

# ルードヴィヒ・テュークのシェイクスピア論 — その一 —

## 根 本 道 也

### 序 文

ここに拙訳をもつて敢て紹介しようとする論文はテュークのシェイクスピア試論「シェイクスピアの不可思議事の扱い方について」の前半部である。当該論が書かれたのは、シラーが「優美と品位」によつて古典主義美学を確立した年（一七九三）であり、出版は、ゲーテの「ヴィルヘルム・マイスターの修業時代」と同じ一七九六年である。当時のドイツの文学界はゲーテ、シラーによるシュトゥルム・ウント・ドラングから二十年を経、再びゲーテ、シラーによつて折しも古典主義文学の諸作品がはなばなく世に送り出されている真最中であつた。他方、シュトゥルム・ウント・ドラングの施風が起る頃<sup>(1)</sup>誕生した世代は、その頃丁度感受性豊かな青年期を迎えていた。悟性と形式を尊ぶ啓蒙主義の冷気のさ中に、感情と独創を尊ぶシュトゥルム・ウント・ドラングの熱風が吹き込んだ頃幼少年期を

過ごした世代人の中に、何かを生み出そうとする感受力と独創力に恵まれた若者たちがいた。彼らは今や、ゲーテ、シラーという天才的先達の手によつて完成された豊富な文学遺産を受け継ぐはめとなつた。同じく感情の開放と形式の打破を志向する青年期にあつて、ゲーテとシラーはシュトゥルム・ウント・ドラング文学を産み出し、他方この若者たちは初期ロマン派文学を産み出した。今両者の相異を論ずる余裕はないが、一口に云うと、前者の文学が生活と自からの体験より産み出されたものであるのに対して、後者のそれは前者の成果を出発点とただけに知識的傾向が強い。大地に根を下ろさぬままに、豊富ではあるが間接的な知識が、強い想像力と独創力にありたてられる時、精神はおのずから無限大の活動領域を求めずにはおれなくなる。限界を知らぬ空想の遊戯、観念的世界への遊離の傾向、精神の敏捷性、過去と未来および現実界と仮空界との融合欲といった初期ロマン派の諸特徴はそこに由来するも

のであろう。

さて、右のような諸特徴を備えた文学上の諸作品が、古典主義文学もまだたけなわの一七九七年から九八年にかけて、まるで申し合わせたように、いつせいに現われた。まず、ヴァッケンローダーの「芸術を愛好する一修道僧の心情の吐露」にはじまり、フリードリヒ・シュレーゲルの「ギリシャおよびローマ人の文学史」、ティークの「フランツ・シュテルンバルトのさすらい」、ノヴァーリスの「ザイスの弟子たち」等である。彼らはたちまちにイエーナに集まり、共通の旗印のもとに文芸雑誌「アテネウム」(一七九八—一八〇〇)を刊行するにおよんだ。初期ロマン派の文学理論の定着は、主としてシュレーゲル兄弟を中心とするこの「アテネウム」と兄A・Wシュレーゲルのベルリン大学での講義(一八〇二—〇四)によつてなされた。したがつてこれらの若者たちは当時の精神的状況を共通に体験しつつ、さらに夫々の個人的体験に促がされて、偶然にも殆んど同じ時期に初期ロマン派人へと成長していったものと思われる。各人の個人的体験をここで述べる余裕はないので、ティークだけに目を向けることにしよう。

ティーク個人に特に強い影響を及ぼした存在としてどうしても省くことのできないのは、ヴァッケンローダーとシェイクスピアであると思う。少年時代からの学友であつたヴァッケンローダーは、万事にいささか軽捷なテ

イクとは異質の冥想的性格の持ち主であつた。そのせいか、テイクに対してはその欠ける部分を開拓し充足する役割を果たしたようである。ティークをして自民族の古い芸術遺産のすばらしさに気付かしめたのは彼の最大の影響であつた。一方シェイクスピアはこれとは対象的にティークの本来の傾向を強力に促進した諸要因の中でも最大のものであつた。それが証拠に、シェイクスピアは、ティークが読んだ外国文学では「ドン・キホーテ」と共に一番最初のものであつたのみか、一八五三年にドレスデンで八十年の生涯を終るまで、何らかの形でつねに彼の文学活動に随伴していた。<sup>(2)</sup> 幼少時より読書や芝居に熱中していた少年ティークはじめて触れたシェイクスピアの世界は「ハムレット」(エッセンブルク訳)であつた。それをきっかけとして少年ティークはたちまちシェイクスピア文学に夢中になつてしまつた。特に彼をひきつけたのはその妖精の世界で、「夏の夜の夢」と「あらし」はすっかり彼の愛読の書となつてしまつたようである。こうしてその二作品は少年ティークの空想力に、ロマン的で華麗で多彩なもの、それと同時に、ひらひらと浮動する奇怪なものへの愛着心をかきたてることになつた。

