V. ii. 797), そうすれば彼女は彼のものになるというのである。ここで注目したいのは王女の長い一連の台詞である (V. ii. 780-804)。ここには3つのイメージが提示されているが、それらを全体のコンテキストの中で捉えると、そこには「時間的な推移」が暗示されていることがわかる。ナバールの宮廷、即ち Art の世界を出て、王は「遠く離れたさびしい庵」、文字通り Nature の支配する世界に行くことになる。そこで彼を待ち受けるのは「霜 (“frosts”）」と「粗末な住まい (“hard lodging”）」と「薄い衣服 (“thin weeds”）」というイメージから連想できるように、冬の厳しい生活である。これは第二章で私が言及した劇の展開 (イメージに関する限り春から夏への推移はすでに起こっている) に応じるものである。けれども冬の厳しい試練の後には春がやってくるのだ。冬来たりなば、春遠からじ。その上王女はその間、父のために清らかに喪に服するのである。そして一年後彼女はおそらく彼と結婚するであろう。彼らの結婚から新しい生命の誕生が予想されるように、劇の展開も死のイメージから生のイメージへと移行する。



次に考察すべきはピロンのケースである。彼はロザラインから「これからの十二ヶ月間一日も欠かさずに物言えず苦しむうめく病人たちをたずね (“You shall this twelve month term from day to day, / Visit the speechless sick, and still converse / With groaning wretches;”）」(V. ii. 842-844), 「知恵を絞って苦しんでいる人を笑わせる (“With all the fierce endeavour of your [his] wit / To enforce the pained impotent to smile.”）」(V. ii. 845-846) ようにと命じられる。彼女の要求は風変わりで唐突なものであるが、王女もロザラインも実は同じ意図を持っている。病院という場所が人を病氣や死(冬のイメージを連想させる)から救い出し、余生を生きながらえさせる(春のイメージを連想させる)使命を持つものとするならば、ピロンのそこへの訪問は、比喩的には生を否定する Art の世界を捨て、Nature の世界に彼が行くことを示すものである。このことは彼がそこで浄化されるということも同時に暗示している。またイメージの点からは王のケースと同じように、死から生、冬から春、Art から Nature へと展開するのである。シェイクスピアの風刺はいくら辛辣であってもそこには情がある。ナバールの男たちは不完全ではあるけれども、辛い試練の後に結婚できる可能性が残されているのである。

また、アーマードも(彼の場合は自主的に)「愛するもののために3年間鋤を取って畑を耕す (“hold the plough for her sweet love three year.”）」(V. ii. 875-876) ことを誓う。フランス王は死んだけれども、それとは入れ替わりに我々はジャケネッタの妊娠から新たな生命の誕生を予想するのである。彼もまた宮廷を離れ、農夫としてまさに自然のただ中に身を置くのである。エリック・パートリッジによれば“plough”(耕す)には動詞として「女性を妊娠させる」という意味が認められるという<sup>13)</sup>。結果として二人にはこの先も多産性が予想されるのである。農産物の豊作のイメージと性的な生殖力のイメージがここでは互いにオーバーラップしている。「誓い」というこ

13) Erick Partiridge, *Shakespeare's Bawdy* (London: Routledge and Kegan Paul, 1947; rep. 1968), p. 163.

とに関して、この作品に組み込まれた脇筋は主筋のロマンティックなプロットのパロディーとなっている。そこに見られる性的な比喻はナバールの男性たちの理想主義的で現実離れした空虚な恋愛遊戯とは著しい対照をなしており、互いの求愛様式を相互に批判しているように思われる。アーマードのジャケネッタへの求愛は真実のものであり、彼は彼なりの方法で彼女への愛が心からのものであるということを誰よりも強く示すのである。妊娠させた責任を取って自らの意志で自然の中に飛び込んでいくアーマードにとっては、試練を課せられ耐え忍ぶ必要は全くないのである。

これまで見てきたようにこの劇は、イメージに関する限り少なくとも次のように展開して行くように思われる。ArtからNatureへ、死から生へ、春→夏→冬→春へとドラマは移行していき、すべてのイメージが劇の結末に収斂されていく。コンヴェンションに逆らって劇作家はこの劇にいささかアイロニカルな結末を与えた。しかしながら劇の結末部には春、自然と生と恋の期待、結婚と新しい生の誕生というイメージが連想される。コンヴェンションとイメージを通じて表現される劇の展開は最後に完全に一致している。

