

過剰のドラマトゥルギー

シェイクスピア『シムベリン』における構造と反構造

大橋 洋一

... a dramatic piece characterized by sensational incident and violent appeals to the emotions, but with a happy ending (OED)

1 前景化・表層性

Characteristically it offers elaborate accessories and miscellaneous diversissements.
...

それは読んでいるからだと言われてしまいがちだが、しかし、どうしてもひっかかる場面が、シェイクスピアの『シムベリン』には少なからずある。例えば、第三幕一場。舞台に乗れば、何気なくやり過してしまう場面かもしれない——いや、舞台上で上演したところで、演出上の工夫を何か施さない限り、やはり問題を残すに違いないと思われるのだが。たいした問題ではない。ただ、

少々気になる場面なのだ。その始めの方に、首をひねるような台詞が現われるのである。

第三幕一場。ブリテン王シムベリンとその貴族たちは、ローマ帝国皇帝オーガスタス・シーザーの特使ケーヤス・リニューシヤスを宮殿に迎える。この時、リニューシヤスは、ジュリアス・シーザーによる征服以後、ブリテンが毎年ローマに支払わねばならなくなった奉納金三千ポンドが近年滞っているのはどうしたことかと迫る。これに対し、シムベリンではなくシムベリンの王妃がまず、「そのご不審を絶つために、今後永久に奉納金をなおざりにしまししょう」(一〇一一)⁽¹⁾と応える。次の台詞である、問題なのは。王妃はさらにこう続けている——

かつてローマがわが国から貢ぎ物を取り立てたときの
あの有利な条件は、

いま私たちの手にあります。お忘れなさいますな、陛下、

ご先祖の王たちのご偉業を、そしてまたこの島が

難攻不落の天然の要塞であることを。わがブリテンは、

海神ネプチューンの獵園とでも申しませうか、

切り立つ絶壁を石垣とし、逆巻く荒海を濠^{ほり}とし、

さらには敵の船を転覆させ、帆柱まで吸いつくす

浅瀬によって守られております。たしかにシーザーは、

一応わが国を征服したかに見えましたが、さすがの彼も

ここでは「きた、見た、勝った」と高言することもできず、

彼としてははじめての恥辱の苦さを味わいつつ、この海岸から

たたきかえされたのです、二度までも。彼の率いる船は、

土地不案内のためおもちゃ同然ノ 荒れ狂う海上にあつて
波にもたそげられる卵の殻さながら、たちまち岩にふれて
粉微塵^{みじん}と砕け散りました。武名高きわがキャシペラン王は、
シーザーを一騎打ちのすえ倒さんとされながら、

ああ、浮気な運命よノ 惜しいところでとり逃しましたが、
その勝利を祝つてロンドン市上に高々と花火をうちあげ、
ブリテン人は意気揚々、町じゅう潤歩^{かつぽ}したと言います。

(三・一・一四—三三)

王妃のこの台詞は、劇の設定、前後関係を無視して、この台詞のみにこだわれば、例えば、あの『リチャード二世』の中のジョン・オヴ・ゴントの台詞——「この歴代の王の玉座、この王権に統べられた島、この尊厳にみちた王土、この軍神マルスの領土、この第二のエデン、地上におけるパラダイス……」(二・一・四〇)——の余りにも名高い台詞と比較しても、詩的昂揚の強度の点で若干劣りがするものの、その本質は、同様の愛国精神の発露としてある「英国頌」そのものであることに異論はないだろう。

問題なのは、この台詞を喋っているのが、王妃だということである。シムベリン王の後添えとなつて、先妻の子イモージェン王女を亡き者にして王位継承権を我が子クロートンのものにせんと悪企みに心を砕く「お伽断の魔女」たる王妃に、今の台詞は全く似つかわしくない。物語の展開から見ると、王妃のこの台詞にシムベリン国王がそのかされて、ローマに対し宣戦布告をし、帝国軍の侵入を迎え討つことになる。そしてこの戦争がブリテン側

の勝利に終わり、両国の和平が成立するところで劇はハッピー・エンディングを迎える。物語の展開からすれば、ローマとブリテンとの関係悪化の淵源は、他ならぬ王妃のこの演説にある。したがって劇中に不和と不幸の種を播く王妃の役割にふさわしい機能を、この台詞は帯びていることになる。しかし、そうした機能を打ち消すような形で彼女の台詞が、肥大化し、観客がこれまで感じてきた——そして、これからも感ずるであろう——反感を一時忘れてかえって共感を覚えてしまいそうな様相を呈しているのは、では、いったい、どうしたことか？

それに、この場では、王妃の馬鹿息子クロートンも、今までになく——そしてこれからもそうでないような——意味の通った台詞を吐いている。

ジュリアスのごとき人間がもう一人現われるまでには、

その時までには、シーザーが何代も続くだろう。

ブリテンは独立国だ。自分の顔に鼻がついているからといって、その鼻の代価を支払ういわれはない。

(三・一・一一—一四)⁽³⁾

「ブリテンは独立国だ」(a world by itself) クロートンの「島嶼愛国主義」は、ウィルソン・ナイトも指摘したように、『ヘンリー六世・第三部』第四幕一場、『リチャード二世』第二幕一場、『ジョン王』第二幕一場等に現われるそれと、同質のものであることに疑問の余地はない。ところが、この台詞を話すクロートン自身は、型に嵌った「悪党」道化の域を全体として一步も出ない人物である。

ということは、クロートンのこの台詞は、劇中でこの男が示す役割や性格と矛盾していることになる。もつとも、いや、そうではあるまい。ホリンシェッドの『年代記』によれば、全く何もしていない凡庸なキムペリン王の何事もなく過ぎ去ったその時代を、シェイクスピアがえて劇中世界の時代に設定したのは、その時代が「パクス・ローマ」の時代とキリスト誕生の時と符号しており、そこに宿敵スペインとも和平条約を結び、「平和推進者」と自ら任じ、全ヨーロッパに向けて平和政策を展開していたジェームズ一世への「オマージュ」を込めたからである。⁽⁵⁾ 当時の国民感情はどうであれ、ジョン・オヴ・ゴントの祖国愛はもはや旧弊なものとして排斥されねばならなかった。畢竟、王妃とクロートンのこうした台詞にも、おのずから「異化」が施されることになる——という反論も成立しよう。しかし、これは劇を離れての議論であって、この劇の中ではそうではない。その証拠に、主人公の一人であり、後にブリテン軍のために奮戦するボシューマスは、ローマの地で、ローマとブリテンとの間に戦端が開かれるかもしれないという噂を聞き、こう意見を述べているからだ。

今度は戦争になるだろうと思えますね、あなたのお耳に、

貢ぎ物が支払われたという知らせはこないで、そのかわりに

フランス駐在のローマ軍が敵を恐れぬブリテンに上陸した、

という報告が届くでしょう。わがブリテン人は、

かつてジュリアス・シーザーがその戦いぶりのつたなさに

笑みを浮かべながら、その勇氣には舌を巻いた当時よりも、

はるかに秩序ある訓練を受けています。勇氣に導かれた

彼らの規律正しい行動を見れば、その力を試そうとした
いかなるものも、彼らこそ世界を制するにたる民族だと
認めざるをえないでしょう。

(二・四・一七—二六)

愛国主義的関心が、この劇の一つのテーマであることは間違いない。そして、それは、明らかにプラスの価値を付与されている。ところが、ウィルソン・ナイトも言うように「われわれが予想すらできなかったことは、ポシューマスのこの考え方と寸分違わぬ同じ考え方が、王妃とクロートンによって、もっと説得力のある形で表明されるのを目の当たりにすることである」。この場で、「王妃はどうみても真剣そのものであり、クロートンは巧みな機転を利かす」。ならば、と、ウィルソン・ナイトは問うている——「われわれは、これを、どう読むべきなのだろうか？」⁽⁶⁾。アウエルバッハの『ミメシス』の中に、辺境のゲルマン人の反乱軍の指導者が、麾下のゲルマン人を前にしてローマへの反乱を教唆・煽動する演説を含む、タキトゥスの『年代記』の中の一節を分析したところがある⁽⁷⁾。その演説は、野蛮なゲルマン人には絶対不可能な——いや、教養あるローマ人ですら顔負けの——華麗な修辭を駆使した実に見事なものであると、アウエルバッハは述べる。ところが、タキトゥス自身は、決してこの指導者に共感を寄せているわけではないし、反乱の根拠を掘り下げようとしているわけでもない。そもそも反乱の正当性など眼中にない。そのことをアウエルバッハは例証する。となると、結局、その演説(「合詞」)は、反乱の指導者(「登場人物」)の△性格▽ないしは

△役割▽とは全く無関係な、要するに、△裝飾▽なのだ。タキトゥスの芸術的に洗練の極致を尽した「歴史記述のもつ荘重な文体が、荘厳かつ流麗な演説を要求しているにすぎない」のである。そして、ここに「古典時代のリアリズムの限界と、古典時代の歴史意識の限界がある」⁽⁸⁾。周知のごとく、アウエルバッハの本書は、

オデュッセウスの太腿の傷痕の由来を物語る『オデュッセイア』の中のフラッシュバック的手法——今のわれわれなら、△物語分折▽の見地からさしずめ△パラナラティヴ▽と呼べるもの——が、その手法から当然予想される過去Ⅱ奥行Ⅱ深層性の表出には至らずに、深層を欠いた均一の照明の元に照らし出された奥行のない前景のみからなる表層しか現出させないというヘレニズム的△文体▽Ⅱ△様式▽と、旧約聖書のアブラハムのイサクの燔祭の描写にみられる、時間意識と不可知の存在に対する畏怖の念に貫かれた深層をもった世界を現出するヘブライ的△文体▽Ⅱ△様式▽との比較・分析に始まって、この二つの△文体▽Ⅱ△様式▽が、ヨーロッパの文学の流れの中でどのようにして出逢い、変容を遂げていったかを跡付けるものであった。タキトゥスの劇中世界の人物には、背景も性格もない。深層を欠いた荘重体によって表現されるのは、一枚岩的な、表層しかない現実であって、その世界は未だホメロシク、背景のない前景のみから成立する舞台の域に留まっている。タキトゥスの記述は未だ深層を知らないでいる。というか、まさに、それが、古典時代の記述の特質となっている。……。

いささか——しかも、唐突に——話が大きくなってしまったが、タキトゥスの△記述▽にあっては、様式が△リアリズム▽を圧殺

していると言えば、タキトウス自身、 Δ リアリズム ∇ を知らなかったのだから、明らかに時代錯誤のそしりを免れ得ないが、では、シェイクスピアに対し同じことをおつけてみてはどうか。『シムベリン』を書いた頃のシェイクスピアは、 Δ リアリズム ∇ への関心を失っていたのではあるまいか？

つまり、こういうことである。最初に引用した王妃の長台詞は、それを話す語り手のことを一切無視しても十分に理解し鑑賞できる自己・充足的な台詞である。前後を無視して引用可能であり、アンソロジーに収録可能である。逆に、話者（つまり王妃）の性格なり役割り、話者が引きずっている環境なり背景——つまり、深層——を考慮すると、かえって台詞がわからなくなる、戸惑ってしまう（このことは、引用したクロートンの台詞にもあてはまる）。

そこで、例えば、ウィルソン・ナイトのように、外敵の侵入に対しては、この二人は、ブリテン人としての愛国精神に目覚めたという、劇中のどこにも示されていない劇的な変化を推測せざるを得なくなる。この二人はそのような変化を許容する程の振幅をもった人物では断じてないし、そもそもこの二人は、突然しかも、その場に限って、そのような話しをするのであり、劇のこの瞬間が、それほど劇的な緊張を孕んでいるわけでもない。ただ、ウィルソン・ナイトの次の指摘は正しいだろう。つまり、「この二人は、その性格から、話しをしているわけではない」。要するに、今問題にしてきた台詞は、話者が、いかなる考え、いかなる感情を抱いているか、その人物がいかなる性格、いかなる役割を帯びているかを観客に伝えるのではなくて、話者など一切おかまひなしに、ある効果——ここでは「英国領」——を生む機能しかもっていない

いのである。つまりは Δ 飾り ∇ なのだ。ここでは、全体的枠組・構造・配置が Δ 効果 ∇ のために犠牲にされている（主役 \parallel ボシエーマスと敵役 \parallel 王妃、クロートンが同一の次元で結びつく）。それはまた、台詞のみが前面に押しやられ、一人立ちをし、そのかわり、話者のもつ深層が消され、台詞という表層のみが際立ち、全体から遊離してしまうことにも繋るだろう。とまれ、いまは、深層を忘れて台詞のみを聞いていた方が良さそうだ。その方が、台詞を何の抵抗もなく受け入れ、理解できるからである。

しかし、こうした Δ 効果 ∇ ないし、 Δ 効果優先 ∇ の劇作術は、シェイクスピア的特質だったのだろうか——とところで、あなたは、「ボタンをはずしてくれ」というリア王の最後の台詞を、アンソロジーに収録できるだろうか？

2 歪んだ遠近法

*Nothing is understood,
all is overstated.*

しかし、これだけはどうしても誤解してもらっては困るのだが、敵役であり脇役でもある王妃が、劇中のある部分で、アンソロジーに入れてもおかしくない実に見事な台詞を喋る——従って、『シムベリン』は、この例から察せられるように、細部に至るまで優れた演劇効果を計算して作られているとか、そのすべてではないにしろ、いくつかの部分には、部分としては収まりきらない迫力があり自ずと拡散的效果が生まれていると言いたいわけでは