やがて(一七九二年、一九才)彼はギムナージウムを卒え、ハレ大学で一学期を過したのち、翌年(一七九三年、二〇才)にゲッティンゲン大学へ赴いた。幸いにもその蔵書は彼

に古イギリス演劇研究の好機を与えてくれた。それまで漠然と惹かれていたシェイクスピアと彼自身の精神との関係がここに至って、かなり明確に整理されることになった。

「あらし」の改作と、それに添えた当試論はここでの研究の総決算であると同時に、シェイクスピアに関する彼の最初の成果でもある<sup>(3)</sup>。

以上述べた経過から、ティークのシェイクスピアへの関心は、初めの「ハムレット」の魅力から、「夏の夜の夢」や「あらし」の妖精界の魅力へと移り、さらに対象は「あらし」に絞られて、魔術的小宇宙を創り出すためのその諸手段へと集中していったことが分る。こうして「あらし」を通じて学びとつたことがらがティークの以後の諸作品に色濃く現われるのは当然であろう。重だつた作品名を列挙すると次のようである。

小説「ウィリアム・ロヴェル氏の話」第一巻（九四年、二二才）。小説「ペーター・レープレヒト」（九五年、二二才）。小説「ウィリアム・ロヴェル氏の話」第二、三巻（九六年、二三才）。ドラマ「騎士青ひげ」（同年）。メルヒエン「金髪のエックベルト」（同年）。物語「美しいマーゲローネのふしぎな愛の物語」（同年）。ヴァッケンローダーの前記「一修道僧の心情の吐露」への寄与（同年）。喜劇「長靴をはいた牡猫」（九七年、二四才）。メールヒエン「友だち」（同年）。喜劇「王子ツェルビーノ」

（九八年、二五才）。ヴァッケンローダーの「芸術幻想」への寄与（同年）。小説「フランツ・シュテルンバルトのさすらい」（同年）。セルヴァンテスの「ドン・キホーテ」の翻訳。

当試論執筆（九三年）後、イエーナ・グループの一員となる（九八年）までに書かれたこれらの作品の殆んどのものが、初期ロマン派文学の代表的作品とみなされているものである。この点に私たちはもう一度注目したい。すなわち、他の初期ロマン派人の代表作の殆んどは九八年以降に書かれているのに比して、ティークの初期ロマン派に属する作品はすでに殆んどが同年に至るまでに書かれている、という点である。初期ロマン派文学の開花に直接のそして最大の刺戟を与えたのは、前述のごとく、ゲーテの「ヴィルヘルム・マイスターの修業時代」であつたのは云うまでもないが、一方では他ならぬその刺戟を受けた若者たちの中の一人が、はやくも諸作品の創作によつて、目立たぬながらも、初期ロマン派へと通じる雰囲気醸し出していたのである<sup>(5)</sup>。

要するに、ドイツ・ロマン主義の生起にはティークの先行的働きが一役を果し、<sup>(6)</sup>そしてティークをその役柄へと長成せしめた最大の要因の一つは当試論でとらえられたシェイクスピアであつたと私は思うのである。たしかに当試論は、一読して感じられる通り、多分に若さと情熱の所産で

ある。思索の深さと論理的正確さという点では、類似の視点から書かれた後年のコールリッジやグンドルフのシェイクスピア論（前者一八一二年、後者一九二八年）には遠くおよばない。けれども、シェイクスピアがどのような形でドイツ・ロマン主義の生起に影響を与えたかを明らかにする際に、やはり無視するわけにはいかない著作の一つであると思う。

当試論とティークの前記諸作品との内容上のつながり、当試論の後半部すなわちハムレットを中心とした悲劇論の検討、A・W シュレーゲルのシェイクスピア観との比較等々ここに併せ論じられるべくして果し得なかつた事項は少くない。浅学の故と訳稿だけで制限紙数を大巾に超過する故もあつて、解説が粗雑に流れ過ぎた難点は隠し難い。近い機会に改めて論ずることを約して、容赦を乞う他ない。使用した原文は 《Über Shakespeares Behandlung des Wunderbaren》 von Ludwig Tieck; Deutsche Literatur, Sammlung literarischer Kunst- und Kulturdenkmäler in Entwicklungsreihen, Reihe Romantik, herausgegeben von Paul Kluckhohn, Band 2, S. 121—S. 140. 原文中の作品名は全て引用符なしであつたが、訳稿ではそれとはつきり分るものは全てカギカッコに入れた。なお、註解作りに際しては本学英文学科助手井上久喜子さんの協力を得た。

