

実像・虚像？ —シェイクスピア劇の諸相—

成 沢 紀 夫*

Verisimilitude of the Shakespeare Plays

Norio Narusawa

序 言

オセローを「辛抱立役」と福田恒存氏が呼ばれた時、私はこの歌舞伎用語の意外な適切さに感心し、同時に歌舞伎を通じて染み込んだ日本人の伝統的な観劇姿勢に気付かせられた。歌舞伎では全体から切り離して独立に演ずることの可能な見せ場というものがある。濡れ場、縁切り場、殺し場、ゆすり場等がそれである。役柄も捌き役、辛抱立役、公家悪、実悪、色悪と色々あるが、共通していえることは、分類法やその呼び方が「見所」を中心としていることである。つまり歌舞伎では、脚本のプロットがそれぞれいかに違っていても、役者が表現しようと苦心し、観客が共感しようと期待しているセンセーションには一定の型がある。ウォルター・ローリーのいう「興味の中心」⁽¹⁾は歌舞伎にあってはどんな演垂れの丁稚でも芝居好きである限り過ちようのない約束事なのである。歌舞伎の観客は何を演ずるかを見に行くのではない、どう演ずるかを見に行くのである。批判しに行くのではない、騙されに行くのである。いきおいその観劇姿勢は審美的、官能的であり、西洋演劇批評の論理的、主知的な伝統と際立った対照を示すのである。

話は変わるが、J. D. ウイルソンや G. ゴードン等の英国のシェイクスピア学者が、本国で喜劇がよく理解されていないと不満を洩らすのを読むことがある。⁽²⁾ また往時の批評家達がシェイクスピアの時代錯誤や、動植物界の混乱、三一致の法則無視等を本気で問題にしているのを知る時、歌舞伎の荒唐無稽に馴れた日本人の方がより素直にシェイクスピア劇を理解できるのではないかと思うことがある。* クイラクーチは新シェイクスピア版の序文で「お気に召すまま」は英国の森を知らぬ外国人には馴染めぬだろうなどという。しかしドイツ人が「我々のシェイクスピア」といい、マダリアガが「ハムレット」を良く理解できる立場はスペイン人のものだという時、我々は一体どちらに味方すべきなのだろう。英国人の眼にはドイツシェイクスピア批評が観念的に映るらしいが、日本人にはヴィクトリア朝以後の英国人がサクソ・グラマティカス時代のゲルマンの面影さえ漂うシェイクスピア劇の登場人物を肌で感じとるにはあまりに主知的ではないかと危ぶまれる。逍遙がシェイクスピア劇と歌舞伎との親近性を主張したのは両者が観客に要求する審美的、主情的な姿勢に土台を置いているのではなからうか。たとえば日本人の批評家でシェイクスピアの偉大な悲劇に卑猥な場面があるからといって、戸惑ったり眉をひそめたりする者はいない。スペイン人ならば「タイタス・アンドロニカス」の残忍さに違和感を覚えぬかも知れ

* 英国で喜劇批評が今世紀初頭まで貧困であったのは喜劇が西洋批評の論理の網にかかりにくい為であろう。又現代日本人の中には近代劇に対するような主知的態度でシェイクスピア劇に向う者も多いが、これは19世紀にシェイクスピアがブルワー・リットンやディズレーリー等と同列に紹介された特殊事情がまだ後を引いている為というべきか。