ない。あるいは、これも同じことだが、シェイクスピア劇においては脇役に至るまでなおざりにされず細心の注意が払われて造型されているとか、悪役とみなされる人物も時として観客の共感と賞賛を獲得する台詞を話す瞬間があるとかいう——シェイクスピアにあっては——ありきたりな事実をここで確認しようとしているわけでは断じてない。そうではなくて、『シムベリン』の中にみられる言葉と話者との齟齬、その言葉が、なぜこんなにも話者の性格などおかまいなしに一人立ちしているのかを、まず、問題にしたいのである。ハレット・スミスも言うように「ロマンス劇の言葉は、しばしば、性格付け以外の目的に用いられている」。

もちろん、H・スミスも認めるように、このことは何ら驚くにはあたらず発見かもしれないが、しかし、それは「応々にして、テキストの編集者、批評家（『それ』に、日本の翻訳者）から忘れられている」⁽¹⁾からである。

例えば、クロートンが機智に富む話をするのは第三幕一場に限らない。第一幕二場で登場してからずっと傲慢不遜な道化であり続けるクロートンは、第二幕三場で、イモーゼンに朝の目覚めの歌を聞かせようと楽士を率き連れて現われ、歌の方が効を奏しないとわかると次に、イモーゼンの侍女に金を握らせて彼女の寝室へ入ろうと考える。それは別段問題ではない。ただ、この時クロートンは突然それまでの散文の台詞を止め、韻文の独白に移るのだ。

あの女のそばには侍女たちがいるはずだ、いったいどうなるか、その一人に金を握らせたならば、すべてが金だ。⁽²⁾

どうぞご自由にと許しを買い付けるのは、そう、よくあることだ、金を手にすれば、

処女神ダイアナの森番も誓いを破って、大事な鹿を、

鹿泥棒の手に引き渡す。すべてが金だ、⁽³⁾

正直者が殺され、泥棒が助かるのも、いやどうかすると、

泥棒も正直者もいっしょに縛り首にしてしまう。いったいどうなるか、

どうにも金の力は好き勝手。よし、侍女の一人を、

おれの弁護士にやとってやろう……。

(二・三・六六―七四)

グランヴィルパーカーが指摘したように、クロートンの性格面からすれば、この独白は「一貫性を欠く、いや矛盾しているともいえる人物造型」⁽²⁾の結果生じたものとしか考えようがない。この独白をするクロートンは、世故に長け、威厳すらあり、しかも

「ダイアナの森番」⁽¹⁾というイメージは、イモーゼンに対する間

接的な賛美の辞となって全く適切なものであるとともに、「いく

ら一生懸命になっても、二十から二を引くと／あといくつ残るの

かがどうしてもわからない」(二・一・五三―四、貴族2の独白)

クロートンが口にする言葉とは思われない。⁽³⁾R・A・フォークス

の言うように、「論理的でないしは心理的に一貫したものであるとして

性格という概念を廃棄する演劇のモード」⁽⁴⁾に『シムベリン』は大

きく依存している。つまり、この場で、クロートンがこう独白す

ることは、劇の流れの中のこの部分の△雰囲気▽にびったり合う。

すぐ前の場でイモーゼンの寝室に忍び込んだヤキーモの詩的に

洗練された独白(二・二二)、そしてこの場で楽士たちが朗唱する「聞け、ザラ、ビバリよ……」(二・三・一九一)で始まる可憐な小歌等による詩的な△雰囲気▽形成の磁場の中で、クロートンの△性格▽の一貫性、その整合性は、作者によって——そして観客によっても——あっさりとは無視されるのである。

言葉と発話者の性格・役割とが符号しない例は『シムベリン』にはいくつもある。例えば、男装をして逃亡することをイモージェンに勧める召使いピザーニオの語り口——

その美しいお顔もお忘れになり、ああ口にするだけで
ますます痛む胸、でもやむをえません！ そのお顔を、
万人に口づけをする神タイタン(「太陽」)にさらさねばなりま
せん。

また、女神ジュノーさえ妬ませた優雅なお召し物も、
お忘れになつてください。

(三・四・一五九—六四)

この語り口の、普通ではない洗練された言葉使いを、ランズヤスピード、コスタード、ローマ劇の市民たち、ジャック・ケイドに従う群集たち、ドローミオ兄弟、グルーミオ、ピーター、ポンペイのそれと較べてみると良い。「召使いたちや身分の低い者たちの台詞は概ね、生き生きとはしているが、粗野で口語的な散文であったという基本的な約束事すら、晩年の劇のシェイクスピアは棄て去ったかに見える」と、アン・バートンは言う。ピザーニオはその身分と役割にそぐわない話し方を——滑稽さを伴わずに——

しているのだ。あるいはまた、ポシューマスを見張る牢番のこんな台詞を思い出しても良い。

ああ、たかが一ペニーの首絞め縄のなんたる御慈悲！ 何千と
いう大金でもあつという間に決算してくれる。これほど確かな
勘定方というのもあるまい。過去、現在、未来すべてを清算。
あなたの首が旦那、ペンで帳面で算盤なんだ。だからこうして
領収書がとれる。

(五・四・一六四—六九)

要するに牢番は、この一見、卑俗にみえる散文の台詞の中で、ポシューマスに間近に控えた死刑執行に対し心の準備をせよと促しているのだが、この牢番はあろうことかどうも教養がありすぎて、比喩の使い方を必要以上複雑にしすぎたために、全体の意味がすぐには理解しにくくなっている。ただ、こうした端役が、このような内容の話をするのはおかしいと言っているのではない。『ハムレット』の中の墓掘り人夫たちは、この牢番よりもっと哲学的な死の冥想に浸っているが、彼らの話し方は——当時の社会では明らかに賤民である——彼らの身分・階級にふさわしいものとなっている。これに対し、『シムベリン』の牢番は、「社会的なリアリズムの試み」とは一切無縁の存在である。『冬の夜話』の中で羊飼いの娘パーディタを見たポリクシニーズの言葉を借りれば、ピザーニオも牢番も、「やること、態度、ことごとく、どこか身分以上のものがある、似つかわしくない気品がある」のだ。しかし、問題は台詞の次元にだけに留るものではない。ある一

つの場面、一つのシークエンスが、全体的な枠組、全体的配置などおかまいなしに突出することすらある。例えば、イモージェンの葬送の場面（第四幕二場）。この場面で、フィデーレと名前を変えて男装したイモージェンは仮死状態に陥っており、そのことは観客だけが知っている。ならば、「なぜ、シェイクスピアは不釣合いなほど長時間にわたって、実際には死んでいない人間に對し念の入った葬式を観客の前で行うのか？」⁽⁸⁾。ロジャー・ウォレンの言うように、この「明らかな演劇的倒錯」は、『シムベリン』を論ずる者が誰でも避けて通れない難題の一つである。はたして、この場では、アーヴィガラスが「夏が続くかぎり、そして／おれがここに住んでいるかぎり、フィデーリよ、／おまえの墓をもっと美しい花で飾ってやるぞ……」^(二一九)と嘆きを止めないのにたまりかねて、グイディーリアスが「おい、もうよせ、／この嚴肅な場面に、女のような泣き言を並べるのは／ふさわしくない」^(二三〇—三二)と口を挟み、全体の調子を整え、葬式にふさわしい莊重な雰囲気を要求する。そうして、あの有名な（ダロウェイ夫人も憶えていた）葬送の歌を始める——

恐るるな 夏の暑さも

吹きすさぶ 冬の嵐も

汝いま この世のつとめを

なし終えて 家路につきぬ

(四・二・二五九—)

しかし、ここまでやる必要はどこにもないだろう。むしろ、ア

ヴィガラスのようにめそめそして切り上げてしまふ方が、とにかくイモージェンは死んではいないのだから、物語の展開を滑らかにほしだいだろうか？ 再び、アン・バートンの指摘に従えば、ここでは、『ロミオとジュリエット』の中の仮死状態のジュリエットを発見した乳母の歎きが、この場面の特異性を測る鍵となる。「^{オ・クローフル}なんてむごい、^{オ・クローフル}なんてむごい、^{オ・クローフル}むごい、^{オ・クローフル}むごい日／／^{オ・クローフル}こんなにも悲しい、^{オ・クローフル}いたましい日が／ほんとに、ほんとに、^{オ・クローフル}いままであつたらうか／^{オ・クローフル}おお、^{オ・クローフル}ひどい日、^{オ・クローフル}ひどい日、^{オ・クローフル}ひどい日、^{オ・クローフル}なんてうらめしい日／／^{オ・クローフル}こんなにも呪われた日は、^{オ・クローフル}今までなかった、^{オ・クローフル}ああ、^{オ・クローフル}むごい日、^{オ・クローフル}むごい日」^(四・五・四九—五四)。この乳母の悲嘆は、真率なものであることは言うまでもないが、同時に、エリザベス朝の古い型の悲劇的デクラメーションのパロディともなっている（従って、この歎き方は、乳母の△性格▽と△役割▽に合致する）。ということは、彼女のこの歎きを視座にして観客は、実際に死んでいないジュリエットをめぐるこの場面を距離を置いてみることが出来る。それに、これは、ある意味で、ジュリエットが家族を欺むいてロミオと結ばれるに至る（はずの）輝しい第一歩であつたし、このあとと痛ましい事件が待ち構えていた。つまり、この場は、全体の構成、筋の流れを考慮して、状況に見合った抑制が施されていることになる。ところが、『シムベリン』では、悲哀が一方的に際立つように仕組まれる——沈痛な台詞、楽器の伴奏、葬送の歌。もちろん、こうした悲哀に満ちた深刻な場面があることによって、ハッピー・エンディングが感動的に受け入れられるということは、一般論としては成り立とう。「シェイクスピアは、この場で、使える素材は何でも使つて、死のもた

らす圧倒的な悲哀感、喪失感、剝奪感を出そうと努めている」と、ロジャー・ウォレンは述べている。そうには違いないのだが、では、なぜそのような悲しみを、二人の王子は味わねばならないのか？ 『空騒ぎ』の中のヒアローの死、『冬の夜話』の中のハーマイオニーの死は、ともに偽りの死であることが判明するのだが、偽りであっても、その死の責任は、明らかにクローディオやレオンティーズが負っていた。だからこそ、その死のもたらす悲哀も重く、意味のあるものであった。これに対し、二人の王子にとって、本当には死んでいないイモーゼンの死は、悲しみをもたらすだけの効果しかない。イモーゼンがそれとは知らずに王妃からもらった薬を飲んで仮死状態に陥る、それを口実にして、悲哀感を最高度に引き出す工夫がなされるにすぎない。そうして、この場合は、全体から分離可能な、自己充足的な場面として完結する『装飾』となる。ただ少し装飾過多なのだ。おそらく、『シムベリン』を書いたシェイクスピアならば、『ロミオとジュリエット』の乳母の悲歎をあのままでは終らせなかつただろう。この二つの劇が属するジャンルの違いという問題はあるにせよ、『シムベリン』のシェイクスピアは、これまでのシェイクスピアとは、どこか違うのだ。

比喩を使わせてもらいたい。今、語っていることは、『シムベリン』を一つの絵として見たた時、拡大鏡で、いろいろな部分を調べてみると、ある部分が実に入念に描き込まれ、一つの独立した絵になるということでは決してない。シェイクスピア劇が細部にわたって入念な描き込みを見せるというのは、言わずもがななことだ。そうではなくて、この絵の中にあるものと想定される

△遠近法▽、つまり、各部分部分のもつ機能と役割を全体との関連で決定し、各部分をまとめ上げ秩序立て、画面の前景と背景とを配分する統一原理たる△遠近法▽が、この絵の中には、確かな手応えとしてどうしても感じられない、と言いたいのである。

部分と全体との繋りが希薄であるがゆえに、その部分は、全体あつての部分という関係を成立させない。その部分は、拡大鏡を使わなくても、独立したものとして、取り出せるのだ。強固で緊密な統一原理としての△遠近法▽を欠くこの絵は、従って、奥行よりはむしろ平面性を際立たせるものとなる。そこには、奥行背景がない。すべてが前景なのである。△遠近法▽による強力な画面統禦があるのなら、クローティンは、彼本来の性格付けとは無縁な、わけもなく詩的な台詞を発することはないだろう。背景に位置して本来なら小さく描かれる脇役たちが、前景の大きな主要人物と同次元の台詞を話すことはないだろう。葬式の場面が理由もなくひき延ばされ、前後の脈絡から遊離することもないだろう。

『シムベリン』において、シェイクスピアは、この△遠近法▽を忘れ、各部分の利他的効果に目を奪われて全体の見通しを失っている、△全体▽の構造の完成を目指して、△部分▽のもたらすその場限りの喜悦を厳しく抑制するストイシズムを欠いている、△部分効果▽にこだわりすぎて、△全体効果▽を破壊している――
△部分効果▽に見えるのだ。一言で言えば、『シムベリン』という劇は、平面的である。そしてこの△平面性▽は、△立体性▽||△遠近法▽||△リアリズム▽を基準にすると、中世芸術的・ゴシック様式的であるとともに、△装飾性▽という特質とも結びつくことになる。そして、今まで指摘してきたことは、どうやら、この装飾的

平面性が、台詞の△詩的效果▽を優先することによって達成されているのではないか、ということであった。

もう一度、繰り返そう。これまで指摘してきた台詞は、みな一様に、△自己充足的▽な、△アンソロジー収録可能▽な、完結性を備えた詩であった。そして、この時、そうした台詞は劇全体から立体性を奪い（召使いや牢番までもが主人公に匹敵する詩人なのだ）その上、さらに遠近法を攪乱する——クロートンの性格の一貫性は破綻し、全体の流れからみれば末端的エピソードであるはずの葬式の場合が全体から遊離した詩的效果を産むのである。

△部分効果▽を狙い、それを追求するあまり、全体の構造に歪みが生じてしまうのである。しかし、ジョン・ラッセル・ブラウンも指摘したように、それまでのシェイクスピアは、そうした台詞の△詩的效果▽、つまり、台詞の部分的詩的洗練性ではなくて、劇全体の△文脈▽との強固な関連の中で台詞が輝きを帯びるような△劇的效果▽を追求する方向に進んできたのではなかったか？シェイクスピアの中で最も優れた台詞とは、その詩的洗練さを誇るものもある一方で、劇の△文脈▽を離れては詩的とすら感じられないような、△文脈▽への依存度が並はずれて高いものも多かったのではないか？シェイクスピアの優れた台詞とは、詩的ではなくて劇的ではなかったか？

例えば、『リア王』の中で、コーディアアの陣屋に運び込まれたリアが、目醒めてコーディアアと対面する場面がある。リアは、自分は愚かな老人であったと素直に——詩的にではない——認めたとあて、こういうやりとりが続く。

Lear

Do not laugh at me;

For, as I am a man, I think this lady
To be my child Cordelia.