## 註解

1. F・シュレーゲルとノヴァーリスは一七七二年に生まれ、ティークとヴァッケンローダーが生まれた一七七三年にゲーテの「ゲッツ・フォン・ベルリヒンゲン」が、翌年に「若きヴェルター」の悩み」が出版された。
2. 例えば、少年時代のドラマの一試作に、詩人たる天職へとめざめいく少年シェイクスピアを描き、壮年になって、青年シェイクスピアを主人公とした小説「詩人の生活」（一八二六年）を著わした。A・W・シュレーゲルと協同のシェイクスピア全戯曲の翻訳事業も見落せない。
3. 当試論は、はじめの計画では、個々の戯曲の註釈のつもりであつたが、のちに詩人シェイクスピアの総評価に変更された。この試論を執筆している頃彼は心の友ヴァッケンローダーに「ぼくは今、シェイクスピアの中に生きそして活動している」と書き送っている。
4. F・グンドルフ（一八八〇——一九三二）はティークとは逆に、「夏の夜の夢」を主とし「あらし」を従として論じている（「シェイクスピア——その本質と作品」一九二八）。
5. A・W・シュレーゲルに宛てた手紙（一七九七年二月三日ベルリン）にもその辺の事情はうかがわれる。つまりティークは、シェイクスピア研究の先輩たる同氏に自作の「青ひげ」や「牡猫」を気に入ってもらえたことを喜んでいる。
6. H・A・コルフ、E・シュタイガー、P・G・クルスマンもドイツ・ロマン主義の起点をティークに認める。

## シェイクスピアの不可思議事の扱い方について

ルードヴィヒ・テーク

その芸術作品の多くにおいて月並みな道を放棄し、新生面を拓こうとするシェイクスピアの天才はこれまでもしばしば讃美されてきた。それは激情の姿を描けば、陰影の極微に至るまで、あるいはぎりぎりの限界まで追い求める。それはまた、あるときは、観客を夜の神秘界へいざなつて、群なす魔女や幽霊の真只中へとひき入れる。かと思うと次には、あの恐ろしい幻影とは似ても似つかぬ妖精や精霊をもつて観客をとり囲む。人々はシェイクスピアがドラマの通則を破る大胆さの方に氣をとられて、法則の欠除を氣づかしめないあの遙かに偉大な技倆のことを見落しすぎてきた。というのはすなわち、思いきつた虚構、新奇な考え方を提示する場合につねにあらかじめ観客の錯覚を手ごめにし得るという点にこそ真の天才たるゆえんがあるからだ。詩人は私たちに好意を要求することはない。むしろ私たちの意志にさからつても空想を張りつめさせる。その結果私たちは、この啓蒙された世紀のもつあらゆる概念も

とともに美学上の諸法則を忘れ去つて、詩人のすばらしい幻想にすっかり身を委ねてしまう。そうなると魂は陶酔気分にかかされて、あらためて自分の方から詩人の魔法に身を投げだしていく。そうしてかけめぐる空想は、いつなんどき反抗的不意打ちを受けようとも、もはや夢から覚まされることはない。

ドラマの数ある長所のうちこの最大の長所に関しては、シェイクスピアは恐らくつねに無比の存在であろう。――シェイクスピアが手を触れさえすればどんなものでも黄金に変わってしまったあの錬金術は、彼の死と共にこの世から消えたように思われる。というのも、イギリス人であるとドイツ人であるとを問わず、同時代および後世の詩人たちによつて彼の傑作は大いに模倣されたが、彼があれほど大きく恐ろしく見えるあの魔的圈内に、彼のあとを追つて突入し得た者は一人もないからだ。この点においてシェイクスピアの域に到達しようと志したごく僅かの者た

ちでさえも、彼の前に立てばまるで腑抜けな魔法使いのようなものであつて、あれやこれやもったいぶった呪文を唱えては一生懸命に杖を振りまわして、魔具をせつせといじくつてみたところで妖精の一匹に御し得ない有様である。それに、彼らは分別くさい悟性を眠りこませるだけの技倆をもちあわせていないから、結局は観る者に退屈を感じさせるだけである。

シェイクスピアは、かの時代にあつて、他のいかなる詩人・作家にもまして彼の民族の詩人であつた。彼は烏合の衆のためにではなく、彼の同国人全体のために詩作したのである。だから彼は古代人のドラマの傑作を、たとえ知つていたにしても、自作のドラマを持ち込む法廷としなかつたのだ。<sup>(1)</sup>彼はむしろ、人間をじかに観察研究することによつて、人の心をうつものが何であるかを学びとり、自からの感情と経験の中から抽象した諸法則とに従つて彼の芸術作品を創造したのである。彼の作品のほとんどが、舞台上演じられるにつけ、読まれるにつけ、きわめて普遍的かつ必然的な効力を發揮せずにはいないのは、まさにそのせいなのだ。それというのも、シェイクスピアほど自己の芸術作品に演劇効果を仕組んだ詩人はおそらく他にないと思われるからなのだが、それにしても彼は観客の願ひにこたえて意外な出来事をサービスしたり、おそまつな不意打ち手段で観客の気嫌をとつたりなどはしなかつた。彼は奸策好み

