

Title	恋人たちのモノローグ : Romeo and Julietにおける自問自答と頓呼法の使用について
Sub Title	Lovers' monologues : self-questioning and apostrophes in "Romeo and Juliet"
Author	小菅, 隼人(Kosuge, Hayato)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. 英語英米文学 No.45 (2004.) ,p.1- 19
JaLC DOI	
Abstract	<p>In ILIAD VI we see a string of small-scale skirmishes, the encounter between Diomedes and Glaukos, the return of Hektor to Troy, and the culminating meeting of Hektor and Andromakhe, a profoundly moving scene due to the forboding sense of permanent separation between husband and wife. In Ernesto Cardinal's epic poem, Cosmic Canticle (tr. by John Lyons), the poet asks the question, 'Do we know the universe's metabolism?' If it is possible to FEEL the metabolism of the universe, I say letting the poetry of Homer flow through one's spirit may provide the opportunity, for the music of the Iliad is quantic like the twilight flashes of fireflies, and its rhythms push and pull and twist throughout its beautiful adamantine structure like the colored planets in their invisible orbits. Taking a look at one of Ando Hiroshige's ukiyoe xylographs (floating world woodblock prints) from One Hundred Views of Edo, 'View from the Massaki Shrine of the Uchigawa Sekiya-no sato Village and the Suijin-no mori Shrine', one can also feel a potent and expansive rhythm, a supreme invisible flow. A kind of fragile sadness subsumes the scene, punctuated by the male and female twin peaks of Tsukubayama, with the crepuscular light washing over the blue mountain and the green grove girded by the disintegrating red paste-like horizon. Yet, unlike Andromakhe and Hektor, we know the eastern and western peaks will be together forever.</p>
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10030060-20040930-0001

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

恋人たちのモノローグ

—— *Romeo and Juliet* における自問自答と 頓呼法の使用について ——

小 菅 隼 人

はじめに

本論では、シェイクスピア (William Shakespeare) 作の『ロミオとジュリエット』(*The Most Excellent and Lamentable Tragedy of Romeo and Juliet*, 1594-6年頃制作) を主たる題材として、主人公の性格造型を台詞の形態から検討し、併せて、恋愛悲劇としての当作品の意味付けをおこなう。その際、演劇における内面描写の革新は台詞の形態に先鋭化して表われるという観点から、主人公ロミオとジュリエットに与えられたモノローグの形態の差に着目する。最終的に、ロミオにおいては自問自答 (Selbstgesprache) の形態、ジュリエットにおいては頓呼法 (Apostrophe) の形態がそれぞれ支配的であり、その差がこの劇における恋愛および悲劇の性格を決定しているというのが本論の主旨である。

I. 問題の所在

おそらく西洋文学史上最も有名な恋愛悲劇である『ロミオとジュリエット』には、作品論に限っても膨大な批評的蓄積があるが、ロミオまたはジュリエットを別個に扱ったものは例外に属し、大部分は、二人の恋愛関係、あるいは、このドラマの底に流れる恋愛思想を一括して扱っている¹。この作品における、ドラマとしての構造も、詩語の問題も、恋愛観の革新性も、あるいは、図像的イメージにおいても、ロミオとジュリエットは併せて一

つの感情を体現するものとして扱われるのが通例なのである。少なくとも、シェイクスピアの作品中、タイトル中に二人の名前を冠した他の二つの劇『トロイラスとクレシダ』(Troilus and Cressida, 1602-3年頃制作)や『アントニーとクレオパトラ』(The Tragedy of Antony and Cleopatra, 1606-8年頃制作)の批評に見られるように二人の主人公の恋愛への態度の差を論じたものは、この劇については少数であると言い得る。

このような批評態度が圧倒的に多い理由は、恐らく、以下のように説明されるであろう。ヘーゲルの定義するように、ドラマの行動が「事態や情熱や人物たちがたがいにぶつかりあい、動と反動を引き起こす力」によって動かされるものであるとすれば、つまり、ドラマの根源的衝動が「葛藤」にあるとすれば、『ロミオとジュリエット』で焦点をあてられている葛藤は、キャピュレット家とモンタギュー家の対立にあるのでも、ロミオおよびジュリエット其々による其々の父親との対立にあるのでもない²。むしろ、キャピュレット、モンタギュー、及び乳母やロレンス神父によって具象化される公的世界と、ジュリエットとロミオによる私的情熱との顕在的で鋭い対立こそがこの劇の中心にあるのであり、二つの世界の対立性は、公的世界が「老人」の世界と、私的情熱が「若者」の世界と重なるがゆえに、特に若い観客達には一層の共感をもって提示される。『ロミオとジュリエット』は、まさにこれら公的世界と若い男女の間に成立する情熱との衝突で引き起こされる悲恋物語なのであると³。