Cordelia

And so I am, I am.
(IV, vii, 68-70)

狂気から正気への過程でリアは、今、彼にとりすがっているコーディアアのことかまだよくわからない。が、微かな認識の光がリアの病んだ意識の中にさし始める。リアは、今、目の前にいるのは自分の娘コーディアアではないかと言う。コーディアアは叫ぶ——“And so I am, I am.” J・ラッセル・ブラウンの言うように、これがシェイクスピア劇の最高の劇的・詩的瞬間なのだ。コーディアアの叫びは、リアの子という自らのアイデンティティを求める苦おしい願いと、それが得られた時の歓喜の迸りである。そしてこの時、コーディアアのもの、nothingの口調とどこか響き合う叫びによって、観客は、この父と娘の二人がこれまで辿って来た苦難の道程をもう一度思い起こさずにはいられないのではないか。重要なのは、文体を考慮に入れた場合、コーディアアの言葉、およびそれに先立つリアの言葉は、モリス・チャーニイの指摘通り、「繰り返し以外、いかなる暗喩も、いかなる明喩も、いかなる修辭的技巧も駆使しておらず……コンテキストを離れば、何気なくやり過してしまいそうな何の変哲もない」台詞となっているということである。その台詞が、さまざまな力と輝きを帯びるのは、舞台で、登場人物の口から発せられる時、コンテキストの中に置かれた時である。モリス・チャー

ニイは、これを印刷された詩と区別されるべき劇的詩——何気ない言葉でもそれがコンテクストとの関連で、異様な迫力を帯びるといふ「反詩的詩」と呼んでいる。すなわち、この「反詩的詩」は、「作品の中で、それが置かれた状況に文脈から切り離して考えることはできないものであり、その意味と価値は、その台詞のもつ構造的関連性の強い支配を受けているのである」¹³。

「構造的関連性」というのが重要だと思う。それによって、何の変哲もない台詞が、それが置かれた「文脈」との関係から、ある時は激しく燃焼することもある。それを可能にするのが、劇という関係性を織りなす一つの体系の栄光の瞬間ともなろう。ただし、これは、あくまでもシェイクスピアが『リア王』で、ないしは『リア王』に至るまでの段階で、達成しようとしてきたことにすぎない。『シムベリン』のシェイクスピアなら、はたしてどうしただろうか？ あるいは、同じジェイムズ朝のウェブスターやターナーやマーストンならば、コーディリアのこの台詞を、そのままで済ませただろうか？

モリス・チャーニイの確認によれば、この三人の劇作家は共通して「サタイアリスト」としての特性をもっている。しかも

「この三人は、皆、自意識的スタイリストであって、華麗な台詞、あざやかな見せ場を創ることに専念し、劇のアクションを阻害することに何の不安も抱いていない」。従って、J・R・マルライも指摘したように、例えばウェブスターの「スタイル」は不連続性を基調とし、劇行為の大きな流れに目配りをするというよりはむしろ、より直截的な、局部効果、部分効果を志向するものとなる。観客も、華々しく、機智に富み、詩的洗練の極致としての

台詞に刹那的に対応することを要求される。よりバランスのとれた演劇的提示法は、徹底して無視される。チャーニイは、「構造に対するこうした無頓着な態度は、ウェブスターやマーストン、ポーモンとフレッチャーに見られるメロドラマ的なものの説明となるかもしれない」と述べている。「なぜなら、メロドラマは、そのアクションの整合性よりは、効果的場面作りの方に強い関心があるからだ」¹⁴。継続する時間ではなく、断ち切られた瞬間の集積としての演劇。確かに、これはあらゆる一貫性の消滅したジェイムズ朝期の思潮にふさわしい演劇形式であろう。感性の分裂。しかし、ここでは、そのように使い古され手垢にまみれた危機・分裂の反映という——それこそメロドラマじみた——虚構を今さら問題にしようというわけではない。むしろ、今述べたような形で、演劇的「ヴィルトゥーゾ」を志向する演劇的欲望、劇場性の追求という——つまりは演劇的欲望の最高度の現象の一つとしてある「メロドラマ」へと結実するジェイムズ朝の演劇現象の中に、この「シムベリン」も組み入れられるのではないか——このことを言いたいのである。自己充足的な瞬間の集積としての演劇。一貫性のある性格を欠いたヴァライティ・ショーと化す「人物」の提示。見せ場、見せ場で完結したハイライト・ショーの連続。精神分析でいう「エゴ・コントロール」を欠いた場合の演劇の抱く最も赤裸々な自己本位の欲望だと思われるこうした表面性、平面性の美学に、おそらくは、『シムベリン』は貫かれている。いや、少なくとも、平面性の美学に、かなりの部分が開かれている。その浸透を受けている。そう、その世界は、舞台の書割のように、徹底して薄っぺらなのだ。

3 状況の犠牲者・状況の声

THRILLING INCIDENTS ; STARTLING SITUATIONS ;

もつとも、これまで見てきたのは、脇役、周辺の人物が主であつて、それだけで一概に『シムベリン』の劇作術を云々することはできないかもしれない。中心的人物ともなると、事情はいささか複雑の度合いを増して、今考えてきた部分効果Ⅱ拡散性と、これを相補う形で生まれる構造化Ⅱ収斂性とが、交錯し、渾然と一体化する、とまあ大方の予想はつくだろう。それには違いないが、しかし、中心的人物にあつても、複雑さの度合いこそ異なれ、事情は同じなのだ。彼らも、また、ひたすら△部分効果▽をつきつめる、あるいは、そうするように作られている。劇的——というよりは劇場的——効果を生む△演戲機械▽——意味ではなく効果のみを産出するドゥルーズ的△機械▽——と化して、彼らは、状況の犠牲者でありながら、同時に、状況を犠牲にしていくなのである。

例えば、限りなく悲惨でありながら、しかし、一歩間違ふと、救いようのない笑劇ともなりかねない、クロートンの死体の傍らで目醒めるイモージェンの反応をみてみよう。イモージェンの独白である。

この花はこの世の楽しみのように、そしてこの血にまみれた

無惨な死体はこの世の苦しみのよう。きつと夢だわ、

だって私は、洞穴ほらなに住み、正直な人たちのために料理番をつとめていると思つていたのに、現実にはそうではないのだから。あれは、空なるくう的に放たれた空なる矢、空想の生んだ幻にすぎなかったのだから。

こうなると人の目は、分別と同じように、あてにならない。ああ、こわい、ふるえがとまらない、神々よ、もし天にミソザイの涙ほどのあわれみが残つておりましたら、その半滴でも！ まだ夢は続いている、目覚めているのに心のなかにも外にも見えている、想像だけではなく、感じられるもする。首のない死骸？ ポシューマスの上着？ この脚の形には見覚えがある、この手はあの人の手だ、マーキュリーのくるぶしの踝、マルスの太腿またもと、ヘラクレスの腕、でもジュピターの顔は——天国で殺人でもあつたのか！ どういうわけだろう？ ——なくなっている。ピザニーオだ、かつて泣き狂つたヘキュバがギリシア人に与えた呪いのすべてに私の呪いを加えて、おまえに注いでやる！ おまえは、あの無法きわる悪魔クロートンと結託して、私の夫の首をはねたのだ。これからは書かれた文字など裏切り者となるがいい！ 悪魔の手先ピザニーオが、偽手紙いつはりでもつて、あの悪魔の手先が、世界一すばらしいこの船から、そのメイン・マストの頂上を、もぎとってしまったのだ！ ああ、ポシューマス

あなたの頭かぶはどこ？ どこなの？ ああ、どこにあるの？

(四・二・二九七—三二二)

イモーゼンは、眠りから目醒める途上にある。眠りと夢から、悪夢のような現実へと目醒めようとしている。しかし、このことを、考慮に入れても、どうもおかしいのが、彼女の誤解の仕方である。いや、誤解すること自体が、そもそもおかしいのではないか？

彼女は、クロートンの死体を、死体がまとう夫ポシューマスの衣服ゆえに、夫の死体と勘違いする。『シムベリン』の劈頭、「姫を手に入れそなた男（ハクロートン）」というのが、実は／どんな悪口もおよびもつかぬひどいやつであり、手に入れた男——つまり姫と結婚した紳士（ハポシューマス）は、これがまた実にいい人でね、／だから追放になったのだが——あのような人物は世界じゅう駆けずりまわって捜しても、二人と／見つからないだろう……」（一・一・一六）と語られたクロートンとポシューマス。イモーゼン自身の言葉を借りれば、「驚を選んで驚を捨てた」（一・一・一三九—四〇）という明白すぎる相異を刻印されているこの二人を、しかし、イモーゼンは間違うのである。一つの解釈に従えば、イモーゼンは夫の体すら見分けのつかない盲目的存在である。無論このような状況ならば誰でも動転して冷静な判断力を失うと考えてもよいだろう。しかしそれでは、彼女の台詞まわしが少々異様ではないか。彼女にとって夫の体とは、「マキキュリーの踵、マルスの太腿、ヘラクレスの腕」をもったという、過度の誇張を通り越した、はなはだグロテスクな神々の身体の商品なのだ。しかも、彼女がこれほど賛美するのが実はあのクロートンの死体であり、さらに舞台上では所詮ハリポテの人形に他ならないとすれば……。そこから例えれば次のよ

うな結論を下すこともできる。つまり、彼女のこの過剰な反応は、彼女の夫に対する関係のグロテスクなまでの劇化に他ならぬ、と。彼女が愛しているのは、生身の夫ではなくて、神格化され偶像視された夫のイメージの方であり、彼女にしか意味のない虚構なのだ、と。

なるほど確かに、イモーゼンとポシューマスの関係は、始めから互いに相手を神格視し、相手を過度に理想化するものとして示されていた。例えば、イモーゼンは召使のビザニオの口からブリテンを去っていく夫の様子を聞いて、「お手紙を書いてくだすったのに、もしわたしに届かなかつたら、せつかくの天の恵みをとりに逃したようなもの」（一・四・三一—四、傍点筆者）と語っていた。またさらに、船上にある夫に向い、「朝の六時と、お昼と、夜中にお祈りをしてください／私も同じ時刻にお祈りして、天であの人と／いっしょになるようにしますとか、申しあげたかった」（一・四・三一—三三）¹⁾と語りかけたイモーゼン。そうであればこそ、夫に裏切られたことは、彼女にとっては、その胸にしまった夫の手紙が——「リオネイタスの聖なるおことばを綴ったお手紙／いまは悪魔の書となりはてた／消えておしまい／信仰の破壊者／おまえには二度とこの胸を守る／胸当てになってもらいたくない」（三・四・七九—八二）と化してしまうわけである。そう言えば、イモーゼンを誘惑しようとはするばるブリテンまで出向いたヤキーモが、彼女の心を夫から離そうと、最初夫ポシューマスの悪口をさんざん聞かせても全く効を奏しなかったのは、慧眼な彼女が嘘を見抜いたというよりも、どうやら夫を神格視している彼女が、ヤキーモの言葉をはなっから受けつけな

ったというこのようだ。戦術を転換したヤキーモが、ローマでのポシューマスのことを「天から舞い降りた神」(一・七・一六八)と誉めそやすと、今度はイモーゼンは手も無く信じ込んでしまうことからそれは裏付けられるかもしれない。「うまくおっしゃいました」(一・七・一七八)と、ヤキーモの言葉が気に入ったイモーゼン。ある意味で彼女は、ヤキーモでなくとも簡単に騙せる女なのだ²⁾。

そして、イモーゼンばかりではない。ポシューマスもまた相手を偶像視している。だからこそ、それが落ちたことを知る時の動揺は激しい、ということになる。ポシューマスの言葉は、相手の裏切りを確信するとなると、極端から極端へと瞬時に移動し、その中間を知らない。例えば、イモーゼンの寝室へ忍込んでいくつか証拠になりそうなものを入れたメモしてローマへと戻ってきたヤキーモが、ポシューマスと対決する場面。われわれの予想では——むろん、あくまでも予想にすぎないが——ポシューマスは、ヤキーモの示す証拠をはねつけたあとで、おそらくはヤキーモが最後に突きつけるであろうイモーゼンの胸のホクロのことで、窮地に立つはずである。ところが、ポシューマスは、ヤキーモからほんの少しの証拠を示されただけで取り乱し激怒し手におえなくなる。かえって、その場にいたフィラーリオに「まあお心を静め/指輪を返してもらわれるがいい、まだとられたと/決まったわけではないのだから。もしかしたら奥さんが/落とされたのかもしれない、侍女の一人が金で買われて/奥さんから盗んだのかもしれない」(二・四・一一三—一七)とたしなめられるしまつである。フィラーリオはもう一度、「まあ落ちつきなさ

い/これだけでは信ずるにたる証拠とはなるまい、/あれほど信じておられたかただから」(一三〇—一三二)とも忠告しているが、この時のポシューマスは激怒と錯乱の真只中であって、もはや何も耳に入らない。ヤキーモの止めの一突きであるはずだったホクロの一件も単なる付け足しで終わる。ポシューマスはもうほつておいても暴走するだろう。ヤキーモは手持ちの証拠を出しつつも、が、大丈夫である。というの——