の多くの詩人たちが用いる術策など用いずとも、また、観客の好奇心に助けを借りずとも、おしまいまで観客の注意を緊張状態に保ち、その上に自己の詩才を大胆に羽搏かせることによつて、観客を心底からそして恐れ慄くまでに感動させ得るのである。

こういうわけで、彼の描く不可思議界は古代ローマまたはギリシアの神々から成り立つものではないし、あるいはまた、シェイクスピア以前はもとより彼の時代にもなお舞台上によくみられたあの無効果な寓意的存在<sup>(2)</sup>から成り立つものでもない。もつともこういった存在によつて観客は超自然的存在にあるていど慣れ親んでいたのであるが。――要するに、シェイクスピアは国民の詩人として自国民の伝統におり立つたのである。

民衆の空想というものは勝手に迷信を作り出してはそれを飾り立てるものなので、逆上して戦々競々とした空想の産物の中に、子供じみたものとぞつとするもの、いや気を催す没趣味な特徴と美しくても恐ろしい特徴とがつねに同程度に含まれているのも当然である。シェイクスピアが民衆のこういった想像の仕方を見境もなくとり入れていたならば、もちろん彼は烏合の衆の大喝采を期待できたであろう。しかし他方、いささかなりとも審美の眼と醇化された空想力をもつ読者たちは、シェイクスピアの脳髓が生み出したそれらの奇形児をにがにがしい面持ちで投げ棄

たことであろう。しかしその点では彼はきわめて感覚繊細なところを見せた。つまり彼は真正の詩人として、民衆の想像方法に自己をひきおろすだけでは足りいとせず、同時に彼らの想像方法を彼自身の精神の域にまでひき上げたのであった。——彼は民衆の空想力を迎え入れはしたが、民衆に対してもまた感情の洗練と醇化とを求めたのである。この結合のうちに彼は民衆の迷信を実にすばらしい詩的虚構にまで高め揚げた。その際彼は、民衆の迷信から子供じみた没趣味な部分を取り除きはしても、不思議な幻想的要素——それなしでは精霊界は日常界に近づけないであろう要素——はそのままに残しておいた。

シェイクスピアという人は悲劇作家としての場合と彼のいわゆる喜劇における場合とは全く別人の感のする芸術家である。「マクベス」や「ハムレット」における不可思議事と「あらし」や「夏の夜の夢」におけるそれとが全然似ていないという点は読者の誰もが一見して気づくところであろう。ではまず、あとの二作品に目を向けよう。

## 一、「あらし」における不可思議事の扱い方について

シェイクスピアの劇は多くの種別に分類され得る。同じ

種別でもお互いに似ているものはごく僅かである。ほとんど各作品が何らかの独自な特徴、すなわちそれと他のものとを区別する何か独特の精神を備えている。全ての作品は詩人の魂を忠実に映す鏡である。つまりほとんど各々の作品が他のものとは似ない独自の感情から生み出されたものなのだ。「あらし」と比較し得る劇といえば「夏の夜の夢」を置いて他にない。この作品には「あらし」とほぼ同種の世界および類似の特色が見出される。それはほかでもない、はつらつとして止むことなく働きつづける空想と繊細な感情であり、ささやかな出来事のかすかな進捗であり、また、まじめなものとのこつけいなものとの混和である。「夏の夜の夢」の創作年を、なにもマローンの意見に同調して、<sup>(※)</sup>「あらし」のそれより十七年前におくことはないにしても、私はやはり後者は前者よりもはるかに後で書かれたと確信する。なぜならば、「あらし」は「夏の夜の夢」をもう一度より美しく、より完全に繰り返したものであると、多分云い得るからだ。

※ 「あらし」がシェイクスピアの最後かまたは最後から二番目の作品であったことはかなり確かである。マローンは「あらし」の完成年を一六二二年とし、「夏の夜の夢」のそれを一五九五年とはするものの、その論拠は確かではない。後者は一六〇〇年によく印刷された。<sup>(3)</sup>だが一五九八年にはすでに言及されている。私は早くてもせいぜい一五九八年より少し前と

考えたい。というのも、それより早い日付を付すためにマローンが挙げる本質的理由は全て不十分であるからだ。たしかに当作品が韻を多く含む点は注目をひくことではある（しかもこの点はシニクスピアの初期の作品を識別するのに最も有効な徴候であることだし）、しかしながらマローンは、当作品の多くの韻が「恋の骨折り損」の場合のように意図もなく用いられたものではないことを忘れていた。特に妖精場面になると詩人は、全体の効果のために、韻によって作品を一層夢幻的かつ音楽的にするのだが、これはしごく当然なものであった。

この二つの劇は、そこに描かれた不可思議事とそれのとり扱い方とによって、特殊な部類に組み入れられ、同じシニクスピアの詩神の所産である他の諸作品とは相い似ないものとなっている。それ故に、詩人がどのようにして新軌道に足を踏みだすのか、さらに、私たちが他の傑作の場合にも優るとも劣らぬ讃嘆の念をもつてうち眺める情景をどのようにして作り出すのかを、いくぶん詳しく調べてみるのは骨折り甲斐のあることと私には思われる。