* 英語料

ぬ。とにかくある限られた場合に、英国人よりもドイツ人、スペイン人更には日本人の方がシェイクスピアに近い位置を占めることがあり得るのではないだろうか。

さて今度は、歌舞伎の型演出を引き合いに出して、シェイクスピア劇演出の伝統の断絶を考えてみたい。“近代の西欧演劇の演出が脚本本位のそれであるのに対して、歌舞伎の型演出は俳優の技芸本位であり、演出者という第三者を置かず、その芝居の主演俳優が附随的にこれに当ることになっている。すなわち、西欧伝来の近代劇の演出が、最初に脚本を基準としたアンサンブルが考えられ、演技者がこのアンサンブルに、個々の演技や扮装、装置その他を適合させて行くのに対して、歌舞伎の型演出とは、個々の演技その他が各々その面で最初に出来上り、それを主演俳優が演出者として大体のアンサンブルを造っていく、つまりその演出形成の順が逆なのであって、これは歌舞伎の脚本というものが、本質に於て、文学的な戯曲というよりは、上演用のテキストに過ぎず、俳優の創作する部分、または即興の部分を残してあること、つまり、俳優の演出本位の演劇だからである。”⁽⁹⁾ 代々の名優の芸の工夫の集積である「型」、その「型」の伝承が歌舞伎でいかに大切にされて来たかを思う時、シェイクスピア劇演出の伝統の断絶を惜しまずにはいられない。ヘミング、コンデルは脚本を後世に伝えはしたが「型」を伝えてはくれなかった。たとえば西洋音楽史で作家の地位より演奏家の地位が高い時代があったように、エリザベス朝演劇史でも主演俳優の地位が劇作家の地位に勝る場合があったであろう。劇作家より主演俳優の地位が高いということは、脚本より舞台を重んずることである。ハムレットの年令はハムレットを演ずる役者の年令だとか、ロザリンドの背の高さはロザリンド役の少年の背の高さだとかいうのは極端だとしても、シェイクスピア自身が脚本などそっちのけで舞台に関心を注いでいたのである。「時」はすべてを呑み込んで、シェイクスピア演出の詳細もその作劇の実態も、今日知る術もない。シェイクスピア劇の登場人物は感情が激すると論理的には辻褃の合わない科白を発して、これが印象的なのであるが同時に良心的な本文批評家を悩ませるのである。たとえば「ハムレット」第一幕第五場の亡霊に秘密を打ち明けられた後のハムレットの科白、「マクベス」第三幕第四場のバンクォーの血をみてマクベスの発する科白、「オセロー」第五幕第二場の有名な“これが為なんぢや、これが為なんぢや”の科白等々。本文批評家の立場はわかるが、こういう大事な場面で演出法に、伝統の欠除による混沌が生じているのは重大である。

そもそもシェイクスピア劇の登場人物は舞台の上で実像を結んでいるのであろうか。答えは否である。実像は観客の心の中で結んでいる。ウォルター・ローリーは「ハムレット」第三幕第三場祈りの場の王の独白を

“His words fly up, his thoughts remain below.

Words without thoughts never to heaven go.”⁽¹⁰⁾

と第三人称を用いて書き換えてみせ、観客はこれをいわばギリシア劇のコーラスとして受けとるべきなのだと言っている。我が国の高校用国語教科書に「ハムレット」の第三幕第一場を採録したのがあって、王を恋愛至上主義者であると解説していたが、こういう読み方はこの独白に王の良心の呵責をみるのであり、志賀直哉の「クローディアスの日記」もそういう立場なのだろう。王を単純に悪玉と信じ込むか、近代的な複雑な解釈をするかは、こんな二行の受け取り方で左右される可能性もあり、演出側もさることながら観客側の素養も重大である。文芸復興期の観客を相

手に秀れた俳優は“舞台を涙でひたし、怖ろしい白で小屋じゅうの見物の耳をつん裂き、身に罪の覚えある者の心を狂わせ、覚えなき者の胆を奪い、無知な奴らを困惑させ、眼や耳の働きまで、めちやくちやに狂わせてしまう”のであった。シェイクスピアに最も協力的な観客とはどんな観客だろう。恐らく王の独白を聞いてその罪の恐ろしさに冷汗をかくような素朴な人々ではあるまいか。groundlings とか the general とかいうのが彼らを指すのではよもあるまい。さらに「ハムレット」から例を拾うなら、ローゼンクランツとギルデンスターンのように二人でありながら本質は一人のような役もあり、ホレーショーも生き生きとした性格を与えられながら劇の進行係や立会人の役を負わされていることなどが指摘される。つまりシェイクスピア劇では常に「興味を中心」に焦点が結ばれていて、その中心を外れた部分はぼやけていることがあり、人物像に歪みやタイプ化がみられるのもその為なのである。後期の作品、特に「あらし」などでは、中心人物さえ何やら象徴化してくるのである。騙されるのがお得意の歌舞伎の観客なら寒いエルシノアの城壁に螢が飛んでも目くじらは立てまい。様式化の徹底した歌舞伎と異なり、シェイクスピア劇はやはり verisimilitude を重んずる西洋の演劇であり、人物像の歪みやタイプ化、その虚像性は一見隠されているため、見付け出された時にはシェイクスピア劇の欠陥として数えられてられるのを常としたのである。西欧の批評家達はシェイクスピアにいわば全焦点式の写真を要求したのである。