ヤキーモ

もつと数えあげてほしいか？

ポシューマス 計算はよせ、やったことをいちいち並べるな。

一度言えば百万べんも同じだ！

ヤキーモ

誓って言うが——

ポシューマス

誓うのもよせ、

いまさらやった覚えはないなどと誓えば、大嘘つきになる、

おれの妻を寝とつた事実を否定でもするなら

おまえを殺しかねないぞ。

ヤキーモ

そりゃ否定はしないさ、なにも。

(二・四・一四一—一四六)

と、ヤキーモが手を貸さなくとも自己の妄想の中に限りなく落ち込んでいくわけである。そしてこのあと、一人で舞台上に登場したポシューマスは、例の「おれたちは私生児だ、一人残らず……」という独白を行うことになる³⁾。

いや、そうではないと、ここでわれわれは言いたいのである。今みてきたことは、二人が行なった互いの偶像視の当然の帰結で

あるという諷刺的の見方だけでは説明がつかないと、言いたいのである。話の糸口として、このポシューマスの独白のことを考えてみても良い。ポシューマスはここで自分の絶望と怒りを観客に伝えても、ではどうやって復讐を遂げようとするのかは一切打ち明けられない以上、この独白は、物語の展開、主題の提示双方から見ただけ、前の場のくり返しであり、何もつけ加えない無用な反覆にすぎない。われわれがすでに到達した立場からすると、この場の独白は、前後の文脈から切り離されても変化を受けない独立した、引用可能な、アンソロジー収録可能な場である。ポシューマスという語り手を考慮に入れなくとも充分理解できる台詞である。妻に裏切られた（と信ずる）夫の怒りと絶望の激情的吐露という普遍的相で充分理解できる。なるほど、ポシューマスの台詞は滑稽で大仰なものという印象を受けないわけではない。しかし、それはまた彼の心情の直截的吐露であることも間違いはなく、またその台詞を発話者にさかのぼって距離化し、諷刺し、批判する仕掛けは施されてはいないのである。つまり一切が作者の詩的効果表出の結果となっているわけで、事実、最初のローマでの場面はすべてが散文になっていたのに対し、ポシューマスの独白に至るまでのシークエンスはすべて韻文となっている。それに人物の台詞が詩的であるということが、すぐにその人物の盲目性、自己欺瞞の根拠とはなり得ないだろう。(4) 確かにポシューマスはその独白の激しさの中には自己陶醉に陥ったのかもしれないが、しかし、観客はそれを批判するのではなく、そこで彼とともに激しく甘美な陶醉に身をまかせればよいのではないか。そう求められてはいまいか。

同じことは、最初に引用したイモージェンの台詞にもあてはまる。ポシューマスもイモージェンも、彼らが激しくまた詩的な情吐露を行うように追いつめられていく。そのような地点に至るまで周到な用意が整えられ、状況の結ばれの中で彼らが悲鳴をあげねばならないように、筋立ての構築、詩的效果の両面から挟撃ちが行なわれるのである。しかもこの挟撃ちは、詩的效果の最高度の発現を得るかわりに、全体の筋の流れを分岐させ、混濁させることには一切関知しないかにみえる。むしろ、嬉々としてその錯綜と戯れているかにみえる。

だからイモージェンの誤解も決して自己欺瞞的身振りとして批判と諷刺にさらされるべきものではなく、そこに至る周到な準備、伏線の結果避けられなかったとも言えるのである。このことはどうしても確認せねばならない。イモージェンはクロートンの死体を夫の死体と間違えるのだが、理由がないわけではないのだから、ありていに言って、クロートンとポシューマスは似ているのだ。「なぜ」とF・カーモウドも問うていた——「ポシューマスに神々しい肉体を与え、同時にクロートンの肉体もそれと同等なものにしたのか？」と。(5) 事実逃亡したイモージェンの跡を追ってウェールズにやって来たクロートンは（彼はすでにポシューマスの服を着ている）こう独白する。

このへんであの二人が落ちあうはずだ、ピザーニオの言ったことがほんとうならば。まったくあいつの上着はほくにびつたしだ！ それなのにどうしてあいつの女房はほくにびつたしつて、
いうわけにいかないだろう。この上着を作った仕立屋だって、

あの女だって、同じ神様が作ったのに？……あえて自分のことを自分にむかって言うけれど、というのは、自分の部屋で自分の鏡と問答するのはうぬぼれじゃあないんだから、つまりぼくの言いたいことは、ぼくはあいつとくらべて、容姿の美しさでは肩を並べ、若さでは負けず、強さでは勝っており、財産は下じゃなくて、境遇は上で、身分ははるかに高くて、戦術の知識は似たようなもので、一騎打ちなら絶対ぼくのもの、だということ、あのわからず屋はぼくを軽蔑してあいつを愛している、ってことなんだ。人間って、なんてばかなんだろう！

(四・一、一一八、七一—一八)

もちろん、この場でクロートンは自分の身体にびったりとは合わない服を着ていながらも、それがさもびったりと合うかのごとく語っていると考えることもできる。道化の自己欺瞞、自己劇化が行なわれているのかもかもしれない。事実彼がここで示すうぬぼれは道化のそれに近いし、⁶⁾全体としてクロートンは△アラゾン▽型の道化である。しかし、かと言って、彼の言葉を字義通りに受けとってはならぬという理由はないはずである。それに、類似しているのは今のクロートンの言葉からもわかる通り、身体的なものに限らない。クロートンもポシューマスも同年齢であり、ともにシムベリン国王を親とする関係にある(クロートンはシムベリンの義息であり、ポシューマスはシムベリンの後見人としイモーゼン王女と結婚した)。二人ともイモーゼンをめぐってライバル同志であり、ともにイモーゼンに対し復讐を企てる。それに、前半でのこの二人を中心とする場面構成は二人の類似関係を示す

よう配慮されてもいる。思いだしていただきたい。第一幕五場でポシューマスはイモーゼンの貞潔をめぐりヤキーモと賭をした。第二幕一場冒頭で、ボール遊びで一〇〇ポンドすつたらしいクロートンが現われる。クロートンは一〇〇ポンドの埋め合わせに誰かと賭をして金をまき上げてやろうと決意する。一つおいた第二幕三場の冒頭でこのクロートンが賭けに敗けたことがわかる。相手は、どうやらイタリアから来たポシューマスの友人らしい——つまりヤキーモなのだ。続く第二幕四場でポシューマスはヤキーモの民にはまり自分の負けを認める。要するに、クロートンもポシューマスもともにヤキーモに賭で負けるわけである。さらに重要な△対置▽がこの第二幕三場と四場に仕組まれる。三場でイモーゼンに言い寄るクロートンは、彼女から「夫の肌にあれたものなら／どんなほろ切れでも、おまえのような男が束になるうと、その髪の毛の数ほど集まろうと、／それよりはるかに／私にとっては大切です」(二・四・一三三—一三六)という激しい侮蔑の言葉を投げつけられて、彼女への復讐を決意する(残り二〇行ほどの間に、クロートンは「どんなほろ切れでも」というイモーゼンの言葉を三度反芻し強いこだわりを示す)。続く四場ではすでに見てきたようにポシューマスもまたイモーゼン復讐へと燃えることになる。クロートンの物語は、いふなれば、ポシューマスの物語の予徴となっている。そして△対置▽の効果によって、ポシューマスの行為は、クロートンの愚行と並べて見られることになる。イモーゼンのこの叫び——「あなたの頭はどこ、どこなの？ どこに行ってしまったか」——もだからきわめて暗示的である。イモーゼンの叫びの中で、殺されたあとも「空っぽの財布」

(四・二・一一三)と嘲けられた脳なしクロートンと同一の存在にポシューマスは変容するからである。(ただし、そうはいっても、それで先程のポシューマスの独白に歪みが生ずることはない。ポシューマスは一切を振り切って一人舞台上で独白・独唱するわけでありそれは△見せ場▽の一つである。またクロートンもすで見えてきたように必ずしも能なしではない。詩的效果の必要な時には突如有能な人物に早替わりさせられていた。)

したがってクロートンは、ポシューマスの△パロディ・イメーヅ▽、△分身▽であることはどうやら間違いない。この二人は象徴的な意味合いで△ダブリング▽である。(8)クロートンの愚行はポシューマスの愚行の影を引きずり、ポシューマスに対する観客の批判と嫌悪をも引きとっている。その死は「スケープ・ゴートの死」であり、「ポシューマスの死を代行する」。(9)そうなることで、第二幕の終わりで舞台から姿を消し第五幕の始めまで登場しないポシューマスが再び観客の前に現われる時の準備がなされたわけである。はたして、白い「ハンケチを激しく振り続けて」(一・三・一一一一二)ブリテンを去ったポシューマスは、第五幕の冒頭でイモージェンの血で赤く染った(と信じている)ハンカチを手に、ブリテンへと上陸し、自らの行為を悔やむのである。

こう解釈を行うことによって、われわれは首なし死体をめぐるイモージェンの独白にまといつくいくわくわくしたい大仰さ、華麗な技巧的詩的修辭、劇的というよりは詩的な効果のほどを、自己欺瞞と見る視線を払拭できるだろう。イモージェンの言葉がたとえ誤解の上に成立するものであれ、真正なものであることは誰も否定できない。そしてこの誤解というものが、それなりに主題の

レベルで必然性を伴うものであったからである。つまりノースロップ・フライも指摘したような、『シムベリン』の主要人物に特徴的な盲目性は、自己欺瞞から生ずる結果ではなく、自己欺瞞と受け取られる可能性を残す詩的效果を生む原動力、原因であるということなのだ。ミルフォード・ヘイヴンへ出立する際に、

私は目の前を見ているだけ、あっちゃ、こっちゃ、
ずっと先のほうは、霧にかすんだようにぼうっとして
見とおすことなどできやしない

(三・二・七七一九)

と語るイモージェンは、まるでウェブスターのボゾラである。が、しかし、これを世界という霧と靄に置かれる人間の条件と捉えるのは早とちりであろう。彼女が条件として身に帯びていたこの盲目性がなければ、ウェールズの山中で、彼女の見せ場、悲歎にくれる最高度の悲劇的デクラメーションは成立しなかったのだからである。したがって、彼女の歎きの台詞は、まさに△状況の声▽なのである。しかも、ここで問題となるのは、イモージェンが、彼女の呼気を使い尽すかのごとき充電された詩的效果を発揮する台詞に行き当たると、事態はそこからますます混乱の度を加えていくということである。この意味でもまた彼女の台詞△状況の声▽である。このあと彼女はローマの特使リューシャスの一行に加わることで、ローマのポシューマスからも、ブリテンの宮廷のシムベリン王からも、ウェールズの山中の実の兄弟からも隔離され、物語の結ばれがまた一つ加わってしまうわけだから。とすると、

ここでもまた、われわれはすでに何度も繰り返してきた原則に突き当たる。台詞が、その強度を増し、洗練を加え、詩的效果を最高度に発現させればさせるほど、それだけ物語の筋が、全体の状況が混濁の度を増していくのである。△部分効果▽、△表層効果▽が全体の構造、遠近法を歪めていくわけである。そしてこのことは、イモーゼンに限らず、ポシューマスに關しても充分あてはまることはもはや言うまでもない。状況の犠牲者が状況を犠牲にするのである。

ジュピターの予言の一部は、

天にそびゆる杉の木より、切り落とされたる枝々が、長年枯れ
はておりしのちにふたたびよみがえり、もとの親木に継ぎ合わ
され、新たに成長するとききたりなば……

(五・四・四一—四四)

——であった。しかし予言が成就するその時までには、イモーゼンもポシューマスも、他の主要人物たちも皆、「切り落とされた小枝」のままにとどまって、△木▽（構造、遠近法）を形造ることとはないだろう。部分効果、表層効果は、全体的構造の中に収奪されることはない。むしろ、そうした部分効果、表層効果そのものが、全体の構造を限りなく内破させていくのである。

4 構図の復活

*Cymbeline, though one of the
finest of Shakespeare's later plays
now on the stage goes to pieces
in the last act. G.B.S.*

バーバラ・モワットの計算によると、『シムベリン』には、独白が異様に多い⁽¹⁾。全体で四三〇行あまりにもなるその独白というのは、『シムベリン』のすぐ前に書かれた『コリオレイナス』の中にある独白が三六行しかないと知らされると、確かに異例の数と言えるだろう。もちろん『コリオレイナス』の中に独白が三六行しかないというのも異例で、それはこの政治劇の特異性から生じたとも考えられ、必ずしも比較の際に参照すべき数ではないかもしれないが、シェイクスピア劇の独白がその初期から徐々に減り続けてきたことは、間違いないようである。あえて大ざっぱな図式化を行なえば、初期の△プリゼンテーション▽な作劇術から△リプリゼンテーション▽な△リアリステック▽な作劇術へとシェイクスピア劇は変遷を遂げたことになる。ところが『シムベリン』は、この過程を一挙に後戻りする。再び独白過多の、プリゼンテーションショナルな様式が支配的となる。

例えば、しばしばやり玉にあげられる第二幕六場の王妃と医師コーニリアスとのやりとりがある。王妃は何か実験をするために使うのだからとコーニリアスに作らせた毒薬を、いま彼から手に入れたところ。そこへ、イモーゼンの世話になっているポシューマスの召使ピザリーニオが登場する。