しかしながら、<劇における現実>を構成するこれら二つの世界の対立性は、抗争に明け暮れる「老人」の世界と恋愛にあこがれる「若者」の世界の間においてのみ観察しうるものではない。二人の悲恋の結末を、よりいっそう美的な世界に高めているのは、恋愛に対するロミオとジュリエットそれぞれの関わり方の差異、ひいては彼らの内部における情熱と公的世界との衝突が対比的に描かれているからではないか。このような問題意識から、本論においては、『ロミオとジュリエット』について、ロミオ及びジュリエットのモノローグを対立的な位相にあるものとして再考察することを

試みる。その際、モノローグに着目するのは、後述するように、この台詞形態が発話の主体と他の劇中人物とのコミュニケーションを想定せず、それ自体で一つの私的世界を形成するからである⁴。以上の視点から、ロミオとジュリエット各々の台詞をまず別個に考察し、第三の課題として、第5幕第3場を例に、現実世界が各々の情熱とどのように関わるかという点について、台詞の形態と文体を中心に検討を試みる。

II. モノローグのロミオ

第5幕第3場の二人の死に至るまでに、ロミオのジュリエットへの恋慕がモノローグの形式で表出されるのは、宴会の場面（第1幕第5場）と、バルコニーの場面（第2幕第2場）である。ここで言う「モノローグ」とは、劇的台詞を全て〈モノローグ／ダイアローグ〉の二分法で考え、「登場人物が別の劇中人物との相互性（reciprocity）を想定しない台詞」と定義されるものである⁵。但し、相互性の基準となるのは、あくまで「別の劇中人物」であって、モノローグがこれ以外の対象性をもつことを否定するものではなく、モノローグが語りかける対象として、主体の創り出した幻想、非人物、あるいは別の自己を設定するケースもしばしば見られる。むしろ、もう一人の自己を設定して、それに対して問いを発し、何らかの回答を得るという形式としての「自問自答」を、自己表出の典型的な形態として、モノローグ論の中心に据える考え方も広くおこなわれてきた⁶。通例、言語が発せられる時、それが全く対象を持たないと考えるのは、発話行為の目的からして不自然であり、それ故に、「もう一人の自分」との対話は、古典古代、あるいはキリスト教初期から、広く認められてきた常識と云っていい⁷。

恋愛をめぐるロミオのモノローグは、この「自問自答」の形式をとっていることに特徴があり、宴会の場面、バルコニーの場面のいずれにおいても、ロミオはジュリエットを賛嘆しつつ、それを、自らに問いかけ、自らに答えを出すことで自らの感情を確認していく。キャピュレット家の宴会

において、初めてジュリエットを垣間見たロミオは、まず、“O, she doth teach the torches to burn bright. / It seems she hangs upon the cheek of night / As a rich jewel in an Ethiop’s ear— / Beauty too rich for use, for earth too dear.” (1.5. 43–6) とジュリエットの美しさに対する賛嘆を漏らす⁸。このモノローグの最後の部分で、ロミオは、“Did my heart love till now?” (51) と自らに問いかけ、“Forswear it, sight. / For I ne’er saw true beauty till this night.” (51–2) と、自らに答える。次に、第2幕第2場、バルコニーにジュリエットを見かけたロミオは、やはり自らに、“But soft, what light through yonder window breaks?” (2) と問いかけ、“It is the east and Juliet is the sun!” (3) と答える。さらに、“She speaks, yet she says nothing. What of that?” (12) という自問に対しては、“Her eye discourses, I will answer it.” (13) という答えを一度は出すが、“I am too bold. ‘Tis not to me she speaks.” (14) と翻し、再び“‘What if her eyes were there, they in her head?” (18) といった自問自答を繰り返してゆく。

ここで、注目すべきことは、もう一人の自分を設定するロミオの意識は、ロミオがジュリエットに会う以前、ロザラインに恋焦がれていた時から持っていた意識であり、ロミオが常にとりつかれていた意識であるという点である。すなわち、恋するロミオは、自己が単一であるという意識を喪失しているのである。たとえば、第1幕第1場において、ロミオはベンボーリオと恋について論じ、次のように述べる：

Romeo:

Farewell, my coz.

Benvolio: Soft, I will go along;

And if you leave me so, you do me wrong.

Romeo: Tut, I have lost myself, I am not here.