逍遙がシェイクスピア劇を称して「不即不離」という言葉を使ったのをどこかで読んだことがある。Nature に不即不離というわけなのだろうが、逍遙には上に述べて来た意味でのシェイクスピア劇と近代劇のと違いがはっきり理解されていたに違いない。「不即性」「不離性」という言葉を容認してもらえらば、私のこの小論もシェイクスピア劇の「不即性」を論じたものといえようか。

- (1) Walter Raleigh : *Shakespeare*, p. 153
- (2) John Dover Wilson : *Shakespeare's Happy Comedies*, Ch. I.
George Gordon : *Shakespearean Comedy & Other Studies*, Ch. III.
- (3) 加賀山直三氏の演技と演出、戸板康二編歌舞伎全書第一巻演劇篇より引用。
- (4) Walter Raleigh : *Shakespeare*, P. 154

1. 対比の感覚とジエイキーズの本質

(対比—antithesis, contrast, parallel, oxymoron, ambivalence etc.)

シェイクスピア劇に現われる対比といっても色々ある。「マクベス」第二幕第二場の有名な“making the green one red”や、「オセロー」第一幕第一場の“an old black ram is tuppung your white ewe”のような色の対比もある。「あらし」では騒々しい第一幕第一場の嵐の場面に、打って変って静寂な第二場が続いて音の対比をなしている。「恋の骨折損」「間違いつづき」のような喜劇にも「リア王」のような悲劇にも、プロットの parallelism はシェイクスピアの常套手段として現われ、「夏の夜の夢」では貴族、妖精、職人の三つの世界が絶妙の対比をみせている。また、父親のいいつけに従ったオフィーリアの悲劇もあれば、父親に背いたデズデモナの悲劇もある。修辞法としての言葉の対比（たとえば「ロミオとジュリエット」の印象的な oxymoron）は枚挙にいとまない。

さて、この対比の感覚がシェイクスピアにあっては単に表現の技巧や作劇術の問題に止らず、ちょうど英国人の知恵が彼らのいわゆる「釣り合いの感覚」と密接に結びついているように、彼の判断力、彼の知恵、彼の gentleness などと深い関わり合いを持っているように私には思われる。シェイクスピアはAという判断を下す時、それと相反するĀという判断を忘れられない人らしい。そういう精神の持ち主は一人の人間を軽々しく嘲笑したり、憎んだりできぬものである。ふつう喜劇の主人公は笑の対象 (butt of laughter) なのに、シェイクスピアの喜劇では観客が主人公と共に笑うといわれるのも、シャイロックやジェイキーズのような評価の不安定な人物が登場するのもみなそれが為ではなからうか。

「お気に召すまま」批評史をざっとたどると、十八世紀以来批評家達がロザリンドの快活さと、ジェイキーズ、タッチストーンの皮肉、機智を平等にほめて来たのに、H. B. チャールトンが後者二人をこき下ろすとそれが流行のようになって現在に及んでいるのがわかる。首肯させられることの多い H. ガードナーは、シェイクスピア喜劇の特徴の一つとして、全体と調和せぬ不協和音の要素を混入したり喜劇的夢想に疑問符を投げつけるような人物を登場させることを挙げ、⁽⁴⁾ その例として、「恋の骨折損」の結末の死の知らせ、「ヴェニス商人」「むだ騒ぎ」のシャイロック、ドン・ジョンをとりあげ、果ては「十二夜」のマルヴォリオと「お気に召すまま」のジェイキーズとを比較して論じている。論旨に若干のモディフィケーションが認められるにしても、ジェイキーズをマルヴォリオと同列に論じるとは、チャールトン以前の批評家の夢想だにできなかったことではあるまいか。現代では阿呆のタッチストーンにさえ手厳しい態度で臨む批評家が多いのを知ると、“The age is so picked”と反省させられる。しかし、ハズリットが「人生の七段階についての演説」や「傷ついた鹿についての教訓」等に与えている手放しの称賛にはやはり共感できず、時代精神の相違のようなものを感じる。