王妃 あそこに来たのはおぼつか使いの悪党、まずあの男をそ

そのかしてみよう。あの男は主人思いで、つまり私の息子にとつては敵だ——あら、ピザニーオ。

先生、いまのところもう用はございません、どうぞお引きとりください。

コーニリアス どうもふに落ちぬ。だが、その薬は無害だぞ。王妃 おまえに一言、話があります

コーニリアス 氣にくわぬ女だ。いまのところ徐々に効く毒薬を手に入れたと思つてゐるだろう、だが

あの女の氣性はわかっている、あんな腹黒い女に

恐ろしい劇薬を渡せるものか。あの女が手にしているのは

一時的に感覺を麻痺させるだけの薬にすぎぬ、おそらく

それをまず犬か猫にためしてみ、それからもつと尊いものに

試みるだろう。だが、その結果

死んだように見えるだろうが、危険はない、実はただ

ほんの一時脈をとめるだけで、息を吹き返せば

前より元氣になるはずだ。偽の毒薬とも知らず

あの女はみごとだまされている、そしてあの女相手なら、

だましたおれはそれだけ正直なわけだ。

(一・五・二七—四四)

サミュエル・ジョンソンが考えたように、コーニリアスのこの長い独白(正確には傍白)には動機というものが⁽²⁾ない。しかし、ジョンソンの如くリアリズム一点張りで考えなければむろんここには充分に正当性のある理由が存在する。いうまでもなくそれは、王妃が毒薬を人間に使つても害を及ぼさないという情報を前もつ

て観客に知らせておくという理由である。「死というものを欠いてはいるが——このことで悲劇は成立しない——、死に接近はする——このことで喜劇は成立しない——」△悲喜劇△なのだ⁽³⁾、観客に前もつて告げて、観客を安心させるわけである。コーニリアスに限らない、ピザニーオもまたこの同じ場面⁽⁴⁾で王妃に懐柔されたかにみえながら、場面の最後で「ご主人様を裏切るようなら、このおれは／首をくくるだろう」と独白して再び観客を安心させてくれる。王妃の悪戯⁽⁵⁾で一時的に混乱は生じようが、いずれもとの状態に戻り、劇中世界の秩序は最終的に揺らぐことはない。——このことを前もつて観客に確認させておくことになる。「ほんの一時脈をとめるだけで、息を吹き返せば前より元氣になるはずだ」というコーニリアスの言葉は、だから、彼の調合した無害な薬についてのみ語るのではなく、劇の進行そのものについて語る言葉、観客に全体的な△見透し△を与える言葉となるに違いない。

と、ここまでは良い。われわれはジョンソンのような石頭ではないのだから、独白のコーラス機能や情報伝達機能を充分に考慮に入れ、その必要性を認めることができる。ただ問題なのは、こうした独白が、劇全体の△見透し△、△構図△を与えながら、同時にそれをもまた劇の中の一つの要素には変わりないのでから劇の中でそれを含む△状況△なり△構図△ができあがるということである。このことをも考慮に入れねばならない。

劇全体の枠組、状況を提示する台詞——今みてきたコーニリアスの独白のような台詞——は、周辺の人物によつて、ある意味で唐突にもたらされる。第二幕一場の最後で一人舞台上に残った貴

族2は、こう独白していた――

あんなずる賢い悪魔のようなおふくろの胎はらから

こんな阿呆が生み出されたとはな！ おふくろのほうは

頭を働かして当たるをさいわいになぎ倒すのに、仲なれのほうは
いくら一生懸命になっても、二十から二を引いて

あとに十八残すことさえできない。ああ、お気の毒な姫、

天使のようなイモーゼン、どんなにおつらいことか、

後妻であるお妃の言いなりになるお父上と、

四六時ちゅうなにごとか企んでいる継母と、

愛するご主人の不当な追放よりさらに忌まわしい

企まれている恐ろしい離婚沙汰よりさらに憎むべき

あの求婚者のあいだにはさまれておいでとは。

(二・一・五〇―六〇)

なぜここでこのような独白を行うのかの心理的必然性はないのだが、そこに目くじらを立てなければ、これは、状況の見事な要約と整理となっている。あるいは、ウェールズの山中で秘かにシムペリンの二人の王子と暮らすベラーリアスも、この貴族2と同様に、二人の王子が狩りに出かけたあと一人舞台上に残り長い独白をする。そのすべてを引用するのは不恰かと思われるので要約に留めるが、第三幕三場のベラーリアスの独白のほぼすべては二人の青年が実はシムペリンの王子たちであることの説明(七九―九八)であり、突如シムペリン王への呼びかけ――「おお、シムペリン、天もおれの良心も知るところだが、／おれを追放したのは不当で

あった」(九九―一〇〇)が入ったあと二人の王子を宮廷から連れ出した頭末の語りが行われる(一〇〇―一〇七)ものである。

ベラーリアスの独白も、その説話的機能面に限れば、必要な情報を観客に与え、全体の△構図△を示すことによって、人物たちがどこに位置しているかを示す機能をもつものと言えるだろう。コーナーリアス、貴族2、ベラーリアスの独白は、その機能と及ぼす効果には違いのあるものの、三者に共通しているのは、観客に全体の枠組と進行についての情報を与え、観客の意識の中に一つの△構図△が形造られるのを助けるということである。となると、われわれはこれまで、この劇の中で様々な形で、全体の△遠近法△、△構図△が歪められているのを確認してきたわけだが、それとは逆に、全体の構造、構成、枠組を明示するような仕掛けも構じられていたのだ、と、ひとまず言うておくことができるかもしれない。

留意すべきは、今見た三つの独白は、△状況△と△構図△を提示しながら同時に、その状況・構図の一部となっていることである。つまり、三つの独白の話者は、劇中世界から離れた客観的な傍観者ではなくて劇中世界の登場人物の一人である以上、彼らがそうした独白を行うこと自体が、独白の内容、独白が果たす説話的機能とは別に、それなりの意味をもつはずだということである。そしてその意味とは、『シムペリン』の劇中世界では、一人シムペリンだけが何も知らないということである。タイトルで名指され、劇中世界に設定された王国を支配する中心としてのシムペリン国王が、すべての盲目性の中心ともなっていて、一切の統禦を空洞化している中心的人物と周辺の人物とに見られる盲目性の度

合を考慮すると、中心に近づけば近づくほど盲目性は増す。周辺の人物、周囲の人物はすべてを見抜いているのに、中心人物たちは、とりわけ中心の中心、シムベリン国王は、すべてが一切五里霧中なのである。情報量の比からすると、本来最も少ない情報しか与えられない周辺の人物が情報量最大であり、情報の集中すべき人物たちが情報量が少ない周辺地域へと追いやられてしまうことになる。したがってシムベリンがまがりなりにも真の統治といえるものを達成するには、すべての情報を吸収して中心へと復帰することがどうしても必要となろう。そして、すべてを知り、すべてを見抜いていても結局は何もできない周辺の人物が示す状況とは、劇中世界が偽りの状況に留まっている、完成を待ち望む未完の状況に他ならぬということになる。

ところが、冒頭で追放されるポシューマスと、途中から自らを逃亡の身におくイモーゼンにとつて、中心へ復帰することには多くの困難がつきまとう。本来あり得べき△構図▽の中で中心を占めるべきシムベリン国王が今のところ空白の状態であることはむしろ問題にならない。シムベリンの中心復帰は、出来事の到達点を提示する機能しか帯びていないからである。ポシューマスとイモーゼンの二人が、どのようにして、△中心▽へと復帰するかが劇の興味のそれこそ中心となる。ところが舞台のパフォーマンスの中で中心人物となる彼らが中心人物である限り、中心人物に留り続ける限り、状況に翻弄され続け、状況の犠牲者となる必要が生じてくる。そうでないと激しさの度を加え、洗練の限りを尽す台詞を発する契機を失うことになるからである。すでにみてきたように、二人が詩的洗練さと強度を保つ台詞を発するこ

とと、状況が混乱の度を加える過程とは平行していた。となると、彼らが置かれた状況は、逃れられぬ逆説性を内在させていることになる。彼らが中心に復帰することは劇の物語の完成——全体効果——に不可欠であった。ところが、彼らは劇の物語の配置と遠近法を崩す中心——部分効果——でもあったのだ。偏心する中心そのものに他ならなかったのである。

『シムベリン』の主題の一つが、様々な意味での△状況▽からの△解放▽であることは、ほぼ間違いない。事実、この劇には、「捕われ」のイメジャリーが頻出する。この中で最も強く捕われの完成が達成される。あと、イモーゼンやポシューマスは言うまでもなく、彼らに関係するピザーニオも自分の置かれた閉塞状況を意識せざるをえなくなる——「すべては霧に包まれたままだ……おれは嘘をつくのが正直なのだ、忠義のための不忠だ」(四・三・四〇—四二)。ヤキーモ自身ですら再び観客の前に現われる時には、罪の意識に捕われていた——「この胸のうちにわかかまる重い罪の意識がおれの勇気を奪いとってしまう」(五・二・一—二)。それに、シムベリンの二人の王子たちも、彼らの牧歌的生活がたとえ宮廷という邪悪な場所の対立物としていかに美化されるものであっても、その生活を束縛として感じはじめるようになっていた——「ぼくらがここで歌を歌っても、全くの鳥だ。捕われの運命を自由に歌うのみだ」(三・三・四二—四四)。ちなみに、シムベリンの二人の王子たちには、その閉塞状況を打破するような戦争という暴力が待っていた。そして他の登場人物をもすべて解放するのも、ある一つの暴力なのである。

劇の物語の進行に従って、主要人物たちは状況の中を横滑りしかできないわけであり、かえってそれで状況の壁が厚くなってしまっていた。劇作に関しても、部分効果に専念し、中心を限りなく成立させ、部分を拡散させていくこと、全体なき部分を増殖させていくことよって、劇そのものの終りが引き延ばされることになった。そして劇中世界の物語、および劇的效果双方にわたるこの問題を解く鍵としてもうすでに察しのつかれたことと思うが、**△デウス・エクス・マキナ**としてのジュピターの登場が要請されるわけである。

この時のジュピターは一人の策略家、いやありていに言って、一人の**△演出家**、**△劇作家**である。例えばジュピターは、その台詞なかばで、

われらは愛するものにまず苦しみを課す、しかるのちに
わが恩寵を与うれば、その喜びも大ならん。

(五・四・一〇〇—一)

と語っているが、この言葉は、『尺には尺を』の中の**△演出家**・**劇作家**である公爵の言葉——

だがあの娘には嬉しい知らせをしば
らくはかくしておこう、予期しないときに知らせ、絶望を転じ
て天にも昇る喜びとするために。

(四・三・一〇四—七)

とも、あるいは『テムペスト』の中の**△演出家**・**劇作家**である
プロスペロの言葉——

二人は互いに心を奪われている。だがこのままやすやすと
事を運ばせるわけにはいかない。あまりに手軽に手に入れると
それを粗末にするおそれがある。

(一・二・五〇—五二)

とも通じ合っている。つまり彼らは皆、到達点、結果ではなく、
効果を重視する。回り道・障害を設けながら目指すゴールを視野
から外さないバランス感覚ゆえに、**△演出家**、**△劇作家**たる
資格を有している。中でもこのジュピターはすでに自分なりの筋
書き、シナリオをもっていて、それをポシューマスのもとに残し
ている。

「やがて獅子の子が、みずから知ることなく、みずから求めず
して、やさしき空気を見いだし、それに抱かるとききたりな
ば、また、天にそびゆる杉の木より、切り落とされた枝々が、
長年枯れはておりしのちにふたたびよみがえり、もとの親木に
継ぎ合わされ、新たに成長するとききたりなば、そのときこそ
ポシューマスは苦難の日々を終え、ブリテンは幸多き時代を迎
え、平和と豊饒のうちにいや栄えるべし」

(五・四・三八—四三)

というのがジュピターのシナリオであったが、むろんこれはポシ

ユーマスにはチンパンカンパンである。

これも夢の続きだ、でなければ気がいが考えて吐き散らしたたわごとだ。夢と気がいの二重唱か、でなければなんでもないのだ。無意味な文句か、でなければ意味では解けない謎なのだ。なんであろうと、わけのわからぬおれの身の上とそっくりだ、とにかくとっておくとしよう、似たもの同士のあわれみのためにも。

(五・四・四四―四九)

ポシューマスの感ずるこのわからなさが、彼を低次の人間に位置付ける。つまり、ジュピターの仕組む芝居の内側の人間、高次の存在である。△演出家・劇作家▽に操られる低次の存在。△劇中人物へとポシューマスの位置決定を行なうのである。しかもこのことは等しく他の人物達にもあてはまるはずである。そしておそらくここから簡単に一つの主題△教訓が引出せるだろう。△世界は神によってすべてが調和へと向うよう仕組まれた、筋書のある芝居なのだ。△と。△ただ世界の内部にいる人間にはそれがわからない。人間が自己の力を過信し、「自分の行為の作者」(『コリオレーナス』)となるのをやめて、自らを無にして、神△劇作家の与える役割を受け入れるとき、その演出に身を委ねるとき、始めて幸福な結末へと導かれるであろう。△、というような。なるほど、イモージェンは数々の苦難のあとではや自分を無としか認めない――「私は、なにもでもありません、いえ、それ以下のものです」(四・二・三六―八九)。再びブリテンの土を踏んだポシュー

マスは、「ブリテンの農夫のなりをして」(五・一・二四)ローマ軍相手に奮戦しブリテンを勝利に導き、その後、ローマの兵士の格好に戻り捕虜となって従容として死刑を受け入れる。彼ら二人が無となった時、あるいは無という存在に追いつめられた時始めて、劇全体が一つの変容の契機を見出し、幸福な調和を示す終りへと動き始めることになる。