「マクベス」や「オセロ」を読んだ直後には「あらし」や「夏の夜の夢」はこの強烈な描写のはるか下に位置づけたい気にさそわれる。というのも、後者の穏かで快い描写は前者の巨人的形姿とはすこぶる対照的だからである。後者にはいかなる種類の激情もなく、また、私たちの心を恐怖と戦慄で充すような霊界のひとかけらもみあたらない。

すなわちシニクスピアは、想像力を魅惑的光景の中のにんびりとどまらせるために、己れの轟声を黙さしめているのである。彼はこの両作品においては、観客を自己の魔法界へさそい入れて、様々な姿をした無数の妖精たちに親しませるので、恐怖と戦慄が神祕に充ちた仕事場から観客を無気味に遠ざけておくような事態は生じない。だから、「マクベス」や「ハムレット」にみられるような情景を「あらし」に期待するわけにはいかないのだ。詩人は「あらし」においては精霊界を私たちにぐいと近づけこそしたが、それを恐ろしい間隔に離しておいたり、人間の視線をひるませるあの不気味なヴェールでおおい隠したりはしなかった。夜の国はここでは柔い月光に照らされている。すなわち、あいさうのよいまじめな様相をした妖精たちの傍へ私たちは物おじしないで歩み寄って行く。それでいて彼らにおどかされたり害を加えられたりすることはないのである。

さて詩人は彼の「描く」超自然的存在のために「観客の」錯覚をいかにして獲得するか？

一、観客の心が再び日常界へもどされてそのために幻想が中断するという事態に決して陥ることがないよう、全不可思議界を

描くことにより。——描かれる奇蹟が全く不可解にはみえないようにすることにより。

物語り作家にとつては、読者を超自然的世界に移しおくことは、遙かに容易であらう。すなわち、読者の心に不可思議事への心構えをさせるための叙述なり詩的描写なりは彼の意のままなのだ。諸々の現象は作家の眼を通してはじめて見えるのであるし、錯覚にしてもしよせんドラマの場合ほどあざやかにはなり得ないのであるから、それを妨げる難事もそれほど多くはない。物語り作家の場合であれば、描出する不可思議界をほんとうらしく見せるのには、ほんの少し術作を用いるだけでよい。それだけで読者は彼の言葉を信じてくれる。ところが、演劇の場合、観客が自ら見ているのである。観客と出来事とを分けへだてるヴェールは落されてしまつてゐる。だから演劇では観客がより一層の眞実味をも要求することになる。

戯曲詩人が私たちをある不可思議な世界へひき入れようとする場合、彼はつねに私たちの懷疑心を難物中の難物とみなすであらう。私たちは激情場面や劇中の急場には容易に興味をもつし、登場人物にもすぐに親しむであらう。けれども空想の中にしか存在しない産物はかならずしも私たちの眼に超自然的に映るとはかぎらないのである。この困

難はどうすれば克服され得るのであらうか。あるいはまた、詩人が私たちの幻想癖をついに彼の側へひき寄せ得た場合でも、私たちはその後いつなるとき欺瞞に気づかないともかぎらないのだ。もし欺瞞に気づいたら、いよいよまずい具合に私たちは現実界へ突きもどされることになる。このような事態は、それではどのようにして回避され得るのであらうか。

観客の心に錯覚を起させるこの力を寓意がもたないことはとりたてて云うまでもなからう。舞台監督が自分で操る人形たちの間へいわば手をつっこむといった情景にお目にかかることがあるし、また、記述されている道徳的あるいは哲学的文章が孤立しているのに出あうこともあるものだが、まさしくこうして看破力だけが働かされることによつて、空想の活動は消滅するのである。しかも、まさにその瞬間に分別力は残りの全構想にも有罪の宣告を下す。それというのも、詩人がまずもつて自ら、己れの虚構の無定見さを観客の分別力に教えるからなのだ。このようにゲートは彼の「エグモント」<sup>(4)</sup>において、きわめて美しい一場面のあとに一つの寓意を用いたばかりに、結末の全効果をだいたしにしている。この例を除けば近代演劇では、詩趣に欠けるこの種の虚構はほとんど全てプロローグの領域のみに引込んでしまつた。——古イギリス演劇における仮面劇<sup>(5)</sup>はしばしば寓意的である。「あらし」中の仮面劇にもやはり

その気味はある。しかしながら、それは当作品の本質的構成要素ではないし、おそらくはまた当作品の最大の欠陥でもない。この例がみられる他はシェイクスピアは寓意の使用をつねに避けている。寓意を使うチャンスは彼の身邊にずいぶんあつたのではあるが。というのも道徳劇はしばしば全く寓意的であつたからだ。彼より少し以前に、いや彼の時代になつてもなお上演されていた数々の悲劇においてすら、寓意的存在がまだしばしば一連の登場人物の間にまざつていたのである。