後に述べるようにチャールトンがシェイクスピア喜劇の本質を創造性即ち“新世界への冒険”と結論した時、私はチャールトンがシェイクスピア喜劇の「不即性」を見抜いたのであり、だからこそ、その反対の「不離性」を代表するジェイキーズの本質に気付いたのだと思う。しかし、現代の批評家達が口をそろえてこのコペルニクスの転回に追従するのは、ジェイキーズ、タッチストーンの科白がさっぱり面白く感じられなくなっている為である。私はジェイキーズ＝ジョンソン説を標榜する者ではないが、諷刺喜劇の要素やベルグソンの笑いは、シェイクスピア劇のように何度も演じられ読まれる作品にあっては、ロザリンド・オーランドの愛の対話のように人間性に深く根を下した要素とくらべて、新鮮味が失われ易いということはあると思う。道遙は四十年近く前にこんな事をいっている。“いづれにしても註釈なしには解らぬやうなテキストを、只多少刈込んだだけで、その儘に使用し、或いは、到底新演出（現代服の演出等を指す）とは折合はない荒唐千萬な内容を殆ど其儘に存しておいて、極端な新演出を散てする新人達の気が知れない。なぜ思い切って手を入れないか？”⁽⁵⁾ 私も現代の実証的研究の成果をとり入れた上でのシェイクスピア劇の改作ということはあってよいと思っている。

さて、“憂鬱なジェイキーズ”をアーデンの森の生活の快活さと対比させるのは良いとしても、シェイクスピアが後者に重点を置き、ジェイキーズをその引き立て役 (foil) に使ったと考えるのは危険である。シェイクスピアの対比の感覚はそんなものでない。亡命の公爵が第二幕第一場で

は

“Hath not old custom made this life more sweet
Than that of painted pomp?”

と森の生活を誇っているながら、第二幕第七場ではオーランドーの話を聞いて、

“Thou seest we are not all alone unhappy:”

といて森の生活の惨めさを認めていること、大団円場でジェイキーズ・ド・ボイスの報告を聞いて、“黄金時代の人のように何の煩いもなく時を過していた”管の公爵が、そそくさと宮廷へ帰ること、これらを考え合わせると、シェイクスピアの対比の感覚とは、相反する二つの判断をどちらが正しいと必ずしも決めてしまわない態度ということがいえる。結局シェイクスピア劇は Oxymoron の世界である。判断を下す論理の世界でなく ambivalence の可能な心理の世界なのである。

- (1) Helen Gardner: *As You Like It* from ed. Kenneth Muir *Shakespeare The Comedies* pp. 69~70.
- (2) 坪内逍遙 沙翁劇の新演出 筑摩版現代日本文学全集第一巻より

2. 劇的時間とハムレットの年令

ある婦人と話をしていて、談偶々「オセロー」に及んだ、彼女は映画で見たいののだが、デズモーナの運命にしきりに同情し、「柳よ柳」の歌がいかにか哀切であったかを語った。私は学のある所をみせようと、「オセロー」の時の二重性 (double time) を得々と論じ、オセローとデズモーナは一体何日間結婚していたのかなどと馬鹿な事をいって話に水を差してしまった。歌舞伎では黒子を着た後見は、見て見ぬ振りをするのが作法とされる。思うにシェイクスピア劇にも、気が付いてはいけない事がいくつかあるのではなからうか。soliloquy, aside 等数少ない convention の他にも、シェイクスピアは、時には露骨に、時には巧妙に verisimilitude を無視しているのであって、含蓄の深い「不即不離」という言葉は多くの真実を物語っている。

時間に関してのシェイクスピアの遣り口は「騙す」という言葉が最も適切である。「ジュリアス・シーザー」で彼は二年半の出来事を五日間に圧縮して、「もしわれわれが歴史と地理の知識を欠いて、不注意にこの劇を読むならばわれわれはこの劇中の出来事が引き続いて五日間に起ったと思うであろう。」⁽¹⁾ 時の一致にうるさいフランス人にいわせれば、“彼は学者達が主張する各種の規則に対しても、同じ自由な立場を保っていて、「オセロー」では劇を一つの突発的事件に圧縮し、「リヤ王」や「アントニイとクレオパトラ」では大規模な交響楽も同様の構成を用いている。又「冬の夜ばなし」では前半と後半の間に十六年の月日がたっているのを強調する一方「マクベス」では時間の経過を巧妙にごまかし、「ハムレット」ではそれを滅茶苦茶にし、それでいて「嵐」では時間と場所との古典的統一を守って”⁽²⁾ いるのである。