This is not Romeo, he's some other where. (1. 1. 192–96)

このような意識は、この台詞に限らず、随処に現れる。例えば、ティボルト殺害のために追放を宣告されたロミオは、ロレンス神父に対して、ジュリエットの近くにいることが出来ない自分はハエよりも惨めであると述べる。それは、ハエはジュリエットの手や唇にとまることができるのに、彼自身はそれさえもできないからという理屈であるが、その時ロミオは、“But Romeo may not, he is banished.” (3. 3. 40) という台詞で、自らを Romeo / he と三人称で呼び、また、追放後のロミオは、自ら自分の死体を見ている夢をみたことを語る：

I dreamt my lady came and found me dead—
 Strange dream that gives a dead man leave to think!—
 And breath'd such life with kisses in my lips
 That I reviv'd and was an emperor.
 Ah me, how sweet is love itself possess'd
 When but love's shadows are so rich in joy. (5. 1. 6–11)

これはいわゆる二重身の体験で、ロミオは自らの死体を見ていると同時に、その死体そのものでもある。さらに、毒薬を手に入れる場面では、ロミオはかつて薬屋の前を通りすぎた時の自分を回想し、その時の自らの考えを直接話法で引用する：

Noting this penury, to myself I said,
 ‘And if a man did need a poison now,
 Whose sale is present death in Mantua,
 Here lives a caitiff wretch would sell it him’. (5. 1. 49–53)

明らかに、ロミオという人物は、その恋において自己の中にもう一人のロミオ——他者としての自分——を意識する。ロミオの内的世界は、いわ

ば二人のロミオの問いかけと答えを通して築かれていくのである。そして、〈劇における現実〉の中に存在するロミオを悲恋の結末へと導くものは、いつしかその内的世界の領域を超えて〈外界〉に姿を現わすようになる〈他者としてのロミオ〉である。〈他者としてのロミオ〉は、毒薬をねだる男として、死体として、〈劇における現実〉の中に存在するロミオを通して第5幕第1場においては明瞭な形で現れるのである。

さらに付け加えねばならないことは、ロミオのモノローグがほとんど全てノン・バーバルであるという点である。このことは、後述するジュリエットのモノローグと比較して、ロミオのモノローグに最も顕著な特徴のひとつであるといえる。そもそも、あらゆる演劇のあらゆる台詞は、観客に対しては、音声を持ったものとして存在する。しかし、その台詞が、〈劇における現実〉の中で音声として存在しているか、あるいは、コンヴェンションとしてモノローグの形式をとっているかは、劇中の他者の証言と物語の文脈による。それが音声として存在すれば、劇中他者を想定しない台詞であっても、他の人物に聞かれ得るから、他の人物にもその台詞は共有され、結果として、シェイクスピア作品に頻出する、独り言の立ち聞きというモチーフが可能となる。これに対して、ロミオのモノローグは、〈劇における現実〉の中では音声を伴わない、すなわち、語られていないのである。たとえば、キャピュレット家の宴会が終わった後、ロミオがジュリエットの身元を乳母から聞き出す場面では、次のようなやり取りが交わされる：

Nurse: Marry bachelor,
 Her mother is the lady of the house,
 And a good lady, and a wise and virtuous.

Romeo: Is she a Capulet?

O dear account. My life is my foe's debt.

Benvolio: Away, be gone, the sport is at the best. (1. 5. 111-19)

この部分のロミオの台詞が＜劇における現実＞の中では乳母にもベンボーリオにも聞こえないことは文脈上で明らかであり、したがって、ノンバーバルなモノローグである。

以上述べてきたように、＜劇における現実＞においてロミオは、自らの想いを、ひたすら、自らの内面でもう一人の自分に対して語りかけるのであるが、内的世界においてかくも執拗に、他者としての自分に語りかけ、問いかけ、そして答えるロミオという人物の恋愛の核心にはどのような欲望が潜んでいるのだろうか。結論的に言えば、そこには、“自らを常に客観的に見ようと努める意識”があると言えるのではないか。すなわち、ロミオのモノローグは、ヘーゲルが独白の特徴とする「内面が特定の行動の局面で自分を客観的に見つめようとする」意識の表われであり、他人には忘我状態とみえる恋愛の真只中にあっても客観的に対象を観察しようとするルネサンス的精神なのである⁹。それ故にこそ、ロミオの観察は、自分自身のみならず、彼の恋人ジュリエットに対しても向けられる。Edward Snow は、“The imaginative universe generated by Romeo’s desire is dominated by eyesight”と述べたが¹⁰、まさにロミオは、ジュリエットを見た瞬間から、彼女の肉体を微細に観察しようとする：“What lady’s that which doth enrich *the hand* / Of yonder knight?” (40); “It seems she hangs upon the *cheek* of night / As a rich jewel in an Ethiop’s *ear*” (44–45); “The measure done, I’ll watch her place of stand, / And touching hers, make blessed my rude *hand*” (49–50) (強調筆者)。そして、“For I ne’er saw true beauty till this night” (52) と、結論する。さらにジュリエットを口説く場面では、ロミオの観察は、ジュリエットの手から唇へと移っていく：