とりあえず、まとめてみよう。この章でみてきたように、劇全体の方向、劇全体の構図についてのおおよその△見透し▽は、周辺の人物たちによってすでに観客に与えられていた。ところが、ポシューマス、イモージェンの行為を軸として展開する劇の進行は、その本来あり得べき△構図▽へと収斂していくどころか、かえって逆になります。△散の度を強め全体の△見透し▽をくもらせ、遠近法を攪乱し、配置の力学の均衡を失わしめるばかりであった。ポシューマスやイモージェンたちが追いこまれた盲目性が劇自体に転移したかのように、劇の全体的見透しは薄れ、部分部分が優位に立った。部分が独立し、△全体なき部分▽ができあがってしまったのである。そしてこうした事態を解消するために、△演出家▽、△劇作家▽としてのジュピターが要請される。ジュピターの登場によって、観客は主人公達を一定の距離を置いて眺めることが可能となる。劇中世界はそこで一挙に△全体像▽を手に入れ、△遠近法▽が確立し、△構図▽が復活する。主人公達が、無△表層的存在△劇中人物であることが自覚され、この時になってようやく世界△舞台は、神△劇作家という深層的存在を手に入れたことになる。

このことはさらに次のようにも言い換えられるだろう。主人公

達が見事な台詞を発すること、状況の混濁とは平行関係を有していた。彼らが、強度に激越かつ詩的な台詞を口にするのは、彼らが状況の犠牲者となったことであり、またその時、彼らはそうした激しくも美しい台詞で舞台を支配したにもなった。本来の支配者は、ジュピターであることが判明するのだが、彼らはそれを知るべくもなく、結果として——自ら意識することなく——その激越な台詞によって舞台を支配する。△主役▽と化してしまったわけである。⁽⁴⁾しかも、そうすることで彼ら（ここでは具体的にはイモーゼンとポシューマスを指している）は、状況をますますこみ入ったものにしていった。つまり、彼らの△主役化▽は、△劇作家▽があらかじめ定めた筋書きをぶちこわすことになったということである。そして、このことは、彼らの劇行為のみならず、全くの脇役に至るまで一様に詩的な台詞を喋るとい——これまで見てきた——劇的提示法そのものにもあてはめることができるだろう。全体の統一性を忘れ、その場限りの刹那的、部分効果重視の劇的提示法は、役者と劇作家双方が抱けなかなか抑え難い欲望に他ならない。ジュピターを登場させることは、劇中人物の主役化を抑制するとともに、拡散的・部分効果重視の提示法をも抑制する△エゴ・コントロール▽を作者が行なったということであろう。ジュピターとは、劇中世界の閉塞状況を解消し、同時に劇的提示法の孕む拡散性を抑止する△スーパード・エゴ▽なのである。

従って、劇中人物それぞれが陥る△主役化▽、劇的提示法における刹那的部分効果重視とは、抑制すべき悪となるわけである。そう、いま言いたいのは、ハムレットの口にする演劇論と同質の

ものがこの『シムベリン』ではまさに中心的役割を果しているということである——

いいな、台詞は、さっきおれが聞かせたように、自然な口調ですらすらとやってくれ。たいていの役者がやるように大口をあけてわめくぐらいなら、町のひろめ屋に頼むほうがましだ。また、こんなふうに大げさな手で空を切ったりしないほしい。すべておだやかにやってくれ。感情が昂じて激流となり、嵐となり、旋風となるときこそ、それを静かに表現する抑制が必要なのだ。まったく腹が立つのだ。かつらをつけた荒事師どもが激情に身を委ね、せっかくの台詞をずたずたにするまでがなり立てるのは。いかげんな黙劇か大言壮語の大芝居しかわからぬ大向うの耳をつんざいてもしょうがあるまい。ああいうやつは鞭でひっぱたいてやりたくなる。あれでは回教徒の荒々しい神ターマガントの上を行き、ユダヤ暴君ヘロデ以上にヘロデ的と言わねばなるまい。ああやめてほしい。⁽⁵⁾

そこはそれぞれの分別に従ってやってくれ。動きを台詞に合わせ、台詞を動きに合わせるのだ。一つだけまもってもらいたいのは、自然の節度を越えぬということだ……だから、自然を越えてやりすぎれば、およばない場合も同じだか、素人を喜ばせはしても、友人を悲しませることになる……そう言えばおれが見た役者のなかには、大向こうに受け、大喝采を受けていながら……人間らしさのかけらもない連中がいる。もったいぶって歩いたりわめいたりするだけで、あれでは神様が日雇い職人に入

間を造らせたのではないかと思つたぐらいだ、しかもへたくそにね。それほど醜悪に人間を模倣する役者がいるのだ。

道化役も決められた台詞以外にしゃべらせてはいけない

(三・二・一—三九)

いや、まさに、このハムレットの演劇論そのものが『シムベリン』の過程と言つてもかまわないだろう。拡散し、部分的肥大によつて脅かされ、△全体なき部分▽を成立させてしまふ△劇中世界▽をいかにして統禦し、演出し、演劇化して、△劇作家▽の支配を確立していくかが、『シムベリン』の過程なのである。あるいは、こう言つても良い。演出し、演劇化という△支配▽と、これに包摂されまいとする諸力の△反乱▽の絶えざる闘争と、その後の△支配▽の勝利が、『シムベリン』の過程なのだ、と。むしろ、繰り返せば、この支配と反支配の葛藤は、劇中世界の劇行為と劇中世界の提示法双方にまたがっている。従つて、タイトルにもなつてゐるシムベリン王が劇の中でずつと無力な存在であることも、決して偶然ではあり得まい。この盲目的なシムベリン王、全体の中心を空白にしていたシムベリン王が、劇作家としてのジュピターの援助を得て、すべてを知らされ、自らの支配を確立して、中心の空白を埋める、つまり中心として存在することによつて劇は幕を閉じる。王国の完成と、劇作家シェイクスピアによる『シムベリン』の完成とは重なり合つてゐるのである。そして、こうした過程の中に、シェイクスピア劇の特質が浮かび上ることになる。

『シムベリン』の演劇形式は、共時的な用語——しかも、大いにアナクロニスティックな用語——を使えば、△メロドラマ▽的である。歪んだ遠近法、利根的な局部効果、部分の肥大、全体なき部分、完成を拒む未完成への意志。『シムベリン』に見られるこうした△メロドラマ▽的の特質は、同時に通時的観点からすれば、△マニエリスム▽的演劇様式の特質でもある。これに対し、いわば巻き返しを図り、歪んだ遠近法を正し、構図を復活させ、筋書きという深層を顕在化し、全体性を付与して構造化を行うという『シムベリン』が最後になつて示すバランス感覚あふれる演劇様式は——もうはしたなくもあからさまな図式化を行えば——やはり△ルネサンス▽的なものであろう。いや、表層性を重視する△マニエリスム▽的なものを最後には排除する△ルネサンス▽的な過程そのものを劇の中に織り込んだ『シムベリン』は、ある意味で、極めて△メタドラマ▽とも言えるのである。

要は、部分の独立、局所効果重視、限りなく未完成を志向する△根莖▽化は、シェイクスピアにとっては最終的には否定されるべきものであつたということである。だからこそ、ポシューマスが見るジュピターの夢には、彼の死んだ兄や父母までが登場することがどうしても必要だつたのだ。つまり、状況の中を横すべりしかできないポシューマスに、△系譜▽という縦の線が導入されたからである。これによつて、彼は、「折れた小枝」から脱して、親木に継ぎ木されることになつたからである。(6)『シムベリン』の中で最終的に排除されるのは横の線である——横すべり、表層性、「折れた小枝」、全体なき部分。かわりに勝利するのは縦の線である——系譜、深層性、全体像、演出・支配、△樹形▽化。

ボシューマス わが魂よ木の実のようにそこにすがりついてくれ、この幹が枯れるまで

(五・五・二六三—二六四)

占い師 「天にそびゆる杉の木」とは、おそれながら

シムベリン王ご自身を、「切り落とされたる枝々」とは

お二人の王子を指しています、ベラーリアスに盗まれ、

長年枯れはてたと思われていながら、いまよみがえり、

王家の親木に継ぎ合わされました。そこに実るご子孫は

ブリテンの平和と豊饒を約束するものです。

(五・五・四五—四五六)

5 テアトロジの欲望

*For the Thoughts are to the
Desires, as Scouts, and Spies,
to range abroad, and find the
way to the things Desired.*
T. Hobbes, Leviathan.

だったら、『シムベリン』という芝居は、ずいぶん簡単な芝居である。だが、はたしてそうなのだろうか。『シムベリン』に見られる様々な修辭を駆使した詩的台詞、複雑に入り組んだ筋立、次々と変化する場面設定、劇場性を充分に考慮した数多くの仕掛け、強烈な部分の拡散性等は、神劇作家による人間劇中人物に対する支配的演出の完成というメタドラマV的還元を行なっ

た結果得られる物語に摂取してしまえるのだろうか。例えば、ボシューマスとイモージェンに関しては、彼らが主役化し全体の状況を歪めてしまうことはおそらく正しいだろう。彼らの中に、自らを悲劇の主人公に位置付けようとする自己劇化の欲求を見出すとする¹⁾諷刺V的解釈、いかなればアイロニック・リーディングと、われわれの読解は抵触することは認めてもよい。だが、他の人物たち、他の脇役たちも、ともすると、一様に主人公たちに劣らぬ詩的な台詞を発し、主人公たちと悪役ないし脇役との間の位階秩序、遠近法を攪乱してしまうことはこれで説明がつくのだろうか。なるほど、クロートンや王妃は、二人が詩的な修辭を凝らした台詞を発する時、結果としてはそれが劇中世界に混乱を導き入れる契機ともなったのだから、そのような局部効果、部分効果は悪なのだと考えてもよいだろう。問題なのは、彼らがそれを意識して行なっているか否かである。われわれはこの問題を、劇中人物の孕む問題としてではなく、作者の劇的提示法の問題として考えみた。作者がそのような部分効果重視の作劇法を示し、最後に自らそれを否定し全体性、統一性を回復しようとしたというようにとりあえず考えてみたわけである。確かに、そうすれば、他の脇役たちが部分効果に分類されるべき台詞を発したからといって別段断罪されるわけではないことの説明はつく。だが、シェイクスピアはいったい何のためにそんなことを試みたのか。当時、新たな演劇様式として流行していたメロドラマVの様式に対する批判なのだろうか。いや、それよりもっと問題なのは、劇の進行に伴って破られていく全体性、全体の構図の存在を気付かせるために、ないしはそれが破られていくことを気付かせるた

めに行なわれる周辺の人物の行った独白による状況の全体像提示もまた、すでにその引用からおわかりの通り、きわめて見事な台詞で、それ自体が、一つの部分効果を達成し、劇全体の表層性、劇場性の誇示に一役買っていたことである。これが問題なのだ。そもそも、前章でのわれわれの読みに大きく貢献したジュピターの登場自体が、その△仮面劇△的仕掛けによって、これまた部分効果、表層効果そのものではなかったか。たとえ、当時の人々が、△仮面劇△の示す内容の中に寓意的・形而上の意味を真面目に読み込んでいたとしても——そんなことはまずないはずだが——それが仮面劇であること、そのスペクタクル性によって、劇の深層は空洞化しはしまいか。われわれの△メタドラマ△的読解は空疎なものになりはしまいか。おそらくそうなのだ。△メタドラマ△的過程は確かにあるし、われわれはこの点にだけは固執したい。だが、それは一つの口実として使われてはいまいか。それもまた表層の一つなのではないか。ちょうど、ジュピターの降臨が、劇中世界に深層を附与するものとして仕組まれながら、また一つの表層を積み重ねる口実でしかなかったように。

問題なのは、だから、『シムベリン』全編にみなぎりわたる表層効果、部分効果の存在なのである。そして、おそらくこうした効果優先の要素として、もう一つ、その数々の△劇場的△仕掛けを、今、われわれはつけ加えることができるだろう。とりわけ構図の復活を目指すと考えてみた第五幕は、同時に部分効果、表層効果に分類されるべき△劇場性△が顕著である。第五幕では、かなり大がかりで派手なローマ軍とブリテン軍の戦闘が展開される。それは、言うまでもなく、演劇的・葛藤ではなくて、劇場的な見せ

場に他ならない。例えば、第五幕二場のト書き——「一方よりリューシャス、ヤキーモ、ローマ軍登場。他方よりブリテン軍登場、リオネータス・ポシューマスが貧しい兵士の姿で従う。一同舞台を行進して退場。やがてヤキーモとポシューマスが戦いながらふたたび登場、ポシューマスはヤキーモをうち負かし、剣を奪い、彼をそのままにして退場」、あるいは「戦闘が続く、ブリテン軍は敗走し、シムベリンは捕えられる。そこへ、彼を救うべく、ペレリアス、グイデイーリアス、アーヴィガラス登場」、そして、「ポシューマスふたたび登場、ブリテン軍を助ける。彼らはシムベリンを救い出し、退場。やがて、ルーシャス、ヤキーモ、イモージェンふたたび登場」——によって示される舞台進行は、戦闘の経過を台詞による報告等で知らせるのではなくて、律義に舞台上に示そうとする点で稚拙である。バーナード・ショーのように、戦場の一角の高台と想定されたところから彼方の戦闘を望見し、野蠻なウェールズ人があんなに強いのは、われわれローマ正規軍をイングランド軍と勘違いしているからだ」と、冗談の一つも交えた方がよっぽど気がきいている。(2)おそらく、シェイクスピアが示そうとしたのは、こうした△黙劇△的仕掛けによる華々しい戦闘場面という△見せ場△に他なるまい。こうした戦闘場面は、確かに、シェイクスピアが『シムベリン』において模倣し再生産を指したに違いない当時の民衆演劇の中ではきまって顔を出す一つの見せ場なのである。言うまでもなく現存する民衆演劇の多くは△ロマンス劇△、それも特に△騎士道ロマンス劇△であるからには、それは当然のこととも言えるだろう。例えば、『騎士道の試練』。映像の復活という『冬の夜ばなし』的、ピグマリオン的

