

「トロイラスとクレシダ」論

—— 二元的理解への試み ——

柴 田 稔 彦

「ロンドン橋が落ちる、落ちる、おつこちる。」

シェイクスピアのいわゆる「問題劇」のひとつ「トロイラスとクレシダ」をめぐる古来交されて来た議論ほど、ひとつの作品が如何に多様に解釈され得るものであるかを示すものはすくない。ことは夙くも最初の出版の時から始まる。クォート本の題には史劇と銘打たれ、それに付けられた読者への文章には喜劇として言及され、フォリオ本では悲劇と史劇の間に挿入された。このフォリオ本全集だけを見たドライデンがこの作品には悲劇としてふさわしくない点が多々あるとしてその内容を改訂し自己流の悲劇に作り直したことは周知のことである。そして最新のケムブリッジ全集版の編纂者アリス・ウォーカーもこの評価の差を再確認して、更に「一九三八年にO・J・キャムブルがこれに諷刺喜劇 comical satire のレッテルを貼ったが、一九四〇年にはE・K・チェインバーズはこれを幻滅の悲劇と呼んだ。」と半ば皮肉な

調子で揶揄しながら、自らはまたまたこれは諷刺喜劇なりと論じ始めている始末だ。

まことに我々人間の一元論への欲求の根強さには度し難いものがあるが、しかし責は必ずしも研究者の側にだけはなく、作品が人になにかそのような混沌の感を与え、明晰化を望む気持を起させるものであることも事実である。私としては、結論を先にいつてしまうと、この作品を喜劇か悲劇かというように論議するのはたとえば題辭に掲げた

London Bridge is falling down falling down falling

down

という句はふざけているのか真面目なのかと問うのと同じことであるような気がするのだ。この句はいう迄もなく現在では童謡となつた古謡からエリオットが拾い出して、「荒地」の最後のところに借用したもののだが、レコードでエリオットが鼻声で「フォーリンダン、フォーリンダン、フォーリンダン」とやるのを聞けば、英国特有の戯歌 light verse の調子がここに入つて来てい

るのを感じないわけにはいかないし、又「落ちる、落ちる、おつこちる」という言葉にある追いつめられた魂の切迫した悲痛な叫びをききとつて、フォールを「荒地」全体が示す文明の崩壊、地獄へも堕ち得ないほど落ちた魂の状態と結びつけないわけにはゆかぬのだ。即ちこの句は同時に明るくかつ暗い。しかしこれはまずまず自明のことだ²⁾。が喜劇、悲劇という形式上の区別にさ程こだわることをしない人達もこの「トロイラスとクレシダ」から受ける印象は全くまちまちのようである。世界の混沌とした状況を完べきに作品に定着した、他とは全く別様の作品だと大上段に論ずるエリス・フアーマー³⁾から、完全に統一を失った失敗作だとするマーク・ヴァン・ドレーン⁴⁾に至る迄多種多様である。恐らく各人の先入主に応じて、両刃の剣のどちらかを押してみたり引いてみたりするからだ。

私はこの作品は少くとも一筋縄ではいかぬこと、即ち喜劇だとか悲劇だとかいつてしまえぬこと、また一元的に統一があるとかないとかいえぬこと、従つてまた失敗作だとも成功作だともいつてしまえぬこと、要するに多角的に二重性を有していることを示したいと思うのである。

(註)

- 1) *Troilus and Cressida*, ed. by Alice Walker (The New Shakespeare, ed. by John Dover Wilson), Cambridge U.P., 1957, p. xff.