## V

四人のフランス女性たちが最終的に男性たちの求愛を受け入れなかったということは納得の行く大団円であったのかもしれない。男性たちの最初の誓いは崇高なアカデミーを作るというものであった。理想を追求し、名声を得て生き延びるために、ナバール王は独自のアカデミーを作る目的を高らかに宣言した。その創立理念には大変な誇張があるが、結局は実現されないまま単なる言葉だけで終わってしまう。第二の誓いについては、彼らが求愛のために採用した愛の表現はすべて当時のリテラリー・コンヴェンションに依存したものであった。彼らは女性と出会うや否や、即座に恋に落ちてしまった。彼らがどれほど頻繁にレトリカルな愛の表現や機智の利いた表現を駆使しても、それらは実体を持ち合わせないが故に効果的で

はなく、彼らはそのことを女性たちのリアクションによって思い知らされる。冒頭の「なぜジャックはジルと結ばれなかったか」という疑問に対する解答は、終始言葉を弄ぶことによって、彼らは完全に誠実さを欠き、真の愛を証明するいかなる劇的なアクションも現実には取らなかったからというところにある。しかしながら逆説的に言えば、アンチ・コミックな結末であるからこそ我々は逆により一層リアリティーを感じる事が出来るのではないだろうか？もし王女たちが求婚を受け入れていればこの劇はコンヴェンションにしたがってハッピー・エンディングとなり得たであろう。しかし同時に先行作である『ヴェローナの二紳士』（劇作家がリアリティーよりもむしろコンヴェンションを優先した作品）で我々が経験したような後味の悪い不快な印象を再び持つことになったであろう。そしてシェイクスピアはコンヴェンションの使い方が不適當であったという批判から免れることはできなかったであろう。『恋の骨折り損』は B. O. ボナザが述べるように、「人工的なコンヴェンションの喜劇 (“a comedy of artificial conventions”)」である<sup>14)</sup>。劇作家はこの作品でいかにコンヴェンションを扱うかということに対して特別に（前作で失敗したコンヴェンションの使い方を改善したいという欲求もあり）気を配ったと言えるかもしれない。彼は結末で「ジャックはジルと結ばれる」というコンヴェンションに挑戦して、最終的にはそれを乗り越えたのである。

アイロニカルな結末ではあるものの、そこには一年先の結婚の可能性が暗示されている。劇作家は結局コンヴェンションに依存しそれを使わざるを得ないのであり、この作品も例外ではない。というのもそもそも劇とは人生をコンヴェンショナルな形で反映させたものであるからだ。『恋の骨折り損』はシェイクスピアがこれより後の円熟期の喜劇の中で、コンヴェンションとリアリティーの融合を見事に実現する上で寄与したという点で、何よりも実験的な作品であるといえるのではないだろうか。

14) Blaze O. Bonazza, *Shakespeare's Early Comedies* (The Hague: Mouton & Co., 1966), p. 44.

(本稿はシェイクスピア研究会年次大会(2003年2月8日, 京都大学大学院人間・環境学研究科)において口頭発表したものに加筆修正を施したものである。論文執筆に当たって京都大学外国人教師である Cary DiPietro 博士より有益な助言を頂いたことに対して感謝の気持ちを表したい。)

### Works Cited

- Barton, Anne. *Shakespeare and the Idea of the Play*. Harmondworth: Penguin, 1967.
- Barber, C. L. *Shakespeare's Festive Comedy*. Princeton: Princeton University Press, 1959. rep. 1972.
- Berry, Ralph. *Shakespeare's Comedies*. Princeton: Princeton University Press, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Shakespeare's Comedies: Explorations in Form*. Princeton: Princeton University Press, 1972.
- Bonazza, Blaze O. *Shakespeare's Early Comedies*. The Hague: Mouton & Co., 1966.
- Brennan, Anthony. *Shakespeare's Dramatic Structures*. London: Boston: Routledge & Kegan Paul, 1986.
- Brown, John Russell. *Shakespeare and His Comedies*. London: Methuen, 1968.
- Carroll, William C. *The Great Feast of Language in Love's Labour's Lost*. Princeton: Princeton University Press, 1976.
- \_\_\_\_\_. *The Metamorphoses of Shakespearean Comedy*. Princeton: Princeton University Press, 1985.
- Champion, Larry S. *Evolution of Shakespeare's Comedy: A Study in Dramatic Perspective*. New York: Harvard University Press, 1970.
- Cox, John D. *Shakespeare and the Dramaturgy of Power*. Princeton: Princeton University Press, 1989.
- Dash, Irene G. *Wooing, Wedding, and Power: Women in Shakespeare's Play*. New York: Columbia University Press, 1981.
- Evans, Blackmore, ed. *The Riverside Shakespeare*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1974.
- Forkes, F. A. *Shakespeare: The dark Comedies to the Last Plays — From Satire to Celebration*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1971.
- Innes, Paul. *Shakespeare and the English Renaissance Sonnet: Verses of Feigning Love*. New York: St. Martin's Press, 1997.
- Kaul, A. N. *The Action of English Comedy: Studies in the Encounter of Abstraction and Experience from Shakespeare to Shaw*. New Haven: Yale University Press, 1970.
- Leggatt, Alexander. *English Drama: Shakespeare to the Restoration 1590–1660*. Lon-