掛けを有するこの二部構成の劇の後半は、全篇戦闘場面に終始する。あるいはヘイウッドの『ロンドンの四人の徒弟』。この劇は、題名から予想されるような市民喜劇ではなく、ロンドンで徒弟に身をやつしているもとフランス貴族の四兄弟が、十字軍遠征に参加して異教徒相手に奮戦するという、あのポーモントの『輝けるすりこぎの騎士』でパロディの対象とされた荒唐無稽なロマンス劇の一つであることは言うまでもないだろう。さらに古くは、ロバート・グリーンンの『アルフォンサス』、ジョージ・ピールの『アルカザールの戦い』。こうしたロマンス劇は、その文学性ないしは演劇性ではなくて、その劇場性、スペクタクル性において最もよく理解されるべきものであつて、そこにあるのは、エゴ・コントロールを欠いた無節制な演劇的欲望の噴出であり、古典主義を標榜する当時の批評家を肝胆寒からしめる△テアトロジの王国▽であつたこと——これもまた言うまでもないことである。

ここで、ジュピターの降臨についてももう一度検討してみる必要があるだろう。なぜなら、シェイクスピア劇の中では、『ペリクリーズ』のダイアナとともに、二例しかない△デウス・エクス・マキナ▽の使用のもう一つの例であるこのジュピターは、それだけで、当時すでに古くさくなつていた——かつてフィリップ・シドニーによって批判された——十六世紀後半の△ロマンス劇▽の常套手段の一つであつたからである。一五八〇年代の△ロマンス劇▽は現存するもので三例しかないが、その一つ『騎士クリオモンと騎士クラミーデス』の中に、ちょうど前章で見たイモーゼンの陥つた誤解と同じような誤解に女主人公ネローニスとモーンが陥るところがあるが、その時、「プロヴィデンス」が現われて彼女の

誤解を解いていた(H4V)。留意すべきは、『シムベリン』のジュピターは、このプロヴィデンスと同じように主人公の誤解を解くということは一切していないことである。ジュピターは——撞着表現になつてしまつが——いなくたつてよい△デウス・エクス・マキナ▽なのだ。とすると、われわれはこれをどう受けとめるべきなのか。一つは、最終場で次々と真相が解き明かされるという△デヌーメント▽の饗宴の中に、ジュピターという劇作家の影を感じせしめるという配慮、△メタドラマ▽的世界観の現出を可能にするという考え方が可能である。と同時に、ジュピターの降臨という仕掛けは、古臭い△ロマンス劇▽によく見られるものであるとともに、当時宮廷で流行していた△仮面劇▽にも使われる△演劇素▽の一つでもあるということである。ならば、結局、△メタドラマ▽的視座の導入は、一つの部分効果、表層効果を可能ならしめる口実に使われていたにすぎないのである。われわれは前に、ジュピターの降臨が主人公たちの陥る閉塞状況を打破する△デウス・エクス・マキナ▽という「暴力」ではないかという示唆を受けた。だが、実際にはそれは、劇中世界が獲得するであろう深層、形而上の意味をも空虚なものとする、それすらも表層的な部分効果に収奪してしまふ△効果▽という名の暴力であつたわけである。すべてを表層性||劇場性においてしか現前させない恐るべき演劇的△欲望▽という暴力なのである。

おそらく、第五幕で達成されたかに見える構図の復活、全体性の回復とは、つきつめて言うとならば、口実にすぎないのである。このことを最も良く示しているのが、最後の第五幕四場におけるヤキーモの告白である。この告白それ自体の中に、『シムベリン』と

いう劇の特異性がもの見事に現われる。まず、イモーゼンが、ヤキーモの指に輝く夫ボシューマスの指輪を目にとめる。それをどうして手に入れたのか聞いて欲しいと、彼女はシムベリン王に懇願する。以下、シムベリンとヤキーモのやりとりである。

ヤキーモ 言うなどのご命令でしたらわたしの悲しみがつのるばかり、

ですが、言えばあなたさまを苦しめることになりません。

シムベリン なに、わしを？

ヤキーモ かくしておけば苦しいだけの心の秘密を、言えとご

命令して

いただきましたのは、まことにありがたいでございます。

この指輪は

奸計をもって手に入れましたもの、もとはと言えば、

あなたさまに追放されたリオネータスのものでした。彼の追

放のことを思うと、

わたくし同様、あなたさまも胸がいたむことと存じます——

全く天地の間で、

彼ほど立派な男はいなかった。この先、まだお聞きになりました

いと？

シムベリン そうだそのことについてなにかも

ヤキーモ あなた様のお姫さま、あのお姫さま、

——ああこの胸から血がしたたるようだ、思いだすだけで、

いつわりの心が

ちぢみあがる——お許しを気が遠くなりそうです。

シムベリン わしの娘？ わしの娘がどうしたのだ？ こらし

っかりしろ、

話を聞くまではどうしても死なせたくない、寿命のあるかぎ

り

生かしておきたい、こら元気を出せ、そのあとを早く。

ヤキーモ ある時——ああ、あの時刻を知らせた

時計がうらめしい——場所はローマ——呪われた

あの家——宴会のとき——ああ、あの皿に

毒がまぜてあればよかったのだ、せめてあたしが食べたもの

だけでも——ボシューマスが——ああ、

どう言ったらいいのだ、あの男はやくざな連中と

いっしょにいるような男じゃない、いやどんな立派な男だっ

て

あの男にだけはかなやしない——それが神妙な面持ちで坐っ

て、

あたしたちがイタリアの色女をほめそやすのをじつと聞いて

いた、

いや、あたしたちのほめっぷりというのが美しいのなんのっ

たら、どんな話し上手の

大ぼらだつて色あせるほどだ。姿をほめたらヴィーナスの

像だろうが、すらつとしたミネルヴァだろうが、どんな神さ

まの姿だつて、

できそこないになってしまう。

性格は、男が愛しつづけてきた

女の美德の総決算、まず男の目に入る

女の釣針の美德については、――

シムベリン

じりじりしてくる、

さ、早く要点を。

ヤキーモ

早くお苦しみになりたいというのですか

これでも早すぎるほどです――ポシューマスは、

さすがは王女を恋人にした男、愛に燃える立派な

若者にふさわしく、その機をとらえ――もちろんあたしたち

のほめそやした女を非難したりはしない、

彼はそんなことをするような冷静を欠いた、不徳の男ではな

かった――

自分の妻の絵姿を、しかもその絵の主の心をそえて、

目に見えるように描きはじめた。それを聞いては、さっきの

自慢話も

せいぜい女中をもちあげたにすぎぬような、いや彼の弁舌に

かかっては、

こちらがもの一つ言えぬ馬鹿になったような、

シムベリン

さ、さ、要点を。

ヤキーモ お姫さまの操は――と彼は話しはじめました――

お姫さまにくらべたら、処女の女神ダイアナも

いやらしい夢に見える。お姫さまだけが清浄だ、

と賞賛する。そこであたしは――ああなんていやな男だ――

そんなことは信用するもんか、賭をしようと言ひ出した

あたしは金貨、相手は指輪――そのとき彼の名誉の指に

光り輝いていたのはこの指輪です――あたしは誓ってきつと、

女の寝床に入りこみ不徳な好色の勝利で、指輪を手にいれて

みせる、と。……

(五・五・一三九―一八六)

といよいよこれから寝室に忍び込んだ時のあり様を語るヤキーモの華麗な台詞が始まるわけだが、ここで留意すべきは、ヤキーモの告白が、――アン・パルトンの指輪を待つまでもなく――驚くべきことに、実際にわれわれが第一幕七場で目撃した、ポシューマスが賭に應ずる経過とは違っていることである。第一幕七場では、「宴会」などなかったし、ポシューマスは「神妙な面持ち」で最初から坐っていたわけでもない。それに時刻を告げる「時計」などという劇的な道具立てなど一切なかった。またヤキーモの報告の中では、経過が過度に単純化されているわりには、報告自体は不必要に長い。そしてその分、過度に美化され、もともと存在しなかった劇的要素が付与されている。こうしたことは作者シェイクスピアの記憶違いというものでは決してないだろう。なぜなら、このヤキーモの報告は、これまで見てきた『シムベリン』の特異性と多くの点で符合しているからである。このヤキーモの報告には、その内容がかつての場面と一致することなど求められてはいない。むしろこの場かぎりのものとして、観客に受け入れられることでよしとしているかみえる。それは前後と切り離された、全体性を考慮しない、アンソロジー収録可能なもの。要するに表層効果、部分効果にすぎないからである。

いや、さらに詳しく考えれば考えるほど、このヤキーモの報告は、『シムベリン』の特異性と見事な一致を見せる。それ自体が全体に他ならぬ部分となるから不思議なのだ。ヤキーモの報告、

告白は以下のごとく分析できる。

(1) ヤキーモは、大きな精神的圧迫を受ける状況に追いこまれる。(a) 真相を告白することによって、それまで彼を苦しめてきた罪の意識から解放される喜び（「言うなと言われれば私の苦しみはつのるばかり」）。(b) 告白することは、自己告発に他ならぬという苦境。(c) 自分の策略の巧みさを自慢したいという欲

求と、策略が完璧なものであればあるほどポシューマスの過誤を弁護することになるといふ必要性の一致。(d) シムベリン王の赦しを得るためには深い自責の念と悔悟を示さねばならぬという必要性。(e) シムベリン王の前に立つ以上、ポシューマスとイモージェンを賞賛せねばならないものの、そうすればするほどヤキーモの罪が重くなるという苦境。こうした相反する欲求と必要性の間でヤキーモは引き裂かれる。彼の「語り」は何度も中断し立ち止まり、試行錯誤を繰り返して、△屈折▽の度を増していく。(6)

(2) ヤキーモの報告は、真相を一挙に説明するというよりは、むしろ、その屈折を通じて、真相の説明を遅らせる。劇の進行を著しく阻害することになる。彼の語りの屈折は、彼の置かれた困難な状況を反映している。まさにそれは状況の声である。が、同時に、彼はその困難な状況を足掛りにして、今まさに彼にスポットライトがあてられ、劇中世界の登場人物全員の注目のみならず、劇場の観客全員の注目をも集める台詞を発する特権的立場に立つことになる。その台詞は屈折している反面、というより屈折しているがゆえに、強度の迫力と洗練性を帯びることになる。ヤキーモは状況の犠牲者でありながら、状況そのものを食って自己自身を際立たせる（ちなみにバーナード・ショーの報告によれば、⁷⁾へ

ンリー・アーヴィングはかつてヤキーモを演じこの報告の場を実に感動的に演じたという）。繰り返せば、こうしてヤキーモは報告を長びかせ語りに洗練の度を加えて、真相の説明を遅らせる。そしてこの過程は、台詞の詩的強度、詩的洗練性が状況の混濁と軌を一にするというポシューマスやイモージェンが辿った過程と一致する。

(3) シェイクスピアにとっても、この状況は、自己の詩的技巧を誇示する口実となる。アーデン版の編者の言葉を借りれば、「弁解的であるとともに美しい」⁽⁸⁾台詞を舞台に示すこれは絶好の機会に他ならない（ちなみに、ヤキーモの報告は、材源には見出せないシェイクスピアの独創である）。ということは、これは作者自身があらかじめ仕組んだ、詩的效果の発現の場に他ならない。

(4) ヤキーモの報告は、メタドラマ的還元を行なえば、脇役的人物、周辺の人物が、舞台の上で、中心的存在となる主役化の過程そのものとなる。物語全体の人物配置、序列からすれば一応脇役・悪役と分類できるヤキーモも、この場での台詞の強度から言えば、たとえこの場限りであっても、主役となっているからである。つまり、ヤキーモの報告自体が、一つの部分効果、詩的效果そのものとなりおおせている。従って

(5) ヤキーモの報告は、全体の遠近法、全体の構図、人物配置、階層秩序を攪乱する。しかも、このことは、ヤキーモが最後に確立されるべき秩序、全体像の中心となるシムベリン王に向って報告と告白をすることからも、いっそう際立つことになる。なぜなら

(6) ヤキーモの告白が生む詩的效果／表層効果／部分効果Ⅱ真

相解明の遅延／物語の完成の延期Ⅱ拡散性と、シムベリン王が示す全体化／構造化Ⅱ真相解明の促進／物語の完成志向Ⅱ収斂性と
の対立が顕在化するからである（「じりじりしてくる、さ、早く
要点を」）。表層性、拡散性の反乱と、深層性、完結性を目指す
支配とが対立するという、メタドラマ的過程が出現しているから
である。

(7) と同時に、このヤキーモの長話しと、じれったくとうずう
ずしているシムベリン王との対立そのものが、一つの劇の過程に
組み込まれて、一種のかけ合い漫才的な面白さを出している。こ
のかけ合い自体も、滑稽な効果を生むべく用意されていることは
間違いない、そうした効果そのものが、その過程に内在するとみ
なせる形而上的意味を空疎なものに変えてしまうわけである。効
果が意味を破壊するわけである。

ただ、もう一度最初に行なった確認を反覆しておく、だから
と言って、ヤキーモという人物がその性格・台詞双方にわたって
入念に細部に至るまで造型されているということでは決してない。
もしヤキーモという「部分」が、丹念に描き込まれているとする
ならば、それはそれで、劇全体の劇的振幅を大きくし、劇全体に
厚みを加えることになるだろう。ところが、今試みてみた分析か
らもわかるように、ヤキーモの告白とその告白が行なわれる状況
は、ポシューマスやイモーゼンの劇行為、および発話表現の過
程と一致することは見出せても、その一致は一つの平行関係、反
覆パターンに他ならず、ヤキーモの告白が、劇中の他の人物たち
の台詞、他の人物たちの劇行為と結合して、濃密な関係の織り物
を作り上げていくことはないのである。そもそも、前に彼自身が