- 2) もつともロバート・スペイトという人が朗読したレコードでは、この所はもつと嚴肅な莊重な声で読まれる。(私は作

者自身の朗読の方がより正しい解釈だという観点を抱いてい
るわけでは更々ないが、しかしこの所はエリオットの方が
詩全体からの反響をはるかに正確に盛り込んでいると思う。)
即ちこの簡単な句さえも解釈の多様性があり得ることを示し
ている。

- 3) Una Ellis-Fermor, *The Frontiers of Drama*, Methuen, 1945

- 4) Mark van Doren, *Shakespeare*, Doubleday, 1953

1

私は先ずこの作品の開幕のあたりの意味の分析から始めよう
と思う。その際私は私自身の作品の受け取り方——情緒的並びに知
性的反応を押し拡げて読者一般の受け取り方として論ずることに
なる。私にとつては「私は……と思う」は「我々は……と思
う」と云つても「ひとは……と思う」と云つても、或はいつそ
「……と思う」を一切抜き取つたものの云い方をしても同じこと
なのであり、結局は論者の文体、好み、心理、性格、生理の知つ
たことなのだ。つまり私はコモン・センス——共通感覚が存在す
る「かのように」論じていきたいと思う。

さて芝居が始まると(といつてもその前に前口上役が出て来
る。彼の科白はシェイクスピアの筆になるか疑わしいのだそうで
あるが、第一フォリオ版に附いているものであるから当時の観客
の芝居の主題に関する知識の水準を推測するよすがともなるもの
であるが、それは飽く迄よすがであるにとどまり、たとえば中程

の「メネレイアスの奥方、かどわかされたヘレンがみだらなパリスとねている」という説明もこの劇の基調を微かに示している程度でしかない。先ず甲冑に身を固めたトロイラスがパンダラスと一緒に登場する。――

Call here my varlet ; I'll unarm again :

Why should I war without the walls of Troy

That find such cruel battle within ? (1)

つまりここで彼はトロイ方の戦士でありながら、同時に戦いの場以外に、即ち心内に、ひとつの憂苦を秘めている人間として登場する。そしてその憂苦が何であるかはすぐに明らかになる――

At Priam's royal table do I sit,

And when fair Cressid comes into my thoughts――

So, traitor ! 'When she comes !'―― When is she
thence ?

クレシダという女性が憂悶の種なのである。後の二行は「美しいクレシダが心に浮ぶと――『浮ぶと』だつて！うそだ、うそだ。彼女が心に浮んでいないことなどないんだのに」という位の意味だが、ここで気づくことはトロイラスはこの時すでにトロイの戦士であるだけでなく、愛の騎士の姿を重ね合されているらしいことである。即ちここにギリシヤ的な英雄像と中世の宮廷愛（*l'amour courtois*）の騎士像とを一緒に体現した人間が現われて来ているのではないかと推測できる。

が同時に見逃せないのはトロイラスと共に登場してその話相手となつているパンダラスの存在である。引用の第一と第二の句の

間でパンダラスは恋の苦悶を抑えかねるトロイラスの嘆きをまあじつと辛抱しなさいと説きかせるのだが、その際恋の忍耐を、菓子を食べたいと思う人が麦から菓子が出来上るまでに待たねばならない諸過程――粉に挽いて、篩にかけて、発酵させて、捏ねて、型に丸めて、かまに火をつけて、焼いて、冷すという諸過程の辛抱にたとえているが、この恋とパン焼きという二つの事象のくっつけ合いがどういう効果を持つか。簡単にいえば滑稽感であろう。唐突さから生れるちよつとした価値の転化、恋というトロイラスの場合は精神的な（*within*）働きの単なる日常のパン焼きへの転化である。ここに一瞬の内にトロイラスという主人公にひとつの捻りがかけられたのである。そう思つてみれば彼の

The Greeks are strong, and skilful to their strength,
Fierce to their skill, and to their fierceness valiant,
But I am weaker than a woman's tear,

Tamer than sleep, fonder than ignorance,
Less valiant than the virgin in the night,

And skillless as unpractised infancy.