If I profane with my unworthiest 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. 92–95)

ロミオがジュリエットを最も念入りに観察するのは、バルコニーの場面である。ここでは、ジュリエットの目と頬の美しさが集中的に語られる：

Two of the fairest stars in all the heaven,
Having some business, do entreat her eyes
To twinkle in their spheres till they return.

.....
The brightness of her cheek would shame those stars
As daylight doth a lamp. Her eyes in heaven
Would through the airy region stream so bright
That birds would sing and think it were not night.
See how she leans her cheek upon her hand.
O that I were a glove upon that hand,
That I might touch that cheek. (2. 2. 15–25)

恋人の肉体を微細に探求し続けるロミオが持っていたのは、自らは勿論、恋人をも客観的立場から観察しようとする飽くなき欲望であった。この欲望ゆえにロミオは、自分の内面世界に他者であるロミオを見出し、自問自答をし、観察し、評価し続けるのである。“I am fortune’s fool” (3. 1. 138) とロミオが叫ぶ時、それは、ロミオの内的世界に存在する他者ロミオへの嘲弄である。この意味で、キャピュレット家の宴会への出席に始まり、同家庭園への侵入、ティボルト殺害、ジュリエットのもとからマンチュアへの旅立ち、さらに、墓所の場面へと、終末に向かうあらゆる<劇における現実>において、二人の恋愛を展開させたものは、単なる偶然や運命（星の運行）による悪戯ではなく、ロミオの意識である。ロミオとジュリエットの悲恋は、「過剰な愛情 (excess of love)」による悲劇ではなく、また必ずしも「愛情の欠乏 (deficiency of love)」による悲劇でもない¹¹。ロミオはジュリエットへの恋ゆえにより明敏な観察者となり、その恋ゆえに

より徹底して、「ひっそりと自分のうちにこもり、他人との差異や自分の分裂をたしかめ」続けるのである¹²。

Ⅲ. モノローグのジュリエット

ロミオの恋愛をめぐるモノローグの特徴が自問自答の形式であったのに対し、ジュリエットのそれは、目に見えないもの及び人間ではないものへの呼びかけ、すなわち、「頓呼法」の形態である¹³。これが最も顕著なのは、“O Romeo, Romeo, wherefore art thou Romeo?” から始まるバルコニーの場面でのロミオへの頓呼法であるが、ジュリエットはこの種のモノローグを随処で口にする。たとえば、第3幕第2場冒頭、ロミオを待つジュリエットのモノローグは太陽と夜と不在のロミオに向かっている：

Gallop apace, you fiery-footed steeds,
Towards Phoebus' lodging. . . .
.....
. . . . Come, civil night,
Thou sober-suited matron, all in black,
And learn me how to lose a winning match
Play'd for a pair of stainless maidenhoods.
.....
Come night, come Romeo, come thou day in night,
For thou wilt lie upon the wings of night
Whiter than new snow upon a raven's back.
Come gentle night, come loving black-brow'd night,
Give me my Romeo. . . . (3. 2. 1-21)

さらに、ロミオがティボルトを殺害したことが知らされると、ロミオと自然に対して罵声が浴びせられる(3. 2. 75-82)。この呼びかけは、縄梯子

に対しても向けられ(3. 2. 132-37), そして, 第3幕第5場の後朝の別れの後では, ジュリエットは運命の女神に向かって呼びかける:

O Fortune, Fortune! All men call thee fickle;
 If thou art fickle, what dost thou with him
 That is renown'd for faith? Be fickle, Fortune,
 For then I hope thou wilt not keep him long,
 But send him back. (3. 5. 60-64)

ジュリエットの頓呼法は, パリスとの結婚を勧める乳母の背信に対しても向けられるが, これもあくまで頓呼法として, つまり, 傍白として挿入されるのではなく乳母が退場した後に語られるのである: “Ancient damnation! O most wicked fiend” (3. 5. 235); “. . . Go, counsellor. / Thou and my bosom henceforth shall be twain.”(239-40)。さらに, ロレンス神父から与えられた薬を飲む場面においては, 薬ビンに向かって呼びかける[“Come, vial” (4. 3. 20)] など, その例は随所に見出すことができる。