「あらし」と「夏の夜の夢」とはおそらく陽気な夢に匹敵するものであらう。後者においては、シェイクスピアは観客を徹頭徹尾夢想者の気分にあそび込もうという目的すらもつている。全構想からみて、その究極目的にこれほど適っている作品を私は他に知らない。人間の心のことならばどんなに微々たる動きでも熟知している、と作品の中であれほどひんぱんに仄めかすシェイクスピアのことである。おそらくは夢の中でも自己をよく観察していて、夢の中でいろいろな経験を詩作に適用したことであらう。心理学者や詩人が、夢の過程をあとで詳しくたどつてみると、夢で経験した事柄を非常に拡大できるというのは全く疑いのないことだ。たしかに、幾多の観念連合がなぜ人の心に強烈な作用を及ぼすのか、ということの理由がそこに見出されることは多い。沢山の表象が互いに連らなつて、

一つの不可思議な、意外な作用を生み出す様子を詩人が最も容易に知り得るのは夢の過程においてである。活発な想像力の持ち主ならば誰でも、夢に導かれて幽霊や妖怪の住む国へ、あるいは魅惑的な妖精の国へ入りこんで、苦しい思いをしたり、幸せに感じたりしたことがきつと度々あるだらう。夢のさなかにあつて魂がいまにも幻影をすら信用しなくなり、錯覚から身をふりほどこうとし、全ては虚妄の夢の姿にすぎないのだと公言しそうになるのはきわめてしばしばあることだ。精神がいわば自己自身と争つているそのような瞬間には睡眠者はつねに覚醒者に近い状態にある。なぜならそういう時は、諸々の空想が錯覚を起させる真実味を失い、判断力が孤立して、魔法全体がいまにも消えようとしているからだ。しかし、さらに夢を見つづけておれば、空想力がそのつどあらたな魔術の所産を次から次へと尽きることなく生み出してくれるから、幻想の継続現象が起つてくる。そうなるともう私たちは、魔法をかけられた世界にすっかりと腰をすえてしまう。すなわち、どちらを向いても奇蹟が歩み寄つてくる。私たちが手を触れるものには皆どこかしら異様なところがある。私たちに答える音声はどれもこれも超自然的存在から響いてくる。こうして間断なく混乱作用が続くうちに、私たちはつね日頃真実を測るのに使っている物差しを失つてしまう。私たちの注意力が何一つとして現実的なものに引きつけられないか

からこそ、私たちは不断に想像力を働かせるうちに現実界の記憶を失つてしまふのだ。神秘的な迷路を通つて私たちを導いてきた糸は私たちの背後で断ち切られており、結局私たちは不可解なことがらに完全に身を委ねることになる。すると私たちにとって不可思議事がもはや日常的な自明なものとなる。つまり私たちは現実界から完全に切り離されているために、異様な存在を見ても不信感をいだかないというわけだ。ただ覚醒してはじめて、それらのものが幻想だったことに納得がいくのである。

ときどき私たちは夢の中で、日頃の概念をもつて類推することをしばらく止めて、新しい概念を作り出すことがある。そしてあらゆるものがこの新しく得た概念に一致することがあるが、そういう夢の中で私たちの空想をたいそう長く働かせるのは不可思議事の世界全体である。——シェイクスピアは、空想が夢の中で観察するこういった全てのものを「あらし」の中に実現した。私たちが、ひと度ひき入れられた不可思議の世界から一度と迷い出ることがなく、いかなる状況といえども私たちが幻想に身を委ねた際の諸条件に逆らうことがなくてこそ、最も優れた錯覚現象が生じ得るのである。シェイクスピアは「夏の夜の夢」において、まさしくこの点に気をくばっている。もちろん「あらし」の場合ほどの巧妙さはないけれども。「あらし」には、私たちを現実界に連れ戻すものは何一つない。出来

事と人物は、いずれ劣らず常軌を逸したものである。作品の筋立てはほんの微々たるものではあるけれども、それが不可思議な幾つかの事件や数々の超自然的事物によつて準備され、かつ遂行されていくので、私たちはそれらにすっかり気を奪われてしまう。そして詩人の目的とするところよりも、その目的を達成するための手段の方に興味をそえられる。全ての事柄を通しての糸は、追放された王が自国へ復帰する話、すなわち状況に詩趣がなく、それ自体としてはあまり面白味を持たない一件である。詩人はこのへんてつもない題材を驚くべき題材へ高めようとする。シェイクスピアがこの題材をあるイタリアの小説からそっくり汲みとつたという説を認めなければ（実はこの作品に似た小説はまだ見つからないのだが）、詩人がこの月並みな出来事を新奇な、不思議に充ちた出来事にまで高めるのに、どれほどの段階を経たかを観察するのはたいそう興味あることだ。彼はプロスペローがその弟に追放されるということにしている。すなわち詩人は、そうすることによつて、プロスペローとその敵との間を一層興味ある関係におくのである。しかもその関係は日常性に乏しいがために、はやくも観客の注意をかなり鋭敏にする。シェイクスピアはプロスペローを単に流罪に処して困窮状態に陥らせるようなことはせず、むしろぼろ舟で海を渡らせ、幾年月かのうちに荒涼たる無人島に上陸させる。他の全世界から遮断され