という嘆きも、その並列句法といい、クリシエの多用といい、嘆きの切実感に薄い膜が微妙にかけられているようである。その後のやりとりでもトロイラスが少し大仰に喋っているように思えて来る。少くともトロイラスの嘆きをそのまま表現する視点と、それを少し離れて恋する人間の苦しみを冷静に苦笑しながら語らせている作者の別の視点を感じることが出来るのである。

ここでスパージョンの云々するイメージャリのことを考えてみる

必要があるのだが、スパージョンはこの作品のイメージの他に
見られない圧倒的なものの一つは食物の比喩だとしている³⁾。か
かるイメージの機能のひとつは確かにブラッドブルックが指摘
するように⁴⁾、食欲というものをもう一つの欲望、性欲と結びつ
けて、恋という感情を野卑なものとしてしまう所にあるのだ。上
のパンが焼けるのを待つ人の心と恋心との比喩がそうなので、ト
ロイラスの恋の嘆きも現実の野卑な欲望に暗示的にひき下げられ
てしまっている。

だがこれ迄の所では作者の苦笑の色合いはまずまず常識で理解
できる範囲内のものであろう。というのも作者がもつとも浪漫的
であつた一五九〇年代の初期喜劇期からすでにシェイクスピアは
恋をもつと現実的な角度から見、即ち多少共「冷静な理性」⁵⁾
の眼から眺める態度を持っていたことを思えば、そのような時期
の作品のカテゴリをそう外れてはいないと考えられるからで
ある。

そして又歴史派系の批評家達の説くトロイラス・クレシダ伝説
の変容もこの辺で頭に入れておいた方がよいかも知れない。即ち
この伝説の中世的な形であるチョーサーの「トロイラスとクリセ
イデ」に見られる宮廷愛の観念に由る——純真ではあるが意志に
乏しい婦人とそれに誠実に仕える騎士という——解釈は十五世紀
の間に變つて来て、シェイクスピアの頃迄には浮気な女とそうい
う女に振り回される素朴な従つて愚かな男という形になつてしま
つていたということである。

要するに人が作品のトーンを云々する時、そのトーンを決定す

るものは、作家が作品の冒頭で読者の側の常識若しくは通覚にど
のような捻りで働きかけてくるか、読者の通覚を作品の捻りが妨
害してそれに応じた態勢をとらせるようにしむけるか否かという
ことである。そしてこの作品の冒頭を吟味してみると、作者は一
種の滑稽感を意図しているのだということが分つたと思う。分り
切つたことを説いたようでもあるが、この作品を悲劇としてみる
人もあるのだから、先ずこの点を明瞭にしておく必要があつたの
である。

そしてこのトーンがずっと維持されて終幕迄続いてゆくか、そ
れとも途中で破綻を来たし、作品のトーンがどうしようもなく変
つてゆくのが読みとれるか、或は又そこから全く別の統一を持つ
た作品に変貌していくか、というのが次の問題となる。私には前
者の見方、即ち作者が最後迄登場人物をある距離をおいてみて
て、その間には一貫した統一があるとするオスカー・キャムブル
やそれに続くアリス・ウォーカーなどの説⁶⁾を強弁と思うが、し
かし一応そのトーンを保持しようという努力が払われていること
を認める者だ。でそれを説明する為にこの劇の二つの主題である
所のトロイラスとクレシダの恋愛とそれからトロイ戦争を別々に
採りあげてみたい。(この二つはもとより切り離されるべきもの
でなく、恋と戦争、即ち個人と社会、人間と世界という二つの大
小のコズモスの係わり合い、照らし合い、融合の仕方こそがこの
劇に有機性を与えているものなのだが、便宜上分けて考える。)

(註)

1) 斜体字は筆者。引用文のテキストは前掲ケムブリッジ版。

以下同様。

- 2) 村岡訳(岩波文庫版)では「ふいと美しいクレシダが心に浮んで来ると一えい、裏切者——『あれが来ると』か。——おふ、ふいあは来るんだい。」となつてゐる。
- 3) cf. Caroline Spurgeon, 'Leading Motives in the Imagery of Shakespeare's Tragedies,' *Shakespeare Criticism* 1919-1935 (The World's Classics), p. 29. ff.
- 4) M.C. Bradbrook, *Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy*, Cambridge U.P., 1935, p.235
- 5) *A Midsummer-Night's Dream*, 5.1.6
- 6) cf. Oscar J. Campbell, *Shakespeare's Satire*, Oxford, 1943