頓呼法は, 「祈り」にも似て, 語り手自身にとっては, 対話の相手としてある程度の実在性を持つ¹⁴。しかし, 祈りにおける神は, 不確実ながら他者もその存在への認識を共有しているのに対して, 頓呼法の相手は他者によって存在が保証されていないがために, 語り手も, それが個人的な実在への願望に過ぎないことを自ら意識しながら語っているのである。いいかえれば, 頓呼法は, 語り手自身が対話の相手としての現存性を全面的に確信した時には, 語り手にとって実在する相手とのダイアローグであり, 他者にとっては狂気と映る。たとえばジュリエットの場合, 第3幕第5場で薬を飲む際に発するモノローグの最後の部分, すなわちティボルトの亡霊を見るに到って, 頓呼法の域を逸脱しているようにもみえる:

O look, methinks I see my cousin's ghost

Seeking out Romeo that did spit his body
 Upon a rapier's point! Stay, Tybalt, stay!
 Romeo, Romeo, Romeo, here's drink! I drink to thee! (4. 3. 55–58)

しかしながら、ここでジュリエットは、たしかに狂気への恐怖に半ば錯乱しているものの、むしろそうした恐怖の対象と対決することを保留したまま、偽埋葬へと、恋人を追って敢然と飛び込んでいくのである。しかも、この場面を除けば、ジュリエットは頓呼法の相手が自らの願望の中にしか存在し得ないことを十分意識した上で、その願望を現実化することを目指して行動しているのである¹⁵。

自らの理想に基づく恋愛世界の実現への渴望は、ジュリエットが「再名付け」という行為を通して、内的世界の領域を超え、二人の生きるべき理想世界を創り出そうとしている点に明確に表われている¹⁶。ジュリエットは、まずロミオが名前を捨てて自分との恋愛にのみ生きることを望み〔Romeo, doff thy name, / And for thy name, which is no part of thee, / Take all myself. (2. 2. 47–49)〕、第3第5場では、ひばりをナイティンゲール、朝日を太陽の息 (meteor) と呼ぼうとする。ここで、ジュリエットはロミオに名前を捨てるだけでなく違う名前を付けることを望み〔O be some other name (2. 2. 42)〕、時間や光や囀りに別の名を授ける「再」名付けを行おうとするのである。すなわち、ジュリエットが既成の名前を嫌悪しながらなお名前を呼ぶことに対する強い願望を持っている事実に、ジュリエットの再名付けへの欲望を見てとることができよう：

Bondage is hoarse and may not speak aloud,
 Else would I tear the cave where Echo lies
 And make her airy tongue more hoarse than mine
 With repetition of my Romeo's name. (2. 2. 160–63)

このようなジュリエットの願望は、乳母を待つジュリエットの台詞で繰り返される：“And she [Nurse] brings news, and every tongue that speaks / But Romeo’s name speaks heavenly eloquence.” (3. 2. 32–33)。ここで留意すべきは、ジュリエットは＜現実＞逃避を志向しているわけではなく、むしろ＜現実＞の再創造を望んでいるという点である。結婚を提案し、ロミオを寝室に招き入れ〔O find him, give this ring to my true knight / And bid him come to take his last farewell. (3. 2. 42–43)〕、寝室に止まろうとするロミオを旅立たせ、パリスとの結婚を避けるためにロレンス神父から薬を手に入れるのはいずれもジュリエットである。いいかえれば、ジュリエットは、恋のゆえに、自分達だけの世界の創造とその充実のために提案し、行動するのである。

名前は、音声に出して呼ばれることでその主体を現出させる。したがって、ジュリエットのモノローグはそのほとんどが、ロミオとは対照的に、＜劇における現実＞の中で音声として存在するパーバル・モノローグとなる。例えば、ジュリエットがロミオの素性を知った時、ジュリエットの台詞は、乳母から“*What’s this? What’s this?*”と聞き返され、ジュリエットは、それが歌詞の一節であるごまかす。要するに、音声として、＜劇における現実＞の中に存在しているのである。：

Nurse: His name is Romeo, and a Montague,

The only son of your great enemy.

Juliet: My only love sprung from my only hate.

Too early seen unknown, and known too late.

Prodigious birth of love it is to me

That I must love a loathed enemy.

Nurse: What’s this? What’s this?