た彼はその島で自分だけを頼りに暮している。この異常な空想的な状況がすでに不可思議事へと歩み寄っていく。ところで、今私たちがその運命に同情を寄せているこの王は決して通常の人間ではない。詩人は彼を、理想に迫る人物として登場させている。彼は人間の諸々の激情には超然としている。つまり諸々の弱点を克服してしまつた男なのだ。彼自身が自分をそれほど不幸だとは思っていないのだから、私たちが彼の不幸に心をかき乱されることはあり得ない。この人物は、私たちが哀れな者に寄せる同情を、そういうわけで失いはするが、まさにその瞬間に私たちの驚歎の対象となる。そして、まさに主人公が通常の人間ではないということによつて、また一段と作品中の不可思議事は高まる。ところで彼は流罪中全く孤独の生活を送っているわけではない。彼の娘がずっと連れそつていた。観客は自分たちより優れているプロスペローには向けもしなかつた愛情を今や彼女の思遣りあるあどけなさに、彼女のこまやかな感情に、要するにその優美この上ない女らしい被造物にそそぐのである。シェイクスピアはこの人物によつて、彼の描く不可思議界と現実界とをきわめて巧みに結びつけている。前者「不可思議界」が観客を驚歎の念およびそれより生ずる幻想から決して手離さないとすれば、一方後者「現実界」は後者で観客の感情を引き寄せずにはおかない。

さて、プロスペローは単に高貴な男といつてすませる人物ではない。同時に詩人はこの男をして、自然を意のままにあやつる超人間的存在として登場させている。すなわち、彼は魔術を研究して精霊たちを支配する力を習得しており、どんな状況でも望みのままに操縦できるのである。魔術師プロスペローは今や敵どもを掌中に収める。彼は連中を懲らしめて、失地を恢復するつもりである。プロスペローのもう一つの目的は、ネーブルズ王の愛すべき息子と己が娘とをそわせることである。心やさしいこの若い二人の愛情はいまいちど二つの部分、すなわち私たちの同情をひくべき部分と私たちを精霊界に親しませる部分とを結びつけることになる。シェイクスピアは関心と迷信的錯覚とをこのように結びつけるにも、劇中のすべてのまじめな場面をとおして成就する。というのも、悪漢どもの中でアロンゾー、すなわちファードinandの父、が思遣りのある人物となつていて、あるていど私たちに同情の念すら覚えさせるのは、セバステイアンとアントニーニオーが彼らの冷淡さによつてもっぱら私たちの憎悪を招いているからである。

プロスペローは忠実な精霊たちの助けによつて目的を遂行する。エーリエルが彼の従者どものかしらである。観客は今やどんなに秘かな計画の中へでも入ることを許される。プロスペローが魔術を駆使するときの手段は全て観客

の眼にふれる。いかなる状況といえども観客に対して秘密にしておかれることはない。精霊たちが及ぼす魔力そのものは観客にはたしかに不可解であろう。けれども観客にとっては、精霊たちが活動して、プロスペローの命令を遂行するのを見るだけで十分なのだ。観客はそれ以上の説明は要求しない。生ずる効果の一つ一つが観客にとっては、さながら自分でおぜんだてしたことのように見えるので、自分分は全ての秘密に通じているのだと思ひこむのである。

——どんな現象であれ、どんな奇蹟であれ、それが起るときにはもう観客はその生起を予知しているのだ。だから観客は、何が起ころうとも驚いたり恐れたりすることはない。よしんば全てのものが彼をあらたな驚嘆にさそい、しまいは不可思議界にいながらあたたかも故郷にいる気になれる、そういう陶酔気分<sup>エ</sup>にひき込むことはあつても。——エーリエルならびにキャリバンという二者を駆使して私たちの周りにこの不可思議界をくまなく作り出すシェイクスピアの腕前はみごとである。この二者はいわば、私たちが現実の領域へ絶対に立ち戻らないように見張っている監視人的存在だ。つまり、まじめな場面になるとエーリエルの姿が、こつけない場面になるとキャリバンの姿が、私たちに今どんな世界にいるかを想い起させる。観客の眼は、切れ目なく続くプロスペローの魔術的挙行を次から次へと見せられて、寸時も現実界をふりかえる余裕をもたない。もし