2

最初のシーンでトロイラスという勇士がクレシダという女性をひそかに恋していること、そして彼女の叔父のパンダラスがその仲介を努めようとしていることが分つた。引き続いて一幕二場でクレシダが始めて舞台上に現われる。そしてこのクレシダに関しては大体前に述べた喜劇的な捻りが持続されているといえよう。彼女は多少共下品ではすつぱな女である。トロイの各武將をパンダラスと品評して戯れている。傍を通りすぎるトロイラスを叔父から推賞されても反応を示さず取り合わない。が叔父がいなくなつた後の独白——

Words, vows, gifts, tears, and love's full sacrifice,
He offers in another's enterprise ;

But more in Troilus thousandfold I see
Than in the glass of Pandar's praise may be.
Yet hold I off : *women are angels, wooing ;*
Things won are done — joy's soul lies in the doing.
That she beloved knows nought that knows not this :
Men prize the thing ungained more than it is ...
(1.2.83—)

私は微かに作者の共感の目がクレシダから離れてではなく、彼女の内部に入りこんで来ているのを感じざるを得ない。そしてついでに指摘しておくならその共感度と裏合せに、「女はくどかれている内がはなた」という考えには、後に引く、評価する人がいてこそ物には価値が生ずるといふトロイラスの相対主義に通ずるものが含まれている。

この後パンダラスの手づるでこの二人は密会する。クレシダが出てくるのを待つてゐるトロイラスの呟き——

I am giddy : expectation whirls me round.
Thimimaginary *relish* is so sweet
That it enchants my sense. What will it be
When that the watery *palate tastes* indeed
Love's thrice repured *nectar* ? — death, I fear me,
Swooning distraction, or some joy too fine,
Too subtle-potent, tuned too sharp in *sweetness*,
For the capacity of my ruder powers ; (3.2.18—)
ふじぢめ食物の或は味覚の「イメージリ」即ち *relish*, sweet,
palate, taste, nectar 等々が恋の表現に用いられて、それに官

能的な感じを与え、神聖さの感じを失わせていることは確かだろう。しかしこゝでは一幕一場のトロイラスの科白よりは繊細化が働いていることを忘れてはならない。私にはこういうトロイラスが作者によつて嗤笑の視点から扱われているとは思えない。このラヴ・シーンは全体的にパンダラスの愚劣なパンダーぶりの下に運ばれていくのであるが、その作者の調子が完全なモッカリイとはいえないように思うのである。

更に四幕の二場から四場にかけては一夜を共に過したトロイラスとクレシダが、ギリシヤ方から彼女の父カルカスの下へクレシダを引取りに来たダイオミディーズのために、別れさせられるシーンであるが、ここではトーンは前半はコミックであり、後半も即ち別れの場面でも悲劇的にはなっていない。しかし注意すべきことはクレシダの別れを悲しむ言葉の中にも、やがて不義をする女性にふさわしいような作者の倫理的疎隔を示すひびきが明白には感じられないことである。たとえばギリシヤ方に行かねばならぬと知つた時のクレシダの歎き振りは

(I will) Tear my bright hair and scratch my praised
cheeks,

Crack my clear voice) with sobs and break my heart
With sounding Troilus, I will not go from Troy. (4.2.

107—)

という風に誇張法によつて微妙に薄められているが、決して不貞をしないからという約束を男との間に交す彼女は不思議に悪い女という感じはしないのだ。このクレシダの明状し難い印象につい

て述べているのは恐らくエンプスンだけである。トロイラスはもとより裏切られようとは考えていないが、別れの不安に戦いつつこゝく恋人の固い約束を要求する普通の恋人のタイプに描かれていて、それはそれで通り一ぺんのものであるが、その愚かさを笑うような気配はどこにもない。