シェイクスピアが「ハムレット」で時をどう滅茶苦茶にしたのか、詳しく聞きたいものである。実は私もハムレットの年令についてかなり大胆な考えを持っているからである。蓋然的ないい方をすれば、論理的思考に強く頼る人はハムレットの年令を三十才と断ずるが、全体の印象を重んずる人はもっとずっと若いハムレットを想定しているようである。最初の独白やレアティーズの

訓戒から出発すると青春期のハムレットを確信し、王妃の寝室の場や墓掘りの場に思い至ると分別盛りのハムレットを主張したくなくともいえる。私は劇の始まりに二十才そこそこの青年ハムレットが劇の終る頃三十代の壮年ハムレットに成長するのだと考える。A. J. A. ウォルドックがいう通り、「ハムレット」における年月の経過は“put two and two together”式手段で数えるべきではない。⁽³⁾ 論理的思考を排斥したならば、印象が頼りになる案内人である。J. D. ウィルソンは第三幕第二場劇中劇の場を turning point と呼び、それ以後の劇のスピードを重視している。⁽⁴⁾ それはそれで納得のいく考えであるが、それと矛盾せず次の印象は成立すると思う。どうも私にはイギリス行きを中止して帰って来てからのハムレットの言辞にいかにも成人らしい諦観や、運命を潔ぎよく受け入れようとする readiness が感じられ、出発前後に数年の年令差を出して演出するのが、むしろ相応しく思われるのである。(第四幕第四場の終りにウィルソンは Some weeks pass. とト書きを入れているのは何故か不明だが暗示的である。) 勿論年令差はイギリス行き前後に限るのではない。第一幕第一場で“Young Hamelt”とホレーショーが紹介してから、王や王妃と諍うハムレット、第一独白をするハムレット、ホレーショーらと挨拶を交わし亡霊について問い質すハムレット、レマティーズとオフィーリアに噂されるハムレット、城壁で亡霊に出会うハムレット等々——ハムレットについての知識が蓄積されて行くうちに我々は彼を「十年の知己」の如く感じ出す。その過程でハムレットは年をとるのである。ブランクヴァースをどんなに素早くしゃべっても二時間半、飽きこそしないがちょっと疲労しかける観客。そこで悠然とハムレットがアレキサンダーやシーザーの昔に想いを馳せる。父王の死の悲嘆、亡霊の与えた衝撃、劇中劇後の興奮等はまるでイギリス海峡に洗い流して来たかのように。その時、二時間半が十年の長さになって来ないだろうか。そうでなくて人は何故 procrastination を問題にするのだろう。洋の東西を問わず、復讐物語は何年もかかるのが常道である。就中「ニーベルンゲンの歌」を頂点とするゲルマン民族のそれは十年単位が普通であり、シェイクスピアがその影響裡にないとはいえない。

「ハムレット」の「興味の中心」は時代を追って、1 亡霊の性格→2 ハムレットの高貴さ→3 Oedipus Complex と変遷して現代に及んでいる。これはシェイクスピアの意志^{ウィル}に無関係に変遷して来たわけであるが、1. 2. 3. のいずれにも procrastination が関係しているのである。浪漫主義批評や心理分析家の解釈を批判し、シェイクスピアへ帰れを合い言葉にする現代の実証的研究家達、その学究の成果をとり入れた、いわば、シェイクスピアへの高忠実度^{ハイフィデリティ}を誇る演出の「ハムレット」の中に時として「興味の中心」を失った生彩のない「ハムレット」があることは忘れてはなるまい。現代、また来たるべき宇宙時代の人々は「ハムレット」の「興味の中心」を何に求めるのであろうか。

(1) 市河三喜: *Julius Caesar* (研究社シェイクスピア)。

(2) ルネ・ラルー著、吉田健一訳: 英文学史 (クセジュ文庫), p.36

(3) A. J. A. Waldock: *Hamlet: A Study in Critical Method*, (i) Hamlet's Delay.