同席し中心的役割りを果たした事件を、再現・報告するその告白
自体が、勝手な潤色と劇的修辭を施したものであってみれば、ポ
シューマスの告白は、自分自身からも切り離されていることにな
る。今行なった分析もまた、結局同じことを別の表現で言い換え
ている同語反覆であり、表層に表層を積み重ねるものにすぎなか
った。だが、自分自身からも切り離されているものに対し、どう
深化の穴をうがうことができるのか。平行関係以外のいかなる関
係性の織り物へとそれを解消させることができるのか。もし『シ
ムベリン』の中に深層と呼べるものがあるならば、ヤキーモが、
このようなふざけた告白をすること自体、彼が少しも悔悛してい
ないことの証左となる。彼は、ポシューマスを手玉にとった時
と何ら変化していないことになる。しかし、ヤキーモは他の人
物たちと同じように、劇的狀況の変化に応じて関係性の中の現象
として生ずる性格というものを欠いている表層的存在にすぎない
のである。だったら、われわれは、その悔悛を信じておけばよい。
そして、ヤキーモの屈折そのものと化した台詞を楽しめばよい、
前後を考えずに作者のヴィトルゾを楽しめばよいのである。
結局、最後まで表層性、部分効果指向は消えなかったことにな
る。そしてこう考えてみると、われわれはどうしてもシムベリン
王の空白の役割をふりかえらずにはいられない——「この芝居の
中でわしは間抜けただんまり役なのか」（五・五・二六五）。な
ぜ、この劇の中で何もしない脇役と何ら変わらぬシムベリン王が、
劇のタイトルに選ばれていたのか？——つまり、シムベリン王こ
そ、中心、それも空白としての中心、この劇の演劇的営為を保証
する空白としての中心に他ならなかったのである。しかし、それ

は、劇が最後に至ってようやく、シムベリン王を中心に劇中の人間関係が回復と再生を迎え、全体性が確立し、劇中世界の内外に支配し統禦し完成が達成するからというからではない。そうではなくて、シムベリン王が、無力でコケにされてもいたしかたない「だんまり役」の空白として存在していたからこそ、彼を中心にいずれすべてが結集するということの一つの口実として、多様、多彩でかつ濃密な演劇を展覧することができたわけであり、そのためにも劇を成立せしめる最少限の——口実としての——全体性回復の要となる人物が必要であったということなのだ。そしてまた、シムベリンの占める位置は、シェイクスピア自身によっても占められることとなる。シムベリンの空虚な支配が、結果として劇中人物の役割と台詞に多様性と活力を与えていたのと同じように、たとえシェイクスピアの演劇理念が抑制と統禦のバランスの確保であったとしても、出来上がった劇は、様々な部分効果を出現せしめる奔放なテアトロジの欲望の噴出と化していたからである。もはや、そこでは、過剰な描き込み、過剰な劇的提示、過剰な装飾性によって、△全体△は破産をまぬがれない。この△全体なき部分△にあっては、あらゆる△意味△も△効果△に収奪される。△意味△ではなく過剰な△効果△生成の場としての表層性の演劇が出現するのである。『シムベリン』とは、だから演劇が自らの純粋な欲望を、解放しようとした試みとも言えるかもしれない。自然に差し向けられた鏡が割られたあとの、演劇による演劇の発見。演劇は自らと対峙したのである。

註

第一章

1 シェイクスピアからの引用は、小田島雄志訳（『シェイクスピア全集』白水社刊）を使用。『シムベリン』に関しては、筑摩書房版『シェイクスピア全集』の中の三神勲訳も使用した。論旨を明確にするために、邦訳を一部変更したところもある。行数表示は、ピーター・アレグザンダーの一卷本シェイクスピア全集に準拠している。

2 James Nosworthy ed., *Cymbeline, The New Arden Shakespeare* (London: Methuen, 1963), P. 1111.

3 アーデン版の編者は韻律が不規則なためという理由からクロートンのこの台詞を散文とみなしている。確かにこの場のクロートンの他の台詞は皆、散文となつてはいるが、この台詞はその内容からいっても、韻文で印刷され韻文として発せられておかしくないものである。よしんば、もともと散文であったものが印刷段階で韻文に変わったとしても、それが韻文に変わったということの中に、この台詞の内容が発話者の役割・機能から遊離していることの証左を見出せるかもしれない。むろん、第一フォリオ版では韻文となっており、アレグザンダー版でも韻文のままである。

4 G. Wilson Knight, *The Crown of Life: Es-*

16 M. Charney, 'Webster vs. Middleton,' p. 124.

17 確かにUna Ellis-Fermorの*Jacobean Tragedy*は、シェイクスピア朝演劇を考える際の出発点となる古典的名著であり、シェイクスピア朝期における危機、分裂、不安をまざまざと説得力のある形で示してくれたおかげで、あとに何もつけ加えるものがなくなった感がある。しかし、その研究は、シェイクスピア朝期の悲劇がメロドラマであることを確認する前に、その記述自体が、今から見ると度々難しメロドラマに陥ってはしまいか。今必要なのは、危機、分裂、不安を抽出してそれと戯れるメロドラマではなくて、メロドラマとしてのシェイクスピア朝演劇を問う直つてみるべきことではなからか。 Ronald Huibert, *John Ford: Baroque English Dramatist* (Montré: McGill-Queen's U. Pr., 1977); Michael Scott, *John Marston's Plays: Themes, Structure & Performance* (London: Macmillan, 1978); Jacqueline Pearson, *Tragedy and Tragicomedy in the Plays of John Webster* (Manchester: Manchester U. Pr., 1977)等は、決つて名著ではないが、横断する新しい方向を指し示していると思わね。

第三章

1 イモーシェンのこの台詞の神学的な含みについて J.M. Nosworthy, ed., *Cymbeline*, (The New Arden Shakespeare), p. 18 参照。彼女は自分自身を「女神」な

らして「聖人」、「聖母マリア」とみなしていることとなる。イモーシェンとポシーマスが互いに相手を偶像視していることの詳細な論証は、R.G. Hunter, *Shakespeare and the Comedy of Forgiveness* (Columbia U. Pr., 1965), pp. 147-151 参照。

2 「彼女は生身の人間ではなく、ヒロイズムという概念を大事にしているのであり……ポシーマスを神の如く考えることに満足しているにすぎなから」 R.A. Foakes, *Shakespeare: The Dark Comedies to the Last Plays*, p. 109.

3 余談だが、ポシーマスのこの独白は、アンデル・シイアの『贗金づくり』の第一部第五章のエピグラフにも使われている。

4 「ま、われわれの直接の標的となつてゐるのは Foakes, *Shakespeare: The Dark Comedies to the Last Plays* である。シェイクスピア朝の『サテリカル』な喜劇、悲劇の方法との関連から、『シムズリン』を含むロマンス劇の中に諷刺的・喜劇的二重性を読み込んでいくこととするフォークスの解釈は、まわめて説得力のある刺激的なものである。特に、フォークスの方法は『シムズリン』以降のロマンス劇をうまく説明できると思われぬが、問題劇と『シムズリン』については有効であるという論評もあるからと (Cf. F.D. Hoeniger, 'Shakespeare's Romances Since 1958: A Retrospect,' *ShS*, 29 (1976), p. 9) 無視すべきな

重要なものである。フォークスの主張は、例えば、『シムズリン』の中の人物の苦悩に満ちた台詞・独白等を従来のような純正の悲劇的過程において生ずるとはみなせぬという問題か

ら出発し、そこに、人物の性格提示のアイロニックな方法を見出して、こうとするものであった。いうなれば、劇中人物の性格、劇行為の深層を——それがあるものとして——探るところであった。しかし、われわれの視点は、シェイクスピアの問題劇、悲劇には有効なアプローチも表層性の強い『シムズリン』に対しては無効であるというものである。問題化されるべきは、人物の性格付けではなく劇全体の様式性、装飾性の方である。つまり、トラヴァーシの言う、『シムズリン』における「装飾性」と向う傾向」と「その様式上の不安定」を扱かうことで、その特質を開示できるのではないかということになる。トラヴァーシとわれわれの相違は、「様式上の不安定性」を失敗の証しとはみなさうことである(Derek Traversi, *Shakespeare: The Last Phase* (London: Hollis & Carter, 1954) 参照)。

5 F. Kermode, *William Shakespeare: The Final Plays, Writers and their Work*, no.

155 (London: Longman, 1963), p.24. 一・四・

シーモンが「クローテンとシムズリンの肉付的類似性」を十分に確立して、なければ、イモーションの誤解は全へむむのわかぬがゆゑなるが、」と判じつゝ。 J.E. Siemon, 'Noble Virtue in *Cymbeline*, ' *ShS*, 29 (1976), p.55.

6 D.ウスターマンは「クローテンの『nosce teipsum』のロマンティックなニュアンスを『Sapientia』の真意図象を現出しよう。 Douglas L. Peterson, *Time*

Tide and Tempest: A Study of Shakespeare's Romances (San Marino: The Huntington Library, 1973), pp.129-130. ただし、ウスターマンの『シムズリン』解釈は、例えばクローテンの台詞の文体上の変化ひとつとしてみても、驚くほど鈍感であり、これを全く無視している。ひたすら意味の廃墟を構築するのみで演劇的感性を著しく欠くその解釈は、われわれの議論の場では無視してもさしつかえない。鏡を見入る道化像のルネサンスから近代にかけての変容については、高橋康也「鏡と道化——ルネサンス文学ノート——」(『エヌステーメー』一九七六年一月号「鏡」特集参照)。クローテンの独白は、高橋氏が述べられたような道化と鏡のダイナミズムを欠いている。単なる装飾的言辭としか機能しつゝなうことである。

7 クローテンとシムズリン類似説については、 Homer D.

Swander, *Cymbeline and the "Blameless*

Hero, " *ELH* (1964); Joan Hartwig, *Shakespeare's Tragicomic Vision* (Baton Rouge: Louisiana State U. Pr., 1972); H. Felperin,

Shakespearean Romances (1972); R. Warren, 'Theatrical

Virtuosity and Poetical Complexity in *Cymbeline*, ' *ShS*, 29(1976); J.E.

Siemon, 'Noble Virtue in *Cymbeline*, ' *ShS*, 29(1976); Joan Hartwig, 'Cloten, Autolycus,

and Caliban: Bearers of Parodic Burdens, ' C.M. Kay & H. Jacobs eds., *Shakespeare Ro-*

romances Reconsidered (Lincoln: The University of Nebraska Press, 1978) 巻127頁以下。

8 スワンターは、クロートンとポシーマスが実際に同一の役者が演じたのではないかと示唆しているようである。両者が対面する箇所はなのだから充分可能であるが実際にはむづかしらたろう。ただ、そのマイリアはうなうなける。H.D.

Swander, *'Cymbeline: Religious Idea and Dramatic Design, 'Pacific Coast Studies in Shakespeare* (1966) p.251. この論文は、残念ながら筆者が未見。Siemon, 'Noble Virtue in *Cymbeline*' p.56 なる論文も見た覚えがある。

9 Siemon, *op. cit.*, p.60; Hartwig, *Shakespeare's Tragicomic Vision*, p.82.

10 N. Frye, *A Natural Perspective: The Development of Shakespearean Comedy and Romance* (New York: Harcourt, Brace and World, 1965), p.67.

第四章

1 Barbara A. Mowat, *The Dramaturgy of Shakespeare's Romances* (Athens: The University of Georgia Pr., 1976), p.69.

2 Nosworthy ed., *Cymbeline*, The New Arden Shakespeare, p.28.

3 細い赤い髪をなべつ、フロックナーの *The Faithful Shepherdess* に使った赤い髪は「赤毛姫」の定綴。

4 かつて、ジョン・ラッセル・ブラウンは、『シムベリン』の劇行^{アクション}についてこう評していた。「様々な登場人物が、観客の注目的となる。力強くかつ生々しく提示された状況の中でである。ところが、彼らはふつう一度に一人しかそうならず、注目的となる人物は次々と入れかわる。ポシーマス、クロートン、シムベリン、王妃、さらにイモーシェンまでもが、他の人物に対し優位に立つ中心的立場を享受しようとして、入れかわり立ちかわり舞台に君臨する」John Russell Brown, *Shakespeare and his Comedies* (London: Methuen, 1962), pp.237-38.

5 このように言っているながら、ハムレット自身は——E.A.J.・ホニグマンの指摘するようにな——例えば、「ああ、なんてやけちな卑劣漢だ……」(二・二)と、「激情に身を委ね」……大言壮語の大芝居を」(二・五) (E.A.J. Honigmann, 'Shakespeare's "bombast", ' *Shakespeare's Styles* (1980), p.154)・ハムレットは、彼自身の演劇理念^{ドクトリン}がかわらず、劇中でおおむね《ポムバステック》である。例えば、第三章の始めに引用した、イモーシェンの独白の中で神々の合成体となるポシーマスの肉体というイメージは、ともすると救い難い誇張表現ともなるのだが(一昨年「ジヤム・ティンチがイモーシェンを演じた舞台で、この場で観客は皆笑い出したという)、これと同じことをハムレットは母親を前にして、なき父王の姿を「太陽神アポロの巻き毛、主神ジヤピターの額……」(三・四)とやっていたことはすでに言うまでもない。イモーシェンの独白もハムレットのこの台詞も、誇張表現であることに關しては同レベルである。いや、そもそも

ず、貴重な示唆を数多く戴き、執筆に際してもそれらを活用させていただいた。一々お名前は記さないが、深く感謝したい。発表の際に意を尽せなかった点、また論究が不十分で未消化であったところなど、できる限り少なくしようと試みたものの、不十分なところがまだまだ多いことは否めない。御助言、御批評を戴ければ幸いです。

なお、第一章から第三章までのエッセイは、以下の三冊から採る。 Frank Rahill, *The World of Melodrama* (University Park: The Pennsylvania State U. Pr., 1967); Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, and the Mode of Excess* (New Haven: Yale U. Pr., 1976); James L. Smith, *Melodrama, The Critical Idiom* (London: Methuen, 1973). 本論はまたメロドラマ演劇史の序論となることをも目指している。