ここ迄はそれでも無理にでもこの恋は喜劇的に処理されていると云つてのけることも出来るかもしれない。しかし最後の場面になるとどうしてもそれが無理だということが分つて来る。有名な五幕二場がそれである。ギリシヤの陣営に移つたクレシダをダイオミディーズが口説こうとしている。彼女はここでは前の場面以上にどこまでが本気でどこまでが手管なのか観客には明白には理解し難い心の動揺を示しながら、遂にダイオミディーズの要求に屈して、トロイラスのかたみの袖を与えてしまう。このクレシダの素振りが明白に浮気女の手管であることが分るように描かれていれば、そこで観客はそのドラマチック・アイロニーを感じ取つて、この劇を理解するであろう、キャンブルのいうように喜劇的諷刺であり得るためにはその点がはつきりしなくてはならない。

この劇状況は二人の一部始終をトロイラスとユリシイズが物かげで見えており、その両者を更に道化サーサイティーズが眺めているという形になっている。トロイラスは自分の愛がまのあたりに裏切られて行くのを知つて、錯乱する。その錯乱は母ガートルードの不貞に気付いた時のハムレットと、苦しみの処理の仕方に異いはありながらも、よく似ている。即ちハムレットは母の不義を直ちに女性全体の不貞とみて宇宙的な呪いにまでつづつ走るのである

が、トロイラスは辛うじてそれを抑え、その目前の事象を自分の理解の枠内に押し込むために有名な「これはクレシダであつて、クレシダではない」という悲痛な錯乱した論理をたぐりだすのである。トロイラスは女に生一本に惚れてしまう馬鹿な若者だという立場でこの場面を理解することは不可能であろう。如何にもユリシイズやサーサイテイズが傍からそういうトロイラスの昂奮を冷かしたり、罵つたりしていることは事実であるが、しかしユリシイズにしてもサーサイテイズにしても作者の代弁者とはいふきれず、たとえコーラスだとしてもこの対照的な両者が同時にそうだとすれば、作者の眼はここで完全に紛失していると考えねばならない。

そうだ、作者の眼の所在の紛失、或は不定性にこそこの作品の特質があるのではなからうか？ 作者の対象たる人物への距離、いゝかえれば共感の程度がこの作品ではいちじるしく不安定なのだ。この対象への距離の、従つて作品の調子の、絶えざる微妙な動揺変化こそ、多くの批評家を混乱させ、その見解の恐るべき多様性を生み出させたものに他ならないと私は考えるものだ。

さりとてこの調子の不統一を直ちに構成上の不統一と理解しては大間違いであろう。そこを峻別しなければならぬ。構成の面からみるならばこの作品は恐ろしく整つた作品なのだ。トロイラスとクレシダの恋、その絶望的な破綻という個人的な主題が戦争とその結果の惨憺たる世界の崩壊という社会的政治的主题と相錯綜し、照り返し合い、その中に大きく包みこまれてしまつているのである。それで第二の主題について見てみなければならぬ。

(註)

- 1) ちなみに「澄んだ声」というのはクレシダのコンヴェンショナルな属性である。 cf. Kenneth Muir, *Shakespeare's Sources*, Vol. I, Methuen, 1957, p.80

- 2) William Empson, *Some Versions of Pastoral*, Chatto & Windus, 1935, pp. 37-8

3

それは先ずギリシヤ方とトロイ方のそれぞれの陣営での首脳会議から展開されていく(一幕三場、二幕二場)。両者共に長年の攻防に倦き果てて何とか戦争を収拾する道はないかと相談しているのである。ギリシヤ方では、アキリーズのような勇将が高慢にも戦争に不協力の態度を示しているから、士気が弛んで埒があかない、それを何とかしなければ、という相談である。トロイ方ではもともとヘレンなどという一人の女のために戦を起したのが間違いだ、それをなんとかしなければ戦の収束は図り難いというのである。ギリシヤ方では自軍の統一を求めるためにユリシイズが「秩序」の演説を行う。トロイ方ではヘクターが人の妻たるヘレンを返すべきだと主張して、トロイラスやパリスの反対に会い、「ものの価値」について論争を行つた後に、自説を唐突に撤回してしまう。その為戦争は更に引續いて遂にはアキリーズの出陣、ヘクターの戦死という先刻御承知の結果になるのだが、さてここでこのユリシイズの「秩序」の演説、ヘクターのものの道理の説がこの作品のモラルを表わしており、そういう秩序道理に反した