- don: Longman, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Shakespeare's Comedy of Love*. London: Methuen, 1974.
- Levin, Richard A. *Love and Society in Shakespearean Comedy: A Study of Dramatic Form and Content*. London: Associated University Presses, 1985.
- MacCary, Thomas W. *Friends and Lovers: The Phenomenology of Desire in Shakespearean Comedy*. New York: Columbia University Press, 1985.
- Mooney, Michael E. *Shakespeare's Dramatic Transactions*. Durham: Duke University Press, 1990.
- Newman, Karen. *Shakespeare's Rhetoric of Comic Character: Dramatic Convention in Classical and Renaissance Comedy*. London: Methuen, 1985.
- Novy, Marianne. *Love's argument: Gender Relations in Shakespeare*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1984.
- Partridge, Erick. *Shakespeare's Bawdy*. London: Routledge and Kegan Paul, 1947. rep. 1968.
- Princiss, Gerald M, and Roger Lockyer, eds. *Shakespeare's World: Background Readings in the English Renaissance*. New York: Continuum, 1989.
- Righter, Anne. *Shakespeare and the Idea of the Play*. London: Chatto & Windus, 1962.
- Rose, M. B. *The Expenditure of Spirit: Love and Sexuality in English Renaissance Drama*. New York: Cornell University Press, 1988.
- Salingar, Leo. *Shakespeare and the Traditions of Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1974.
- Shakespeare, William. *As you Like it*. Ed. Agnes Latham. : The Arden Shakespeare, 2001.
- \_\_\_\_\_. Commentary. *Love's Labour's Lost*. Ed. John Kerrigan. : Penguin Books, 1982.
- \_\_\_\_\_. *The Two Gentlemen of Verona*. Ed. Clifford Leech. : The Arden Shakespeare, 1997.
- Spivack, Charlotte. *The Comedy of evil on Shakespeare's Stage*. London: Associated University Presses, 1978
- Leggatt, Alexander. *Shakespeare's Comedy of Love*. London: Methuen, 1974.
- White, R. S. *Let Wonder Seem Familiar: Endings in Shakespeare's Romance Vision*. London: Athlone Press, 1985
- Wilson, John Dover. *Shakespeare's Happy Comedies*. London: Faber and Faber, 1962.

## Summary

### “Jack hath not Jill”: An Essay on Shakespeare’s *Love’s Labour’s Lost*

Akiko Sagawa

Shakespeare’s comedies usually end with marriage. But as Anne Barton points out, “vows began the play of *Love’s Labour’s Lost* and vows of another kind end it.” This ironical development leads to a highly unusual ending. Why did Shakespeare give such an insecure ending to his comedy? This play is an exception among his comedies and for this reason arouses my interest all the more. The aim of this paper is to consider in detail the relation between the convention and this play by analyzing the three oath-swearing scenes. In other words, my aim is to investigate the main reason why “Jack hath not Jill.”

*Love’s Labour’s Lost* is a comedy of artificial conventions, but the dramatist was especially careful here how he dealt with the convention, as he wished to improve on his inadequate use of it in the preceding play, in which he placed greater importance on convention than on reality; he both went against the convention that at the end of a comedy Jack shall have Jill and tried to challenge and transcend it.

Unusual and elaborate as the ending is, since one year hence the possibility of marriage is suggested, the dramatist is, in effect, obliged to make use of the convention and this play cannot escape its spell, for this is a play, a conventional reflection of life. *Love’s Labour’s Lost* is a preparatory stage, however, which will enable Shakespeare in his later and maturer comedies to achieve the fusion of convention and reality.