Juliet: A rhyme I learn’d even now

Of one I danc’d withal. (1. 5. 135–143)

私的世界のうちであって、ひたすら他者としての己れを相手に問答をくりかえすロミオと、新しい世界を築き、そこで恋を実現して行こうとするジュリエットとは、恋愛においてかくも異なっている。ロミオは、ひたすら私的世界にあってもうひとりの自己を充実させていくが、ジュリエットは、声に出して呼びかけ、新たな名前を授けることによって、二人の世界を、己れの理想の実現へと導いていこうとするのである。

Ⅳ. 死をめぐるロミオとジュリエットの差異

ロミオとジュリエットの恋愛に対する態度の差は、ロミオとジュリエットが<劇における現実>の中で同時に存在する時さらに際立つ。台詞とコンベンションの見地から、いま一度この差異がいかなるものであったか確認したい。たとえば、キャピュレット家の庭園に忍び込んだロミオは、先に引用した“*But soft, what light through yonder window breaks?*”から始まる20行以上にわたるモノローグを語る。すでに述べたように、これは全て<劇における現実>では音声として存在しない。これに対して、同じ距離関係にしながら、ジュリエットの愛の告白は、ロミオに一字一句立ち聞きされる。さらに、キャピュレット家の宴会でも、ロミオのモノローグはノン・バーバルであった¹⁷。

この差異がさらに鮮やかに描き出されるのは、第5幕第3場のキャピュレット家の墓所、すなわち、二人が死に臨む場においてである。ロミオは、パリスの死体を墓所に横たえた後、まず自らの心境のありさまを客観化して語り〔*How oft when men are at the point of death . . . (88-91)*〕、次にジュリエットに呼びかけ、ティボルトに呼びかけ、再びジュリエットに呼びかける。しかし、ロミオにはジュリエットがそうであったような対象の現出への欲望はなく、むしろ、対象が決して返答を期待できない死体であることを意識した上で語りかけているのは明らかである〔*Tybalt, liest thou there in thy bloody sheet? (97); . . . Shall I believe / That unsubstantial Death is amorous, . . . (102-5)*〕。その上で、ロミオは、もはや死体である

にもかかわらず、未だに美しいジュリエットの外見を称賛する。初めてその瞳の中にジュリエットをとらえて以来、ロミオを貫き、“Beauty too rich for use, for earth too dear” (1. 5. 46)と敷衍されたロミオの観察への欲望は、恋人の死体を前にしてなおも抑え難く、かつてしたように、自らの目、手、唇といった身体の部分に言及し、それぞれにあたかも説得を試みるかのように呼びかける：

... Eyes, look your last.
Arms, take your last embrace! And lips, O you
The doors of breath, seal with a righteous kiss
A dateless bargain to engrossing Death. (112–15)

ロミオの50行にわたる台詞に対して、ジュリエットの臨終の台詞は、わずか10行にも満たない。ジュリエットは、生前のロミオを称えもしなければ、彼の死体に愛を告白するわけでもない。ジュリエットは、ロミオが生きているかのように、呼びかける：“O churl. Drunk all, and left no friendly drop / To help me after? I will kiss thy lips.”(163–4)。そして、ロミオの唇に触れたことで、ロミオの死を受容し〔Thy lips are warm! (167)〕、即座に死に赴く。一方として、ロミオの死が観察者としての死であったのに対して、つまり、問いかけ、答え、評価した後で自らが価値あるものとした恋人が「死の神」によって奪われた事実を認めた上で、自らも死してジュリエットを所有しようとする青年の死であったのに対して、他方、ジュリエットの死は、絶望者としてのそれであると言えるのではないか。彼女は、名付け直し、再創造すべき世界が永遠に失われてしまったがために、生にもはや価値を見出せず、ゆえに、恋人が死した後は、もはや吐露すべき内面の真情をもたなかったのである¹⁸。

V. 結論

ドニ・ド・ルージュモンがトリスタンとイゾルデについてなした次のような指摘は、ロミオとジュリエットについても当てはめることができるだろう。すなわち、「彼らの不幸の原因は、双方の自己愛に仮面をかぶせた、見せかけばかりの相互性にあるのだ¹⁹。」確かに、ロミオとジュリエットの恋愛において焦点となるのは、恋愛の対象ではなく恋愛の主体の内面と、その表現上の差である。ロミオは自問自答、ジュリエットは頓呼法という形式上の差に具現化される<私の>世界のあり方の差異が、『ロミオとジュリエット』においては、モノローグを使って明瞭に描かれている。