から崩壊を招いたのだ、ゆめゆめそんなあやまちを犯すべきではなかつたというのが作者の考え方だつたのだろうか？物語の理屈だけを考へてみれば、如何にもそれが正しいように思える。しかし作品全体の調子はこれを裏切つてるようにみえるのだ。

ユリシーズは世界には自ら段階があつて、そこに属するすべてのものは一定の位置に格付けされている、若しその位階の絃が一度切れるようなことがあれば、どんな不協和音が鳴りひびくであらう、という。これは今迄十分に人々が説いたように、中世的な世界像であつて、それがエリザベス朝にも存在し続けていた一つの表われであらう。しかしシェイクスピアがこんなまな形でモラルを説くことは珍しいことだ。そして心理的にみて、もしこういう考へに確たる信念を彼が持つていたならば、そしてこれが当時の一般通念として自明のことであつたならば、それをこのように殆ど故意に詳しく論じたてるのは不思議なことだ。ひよつとしたらシェイクスピアは自分の中に、あるいは時代の気配の中に、何かそういう考へで片付けられぬもの、信念の動揺を見出したからこそ、逆にここでもかかる秩序観をエリザベス朝で最も過不足なく表現したといわれるような言葉をユリシーズの如き人物に吐かせざるを得なかつたのではないかと私は疑う。作品のコンテクストだけではこのことは不十分にしか実証できない。もつと思想的、精神的の研究、或はシェイクスピア伝の欠如の補充という不可能な仕事などがこのためには必要であるが、今はこのような疑いを抱く人としてリーチとマクスウェルの名をあげておくにとどめよう。

更にトロイ方のものの価値の問題である。

Hector. Brother, she is not worth what she doth cost the keeping.

Troilus, What's aught, but as 'tis valued ?

Hector. But value dwells not in particular will :

It holds his estimate and dignity

As well wherein 'tis precious of itself

As in the prizer. ... (2.2.51—)

これがものにはそれ自体に価値があるといひわば絶対的な価値を主張するヘクターと、ものは人に評価されて始めて価値を生ずるとする相対価値論を説くトロイラスとの対立であることは野島秀勝などが明快に指摘した所である³⁾。そしてこれらの場面において重要なのは、これらの哲学的な問題が異常に熱心に追求されていて、殆どこれをコメディとみる余地を与えないということであらう。この作品が現在ほぼ定説となつていのように当時の一般向きの劇場の観客のためではなく、法学院の高級なインテリ階級のために供せられたものであり、その注文を予測して書かれたもの⁴⁾として、このようにいちじるしく理屈っぽい場面が書かれた理由を説明しても、尚且つ疑問が残るのである。即ちこの熱心な世界像の、ものの価値の追求の背後には作者自身の全身全霊の追求を、従つてそれ以前の作者の心におけるなんらかの惑乱状態の存在を想定しなければならぬのではないかという点である。

そしてこの作品の実に驚くべき点は、そのシアリアスな追求を行つた人物達が見事に嘲笑の眼でもつて戯弄されていく過程にあ

る。ヘクターは自分の考えを放棄することで、ユリシーズはサーサイテイズという道化によつてである。勿論トロイ方とギリシヤ方の武将に対する作者の共感度の差を無視することは出来ない。トロイ方の武将が比較的寛大に描かれているのは、恐らく当時のトロイ方に同情的な通念によるものだろう。(ここにエリザベス朝の作家個人の意識と時代のコンヴェンショナルな意識との把握困難な一関係がある。)それにしても五幕三場のヘクター出陣のシーンにはアナクロニズムを笑う作者の眼が働いているのが感じられよう。英雄がもはや存在し得ない、ロマンスの崩れ去つた戦場では、トロイラスのいうように、弱きを見逃し、約束を重んずる名誉心はアナクロニズムであり、「野ばんなのが戦争」(5.3.49)だからである。