(4) J. D. Wilson: *What Happens in Hamlet*, VI

3. 新世界の創造とイアゴーの卑小性

J. D. ウィルソンは *What Happens in Hamlet* で、従来の幽霊がセネカ流の繰り人形で、わめいたりどなったりするびっくり箱 (Jack-in-the-box) 式のお化け (spook) に過ぎなかったのを、シェイクスピアが人間化しキリスト教化 (Christianise) して、美しくも敵めしい甲冑姿 (fair and warlike form) で優雅な素振 (courteous action) を見せる王者の姿を備えた亡霊として「ハムレット」に登場させたと述べ、これを戯曲文学史上の革命的新機軸 (revolutionary innovation) といっている。⁽¹⁾ (ウィルソンはこの人間化をシェイクスピアのリアリズムとみているらしいのだが、どうも納得できない。私は次の事柄と共通しているように思う。) また、「夏の夜の夢」の妖精について、E. K. チェンバースは民間伝承の小人 (丘に住み夜輪になって踊る緑色の小人や綺麗好きな娘には家事を手伝ってやるが、だらしのない娘には悪戯をする Robin Goodfellow—いずれも小柄な大人位の大きさである) をシェイクスピアがずっと小さく (infinitesimal size) して、今日我々が想像するような妖精 (elemental spirits) 即ち “花蜂の巣から蜜の袋をそととり、寝室への手燭には、ろうが一杯ついている蜂の脚をとって螢の目で火をともし” 可愛い妖精に作り変えたと述べている。⁽²⁾

これらのことから私は、シェイクスピアには自然を善意的に美化して受けとめる性癖とか能力とかいったものがあると考えられる。これはティリヤード、スペンサー、ダンビー等が教える“エリザベス朝の世界像”と関係する所もあるのだろうが、「夏の夜の夢」や「あらし」の世界にみられる明澄さ、精妙さは詩人シェイクスピア独自のものであり、陰険で低級なお化けを高貴で王者の風格を備えた亡霊に、人に害をなす小人を人間の幸福を願う妖精に創り変える発想もその現われと思うのである。彼の創造した様々な悪が、自然の調和の破綻の結果と考えられていることも (たとえば、リチャード三世が abortive であることなど)、この考えを弁護すると思われる。

こう考えて来ると、H. B. チャールトンがシェイクスピア喜劇についていった言葉は、喜劇にのみ限定されぬ重要性を持つ。

“古典喜劇は保守的である。その世界は、それ自体で十分な安定に既に達している世界である。…その主な興味は、一般の風習や、既成の物事の順序に従う妥当性などを犯した者どもを摘発する事にある。従って、その方法は諷刺であり、その観点は公衆の常識である。しかし、シェイクスピア喜劇はもっと冒険的であり、もっと想像的な企てなのだ。それは人間の福祉に必要な諸条件が既に確立されたもので、従って単に守護さるべき神聖なものであるとは考えない。それは、既に到達された善を維持する仕方ではなく、あれやこれやの善の可能性を増大させる仕方を想像的に思索するのである。シェイクスピア喜劇のヒーローやヒロインたちは、まだ達成されておない幸福、人間の生活がもっと充実し、人間の感覚がもっと精妙になり、人間の飲びがもっと広まり、もっと長続きし、従ってもっと人情味のあるものとなるような、そういうすばらしい新世界を追い求める航海者なのである。…この航海者は、前から在った善を保持しただけではない、それをより洗練させ、それに変化をつけ、それを広く押し広げた。従って、シェイクスピア喜劇は最終的に諷刺的ではない。詩的なのである。そして保守的でなく創造的なのである。その流儀は想像力のそれであり、純粹理性のそれではない。これはあくまで芸術家のヴィジョンであって、批評家の解明ではないのだ”。⁽³⁾

つまりシェイクスピア劇は、自然を写す鏡である面 (不離性)、と新世界の創造の面 (不即性)

とが微妙に交錯して組みたてられている。そして誤解はしばしばその二つの面を取り違える所に生ずる。たとえばイアゴ論をとりあげてみる。実はシェイクスピアを少し聞きかじった人々の間ではイアゴの“近代性”が広く常識化していて、イアゴが文学的に魅力ある人物であるかの如く取り沙汰されること、シェイクスピア批評がそのためつまらぬ道草を食わされていることなどが、腹立たしく思われるからなのである。