演劇における内面表現は古代ギリシャから現代劇まで、至るところに見出されるが、登場人物自身が言語による自らの内面を意識し、あるいは劇作家がそこに形態上の差を与えるのは、ルネサンス期に始まる。つまり、単に人物の想念が演劇のコンヴェンションとして表れるということに留まらず、まず内面世界の自立性をみとめた上で、それが外面世界と葛藤し、両者が止揚していくさまを描こうとする意識が生まれるのはルネサンス期のことであった。シェイクスピアの執筆史から見れば、『ロミオとジュリエット』は、シェイクスピアが薔薇戦争4部作を書き上げ、本格的に悲劇の執筆に取りかかろうとしていた時期の作品である。ここから、公的事件と私的感情が複雑かつ多様に重なる世界への関心の高まりをこの時期のシェイクスピアは持っていたと推測できるだろうし、両家の抗争下での個人の犠牲（あるいは克服）という視点から、確かに、ロミオとジュリエットの恋愛を一体のものとして捉えられる²⁰。その意味で彼らの二人の私的世界は、名誉や復讐のための闘争という公的世界の価値観に対して異を唱えるものとも言えよう。しかし、個々人の内面描写とその対比をも更にそこに重ね合わせているという点に『ロミオとジュリエット』という作品の革新性があり、かつそうした対比を台詞の形態上の差で表したところに『ロミオとジュリエット』の演劇的価値があると本論では主張したい。

恋愛を、戦争になぞらえるのは、西洋ロマン主義の常道である²¹。シェイクスピアにおいても、恋愛関係は自然成立するものではなかった。たとえば『恋の骨折り損』(*Love's Labor's Lost*)や『空騒ぎ』(*Much Ado About Nothing*)に顕著に見られるように、恋愛は「機知の応酬」(combat of wit)によってはじめて導入される²²。つまり、恋愛は、対比的立場にいる両極が、形式と作法に則って応酬しあう「戦い」であったのだ。したがって、手順を踏まずに一方を従属させることを目指す恋情は、たとえば『ヴェローナの二紳士』(*The Two Gentlemen of Verona*)におけるプロテウス(Proteus)や、『尺には尺を』(*Measure for Measure*)のアンジェロ(Angelo)の如く、横恋慕——よこしまな恋愛——でしかない。ロミオとジュリエットの恋愛は、この意味で、この上なくうるわしい。なぜなら、恋愛の本質についてではなく恋愛における認識と行動、ひいては、ロミオとジュリエットそれぞれの私的世界の構築過程には、厳然とした差異が存在しており、二人は、恋愛関係を築き上げる過程において、相手に取り込まれてしまうことは決してなかったからである²³。あたかもモンタギューとキャピュレットが相争うように、ロミオとジュリエットもまた、自らの恋を成就させるにあたって潜在的に対比的立場を保持していたのであり、*Romeo and Juliet* というタイトルは、本作品中で多用される対義結合あるいは対比('Romeo versus Juliet')として読まれる可能性を作者は意識していたのではないだろうか²⁴。

注

1. 例えば、現代に絞って25本の代表的論文を収録している John F. Andrews ed., *Romeo and Juliet: Critical Essays* (New York: Garland, 1993) を参照。但し、同論文集に再録されている Edward Snow の論考はこの立場を採らない。
2. G・W・F・ヘーゲル、『美学講義』下巻、長谷川宏訳(作品社、1996)、393。

3. G. Blakemore Evans ed., *Romeo and Juliet* (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1984) 8–9; また、Frank Kermode は、“Youth in this play is a separate nation; its customs are not understood by the old” と *Riverside Shakespeare 2nd edition* (Boston: Houghton Mifflin, 1997) 中の *Romeo and Juliet* への Introduction で述べている。
4. モノローグの定義については、小菅隼人、「『ここで座り考えこむ』—ニコラス・ユードルと〈瞑想的モノローグ〉の成立について—」『演劇論の現在』(白風社, 1999), 176–78 を参照。
5. 小菅隼人, 『演劇論の現在』, 176。
6. 小島元雄, 『演劇学の基本問題』(風間書房, 1969), 306–17 を参照。小島は、ギリシャ劇においては、自問自答が集団の中で行われた形式であることを指摘している。
7. 例えば、旧約聖書、列王記上 19 章 12 節、「静かにささやく声」(‘a still small voice’) は、預言者エリアの内面の声への言及であるが、これは「良心の声」として英語の成句になっている。
8. *Romeo and Juliet* からの引用は全て、Brian Gibbons ed., *Romeo and Juliet*, The Arden Shakespeare edition (London: Methuen, 1980) による。
9. 引用は G・W・F・ヘーゲル前掲書, 408; ルネサンス精神としての観察への欲望としては、小菅隼人「表われる内面」, 『身体医文化論——感覚と欲望』(慶應義塾大学出版会, 2002) 所収を参照。
10. Edward Snow, ‘Language and Sexual Difference in *Romeo and Juliet*,’ in *Shakespeare’s Rough Magic*, ed. Peter Erickson and Coppelia Kahn (Newark: Univ. of Delaware Press, 1985), 373–77. Snow はロミオの言語が、部分に集中する傾向があることを指摘して、主旨は異なるが、以下本稿で引用する部分を例として挙げている。
11. Harold Goddard, ‘*Romeo and Juliet*’ in *Modern Critical Interpretations: Romeo and Juliet*, Harold Bloom ed. (Philadelphia: Chelsea House, 2000), 42 を参照。
12. G・W・F・ヘーゲル前掲書, 408。
13. *Oxford English Dictionary* は、‘apostrophe’ (‘頓呼法’) を「話し手または書き手が突然談話を止めて、實在、非實在に拘わらず、ある人や物に呼びかける言葉の彩の一種をいう。(クインティリアヌスによって説明されるようにアポストロフィは實在する人物に語りかけられるものであったが、現代の用法ではそれが不在者あるいは暫定的に生きているものと見なされる死者に対する語りかけにも拡大された; しかし、よく誤って言われるように、それはこれらのものに限られるわけではない)」と定義している。
14. 佐々木健一, 『せりふの構造』(筑摩書房, 1982), 115。