一方ギリシヤの英雄達がサーサイテイズの毒舌によつて無残にそのマスクを引き剥がれているのは一々指摘するまでもない。サーサイテイズによればトロイ戦争は淫売婦とそれに惹かれる猥せつな男達(メニレイアス、パリス)のために起つたものである。武将達の光栄、物具とつて国の為に節度を守つて戦おうとする彼等の榮譽は、その原因の卑少さによつて、その動機の汚れの暴露によつて、全く失われてしまうのである。

Here is such patchery, such juggling and such knavery!
All the argument is a whore and a cuckold ... Now the
dry serpigo on the subject, and war and lechery confound
all! (2.3.70—)

国家を蝕む戦争に充満しているものは、肉体を蝕む病氣——特に

性病——のイメージとして二重写しに表現される。

...Now, the rotten diseases of the south, the guts-
gripping, ruptures, catarrhs, loads o' gravels i' th' back,
lethargies, cold palsies, raw eyes, dirt-rotten livers, wheez-
ing lungs, bladders full of imposthume, sciaticas, lime-
kilns i' th' palms, incurable bone-ache, and the rivelled
fee-simple of the tetter, take and take again such
preposterous discoveries. (5.1.17—)

この物語全体をこのようにみるサーサイテイズの立場は一貫して
いて如何にも諷刺喜劇の傍観者、嗤い手であるように見える。し
かしここが肝心なのが、彼が嗤う相手たる登場人物の一人一人
に対する作者の態度が今迄に見たように一定していないのだ。あ
のアキリーズにしても例外ではない。あれだけ傲慢に振舞つてい
た彼がユリシーズなどの智恵で一度びギリシヤの僚将達から冷淡
な態度に出られた時の独白を見てみるとよい(3.3.64)。だか
らして嗤い手と嗤われ手の距離が不定になる。従つて比較的共感
度の高い嗤われ手に読者が感情移入をしてこの嗤い手を見た場合
に彼サーサイテイズの立場も不定になつてくる。相対的な関係だ
からである。そこで劇全体が一廻り大きくその調子を動揺させて
しまうのであり、この点からもこの作品は結果として諷刺喜劇と
全く別様のものになつてしまうのだ。

(註)

- 1) その中でもつとも実証的なものは、Kenneth Muir, *op. cit.*, p.88 ff. しかし私が今いつているのはこの演説のこの

ンテクストにおいて持つ意味、ひるがえつて作者自身にとつて持つ比重である。

- 2) Clifford Leech, *Shakespeare's Tragedies and other Studies in 17th Century Drama*, Chatto & Windus, 1950.
- J. C. Maxwell in *The Age of Shakespeare*, Penguin, 1955
- 3) 「認識の劇と嘔吐」——「エッセイズ」二号（一九五六）
- 4) といつても私はそれをウイルスン・ナイトのうちに甚だしく強調して発展させる氣持にはなれなう。cf. *The Wheel of Fire*, Methuen, 1956

4

開幕においてかけられた喜劇的な振りがその後どのような展開を示していくかを二つの主題に分けて不十分ながら見て来た積りである。その結果考えられることは第一にこの二つの主題の相互連関性である。トロイラスがクレシダに裏切られたために起す錯乱はヘレンの不貞から起つた戦争による世界の混乱である。この両者のつながりのために、この劇はトロイラス自身がその錯乱をクレシダ一人のこととして単なる個人的な事件に抑え、ハムレットのような一般的絶望へ迄は自分を駆り立てなかつたのにも拘らず、この絶望が世界全体の混乱、秩序に対する希望のない状態を結論として描き出してしまつたのである。構成上の対比的な効果の主要なものはそのことである。二重のプロットによる構成的統一があるといえよう。