誤れるイアゴ観の種をまいたのは、ハズリット A. C. ブラッドレーかと思っていたが、実はライマーなのである。コールリッジ流のシェイクスピア崇拜は、ライマー批評に絶好の攻撃目標を見出したわけだが、“イアゴのごとき性格をもった兵士は、悲劇にも喜劇にも、またこの世にも、けっして存在しない”というライマー評に対するアンチテーゼとして“イアゴのごとき性格はどこにでも転っている”と反駁すればよかったのだ。ところがそれでは冒瀆になると考えた批評家達は、逆の暗示を受けてイアゴの“動機さがし”を始め、ついにイアゴに関する訳のわからぬ人間像が生まれて来たのである。

そもそも悲劇には悲劇を生む母胎が必要なのであるが、シェイクスピア劇ではそれは悪と呼ぶより動機 (motive) と呼ぶ方が相応しいものが多い。「ハムレット」の亡霊、「マクベス」の魔女、「リア王」の領土分配がそれであり、「オセロー」の場合は人間イアゴである。盗人にも三分の理とか、シェイクスピアは悪人を創造する時、その悪へ走る動機を割合気を使って説明する。だがイアゴの場合、シェイクスピアは、世間にごろごろいる陰険で想像力に欠けその癡怒りっぽい粘液質の人間を、不要な説明抜きで舞台に連れ出したのである。なるほど舞台ではオセロー役とイアゴ役はそれぞれ優れた俳優が扮するのが伝統である。だからといってイアゴの人間像を大きくみるのは誤りである。興味の中心はあくまでオセローの愛にあり、イアゴは引立役に過ぎないのである。オセローがイアゴの引立役であるような演出は論外であろう。

ブラッドレーはイアゴを詳細に論じた後、彼を何の理由もなく友達や蛙をいじめる子供にたとえているし、ハズリットもはえを殺す子供といういい方をしている。イアゴは、巨大なエネルギーを持つ機械のスイッチを知ったかぶりでいじっている子供に似ている。彼にはオセローの悲劇の大きさが少しも理解できていないのである。つまりシェイクスピアはオセローの愛という詩的世界に、その真実性に無理解なイアゴを現実世界からつまみ入れ、卑小なイアゴによって“高貴なムーア人”の愛の世界が破壊されるというその対比に悲劇をみたのである。

“イアゴの如き性格はどこにでもいる。”この命題は文学評論の問題より常識の問題と思われるが如何。

(1) J. D. Wilson : *What Happens in Hamlet*, pp. 55—58.

(2) E. K. Chambers : *Shakespeare A Survey*, p. 68.

(3) H. B. Charlton : *Shakespearean Comedy*, pp. 277—278. (引用文は中村保男氏の訳を借用した。)

結 び

逍遙の「不即不離」、ウォルター・ローリーの「興味の中心」などという徴でも生えていそうな言葉を手掛りとして、私はタイトルの“実像・虚像?”の問題を側面から論じて来たつもりである。こゝではもう少し具体的な取り上げ方をして全体の補足とも結びともしてみたい。

もう一度アーデンの森に帰ろう。E. E. ストールは“ロザリンドの変装はオーランドーに見破られぬだけでなく、父親にも見破れない。しかし見破れぬからといって彼らが間抜けであると非難するのは当を得ない”⁽¹⁾といている。化粧効果の強い歌舞伎の舞台でなら impenetrabilityの達成はむしろ容易である。これは私の臆測だが、女性の役に少年を使ったシェイクスピアの時代ではその化粧効果は歌舞伎の女形のそれに近く、impenetrabilityの達成が容易であり、その故にこそ、あの時代の喜劇には disguise-scene が多いのではなからうか。現代的演出法では、ストールのような発言は当然すぎるにせよ、このような配慮は、演劇の世界に現実のおきてを持ち込まねば承知しない誤った習慣の産物である。(この場合 impenetrability とは登場人物に対するものでなく、観客に対するものであることを思うべきである。)