15. Snow 前掲書。Snow はジュリエットの言語が、想像の世界を創り出し、その中で自らもロミオに過剰な恋愛を与え受け取ることを欲望として持っているを指摘する。(173)
16. James L. Calderwood, ‘*Romeo and Juliet: A Formal Dwelling*’ in *Shakespearean Metadrama* (Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1971), 94 を参照。
17. キャピュレット家の宴会において、ロミオの声はティボルトに聞かれる：“This by his voice should be a Montague.” (1. 5. 53)。しかし、これは直前のロミオのモノローグに対するものではなく、ロミオの召使への問い“*What lady’s that which doth enrich the hand / Of yonder knight?*” (1. 5. 41-2) に対する反応だと考えられる。
18. 臨終のモノローグは、死に際して己の生涯を回顧し、内面の真情を吐露するという思想のもとに生まれたコンヴェンションである；フィリップ・アリエス、『死と歴史』伊藤見、成瀬駒男訳、(みすず書房、1983)、40。
19. ドニ・ド・ルージュモン、『愛について』上、鈴木健郎、川村克巳訳(平凡社、1993)、91-2。
20. Robert Sandler, ed., *Northrop Frye on Shakespeare* (New Haven: Yale Univ. Press, 1986), 15.
21. このことについては、各書で繰り返し指摘されているが、特に、ルージュモン前掲書、下巻、第5章を参照。
22. Andrew K. Kennedy, *Dramatic Dialogue*, (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1983), chap.3 を参照。
23. Edward Snow はロミオとジュリエットの恋愛に対する態度の違いを欲望のモードの差 (distinct modes of desire) から説明する。Snow 前掲書参照。
24. *Romeo and Juliet* における対義結合(Oxymoron)については、第1幕第1場、169-181 の Romeo の台詞が頻繁に引用される。レトリックとしての対比および対義結合の役割については、佐藤信夫『レトリック認識』(講談社学術文庫、1992)、第4章と第5章の優れた解説を参照。

Synopsis

Lovers' Monologues:
Self-questioning and Apostrophes in *Romeo and Juliet*

Hayato Kosuge

In the recent criticisms of *Romeo and Juliet*, there has been a tendency to examine the contrast and the conflict between the public voice of the older generation and the private voice of the younger generation. It is, however, recognizable also within the young lovers themselves that there are two different modes of voices which dominate their inner world: Romeo's imaginative universe is generated through his self-questioning and answers, whereas Juliet's is generated through her exclamatory passages addressed to absent persons and personified things. In this paper, I focus on the usage of the "*selbstgespräche*" (self-questioning and answers) and the "apostrophes", taking the standpoint that the reformation of the dramatic convention of speech enabled the representation of the inwardness of the characters.

Romeo's monologues, almost all of which are not spoken aloud in the story line, represent his own desire to find out the true self and the essence of love, and a lover's beauty. In other words, he generates another self and recognizes his own emotions through his conversation with it. On the other hand, Juliet addresses aloud repetitively, not only her lover even when he is absent, but also non-humans such as Sun, Night, and Fortune. It should be argued that she tries to generate the ideal world for her love by those addresses and "renaming" them ("It was the nightingale, and not the lark [···]").

Consequently, Shakespeare's dramatic challenge is to develop the

description of inwardness with the various modes of speech in addition to the outer conflict of generations. The play emphasizes the contrast not only between the imaginative vision and the truth of the world, but also between a young boy's introspective way of loving and a young girl's affirmative energies that cannot be contained within the real world.