しかしこの劇にはそれと同時に決定的な不統一がある。それは

前に述べた作者の視点の動揺である。動揺というのは戦争の場面と恋物語の場面とがめまぐるしく交叉するというようなことではなく、作者の対象に対する没入度の不定である。観客の側からみれば、これは真面目に見るべきなのか、笑つてよいものか分らないという調子の不統一である。私はこの不統一のすべてを指摘したとは思わぬが、重要な逸脱は述べた筈だ。

逸脱といつたが、即ち私はこの劇の基調に喜劇的な調子が流れているのを読み取りたいのである。そしてそうはとれぬ個所を作品の破綻であるとしたのである。もつともこの破綻がなかつたならば私がこの作品に今の興味を覚えなかつたことも確かであろう。

いずれにせよこのような逸脱は諷刺喜劇の範ちゆうではどうしても理解し難いものがある。キャンブルはこの作品をベン・ジョンソンやマーストンの諷刺喜劇の影響の所為にするのだが、「トロイラスとクレシダ」と「みんなくせが治り」(*Every Man Out of His Humour*)とが同じ範ちゆうに入り得るような呼び名は、定義の枠として余り意味がないものと考えねばならない。即ちたとえば彼は前者のサーサイティズと後者のカーロ・バッフィン Carlo Buffone などと同じ *railor and buffoon* の系列に入れているのであるが²⁾、しかし問題はサーサイティズの受取り様が少しも観客乃至読者にはつきりしない点だ。ベン・ジョンソンにあつてはバッフィンの受取り方はつきりしている。バッフィンの他の登場人物に対する態度はもう一人のマシレンテと共にジョンソン自身のそれなのであつて、バッフィン自身は他の人物から懲罰を受ける

形をとっている。そこでは通常の意味での善玉、即ち作者の共感を得ている人物はいず、それぞれのヒューマーが懲らされるという形をとっている。古い道徳劇の単純さ、素朴さをその生命としているのであり、従つて我々の眼からすれば如何にも道学者的でうとましいのである。ジョンソンとてもそのような反美学的な手法から次第に成長して、このコーラスとコーラスの否定を同時に行う手法をもつと微妙に、たとえば否定詞の特殊な使用方法によつて、作者の視点を示す「狐」(Volpone, or the Fox)のような作品を生み出すに至る。がいずれにしても作者の人物に対する距離は正確に保持されていて、諷刺喜劇という様式はこの距離なくしては成立たない。

そしてこの距離が「トロイラスとクレシダ」にあつては場面、人物によつていちじるしく異なるという点が特長的なのだ。一定の距離を維持するためには背後に強力な倫理基準が必要なのだが、「トロイラスとクレシダ」に於てはかかる倫理基準の存在が少くともそれと分るように浮び上つては来ないのである。

結論として、構成に統一があるのに調子に統一がないのならば、喜劇的な視点が基調であるのに悲劇的な視点も入りこんで来ているのならば、これは失敗作だろうか。確かにこれはエリオット風にいえば「芸術上の失敗」だ。しかしこのことは作品が尚且つ「面白い」、他にまさつて面白いことを妨げはしないのである。それが恐らく「トロイラスとクレシダ」が他の問題劇と共に持つ最後の二重性であろう。

(註)

- 1) 'Double Plots', W. Empson, *op. cit.*
- 2) *op. cit.*, p. 107
- 3) 拙稿「ベン・ジョンソン試論」——「エッセイズ」六号(一九五七)参照。
- 4) しかし私は見かけは全くキャンブルと異なり、この作品に宇宙の虚無、混沌、生の無意味の統一ある形象化をみよつとする Ellis-Fermor (Una Ellis-Fermor, *The Frontiers of Drama*, Methuen, 1945) の説は極めて示唆に富みながらも、キャンブルに同じくこの作品に一元的に統一を認める点で受け取り難い。彼女の、主題が不協和ならばそれを表現する形式も不協和でなくてはならないという論理は冗談としては面白くても眞面目には受取り得ない。