さて、仮面舞踏会にでも現出しようなオーランドーとロザリンドの対話の場で、二人は観客に対してどういう心理的地位を占めるのだろうか。結論だけいうと、図1のような同格の存在ではなく、図2のようにオーランドーは観客からはロザリンドを仲介とする第三人称的存在である。

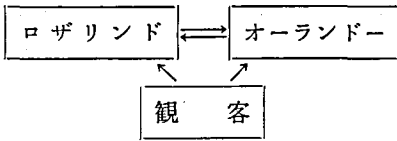


図 1

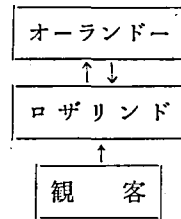


図 2

観客はロザリンドと自分を同化し、ロザリンドの求愛される喜び、機智を發揮する楽しさ、恋人の遅刻による苛立ちなどを、自分の喜び、楽しさ、或いは苛立ちとして感じている。そして観客にはオーランドーの立場にたつ余地などは少しも残されていないのである。

Orlando. Fair youth, I would I could make thee believe I love.

Rosalind. Me believe it!……

第三幕第二場のこの対話で、百パーセントの共感をロザリンドに注がない観客がいるだろうか。そんな人とは、“I am glad of your departure : adieu.”である。問題はしかしこの場面でロザリンドが実像でオーランドーが虚像だとか、その反対だとかいうのではない。実像はあくまで観客の心の中に結ばれる。ロザリンドと自分を同化し、彼女と共に楽しみ、おしゃべりをし、ため息をつく観客の心の中に結ばれるのである。

近代劇は舞台の上で実像を結び、観客がそれを覗き見している仕組を原則とする。近代劇とシェイクスピア劇とを比較するならば、前者がアクションに重きを置くのと対照的に後者はイメージ(→劇詩性)に重点を置いている。又前者が観客の視覚と聴覚に平等に頼っているのに、後者では、いわゆる“劇を聞く(hear a play)”という言葉が示すように聴覚に比重がかけられていることが、大きな相異点である。近代劇と比較してシェイクスピア劇がより力強く豊かな生命感を観客に印象づけ得る原因の一つは、シェイクスピア劇が、^{フランクツァース}韻文を媒介として、実像を直接観客の心に結ぶという心理的により高度な手法をとっているためであろう。

以上で私の論旨は尽きたわけだが、蛇足ながらこのの観点から気付いたことをいってみたい。T. S. エリオットがオセローの最後の言葉を“ボヴァリズム”と呼び、しかもシェイクスピアの意

図もそこにあるのだといった有名な批評があるが、私には誤解のように思われてならない。主要人物の死後他の登場人物が死者を讃える演説をするのは「ジュリアス・シーザー」や「ハムレット」などにみられる如く、シェイクスピアがクライマックスの締めくくりによく用いる手段だが、「オセロー」の場合他に適切な登場人物がないためか、オセローがムーア人という異民族であるという特殊性のためか、とにかく自己弁明を行って自決するという型をとっている。（ブルータスの場合は敵方のアントニーが使われている。）さてエリオット以前の批評家が殆んど皆このオセローの最後の言葉を額面どうりにとり、エリオットのように“自己劇化の欲望の現れ”と考えなかったのは何故であろうか。例の「ハムレット」第三幕第三場の王の独白をコーラスとして第三人称的に受けとったように、このオセローの最後の言葉も本人がしゃべろうが第三者がしゃべろうが、オセローの性格判断に関係のない客観化された言葉として受け取られて来たためではないだろうか。だからこのオセローの最後の言葉からオセローが謙譲の美德を欠いていると判断するエリオット批評は論理的に正しいのに、奇想と感じられるのである。コールリッジの“およそ崇拜の念を抱かずにシェイクスピアの名を口にし得る者は批評家の資格なし”という言葉と、たとえば「ハムレット」を“失敗作”と呼んだエリオット批評を並べると、私はむしろ前者の言葉に冷静さを、後者の方には感情的な奇を衒った態度を感じてしまう。

（虚像という言葉をやはり使っておられる福田恒存氏のハムレット観についてもちょっと触れたい気もするが、シェイクスピア翻訳という大きな問題がからむので割愛した。）

(1) E. E. Stoll: *Art and Artifice in Shakespeare*, P.153