そんなことをしたら、詩人の全構想はたちまちにして崩れ去るであろう。エーリエルとキャリバンの奇妙なコントラストもまた不可思議事への私たちの信用度を高めてくれる。このキャリバンという奇想天外な存在の創造は詩人の最も妙を得た着想である。彼はこれを描くにあたつて、おかしさと忌わしさとのかきわめて珍らしい混合を私たちに見せてくれる。この怪物は普通の人間とはおよそかけ離れた存在であるし、それに、観る者をはなだしく眩惑し、かつ信じこませる諸特徴をもつて描かれているために、私たちはキャリバンの姿を見るだけでもう、全く前代未聞の世界に移されてしまったと思ひこむほどである。

シェイクスピアが当作品でめざす目的のためにとつた開幕の方法はまことに巧妙なものである。シェイクスピアの導入の仕方は他の作品においてはつねに冷静沈着である。彼は普通ならば、私たちが空想を逞しくする前に、まず作品の題材に関心をもつように仕向ける。ところが「あらし」では彼は全く異なる目的をもつていたために、開幕と同時に観客の想像力と期待をかなりの程度まで張りつめさせるのである。暴風雨と恐れ慄く船内の模様を大胆に描出して、観客の心を殆んど動揺せしめる。ここでもう彼は、その後作品中に現われるあらゆる不可思議事に対する心構えを観客にさせるのである。最初のそして最大の衝撃がこうして開幕の場で与えられる。そのおかげで私たちには詩人

の描く不可思議界がそれほど奇異には思われなくなる。つまり、あらゆる奇異奇怪なものが導入部によってただちに私たちの身辺に押し迫ってくるわけだ。そうなると思像力はいっぺんに高められてしまつて、私たちにはもう迷信のことごとくがきわめて自然なものに思われてくるのである。<sup>(※)</sup>

※ 綿密に構想を練るではなし、上演のことを考えるでもなく、ただ話をありていに知るだけで、机に向いさえすれば自ずと作品を生み出す即興的ドラマ作家のようにシェイクスピアのことを考えている読者がかなりいたようだが、それはたしかに大きな誤りである。かりにも事情がそれらしいものであったとすれば、私たちとしては彼の天才よりも当然幸運の方を讃嘆してしかるべきであろう。——ところが実際には、後期の作品では特にそうなのだが、彼は構想については十分に思案をめぐらしたのであり、想像の放恣なほの身に身を委ねることはなかったのだ。そのことをはつきりと示す痕跡が幾つか見出されるのである。少くとも「あらし」の第一場は、彼が他の作品では一度も持ったことのないある目的を、それによって果そうとしたことを示している。というのも、同じようにきわめて激しい恐るべき出来事を描いたものは沢山あるにしても、これほど激しく、かつ恐ろしい場面で開幕する作品は他に一つもないからである。

さて、プロスペローが自から登場して、魔術師であることを明かす。<sup>(13)</sup> その時はじめて私たちは事の次第を知る。エーリエルとキャリバンが登場する次の幾場面になると、私たちはシェイクスピアの描く虚構のことごとくに完全にひき入れられるばかりか、それらの虚構を信用する気持ちがもう心中にしっかりと根をおろすのである。ミランダを眠りこませる奇異な場面は、はじめは観客には理解できないが、これもやはり観客をして一種の幽玄な神祕的気分にしみたい気にさせるものである。——そうして、その後続く作品の全部分において、私たちは不可思議界から二度と目を離すことはない。ただ、最後に幕がおろされてはじめて私たちは、プロスペローを魔術師とみなすことを止め、自分たちは妖精の国へ移されているのだと思うことを止めるのである。

観客はこの作品において、決して中断することのない不可思議事のためにある種の気分に分れるのであるが、それはあのドン・キホーテの妄想が幾年もの間かなり高度な状態でひたついていたのと同じ気分である。ドン・キホーテが奇想天外な騎士の話を堅く信じて疑わないのは、彼の空想力がいつどこにあつても求めるままの人物と事件とを創り出すからなのだ。彼の眼に入るものは全て、彼が書物で読んだものに合致する。彼はあばら家を宮廷に、風車を巨人に、そして見張り人を魔術師に変えてしまふのだからそ

の筈である。したがって、もしセルヴァンテスが、主人公の進む路上に、そのせわしない空想が事物を改造できなくなるような事件を一つでもいいから投げ入れていたならば、きつと彼はこのすばらしい小説に遙かに満足のいくしめくくりを与えることができたであろう。またそうすることによつて、彼はある時点で幻想から身をもぎ離れたし、若干のアイデアをこの出来事に結びつけるチャンスも得たであろう。さらに著者は、このような方法をとつておれば、ドン・キホーテをとり巻く人物たちを徐々に遠ざけることもできたであろうに。というのも著者がその手をうつことによつて、ドン・キホーテは眞実と錯覚とを識別する物差しを手に入れたであろうから。

さて、不可思議事が孤立していて、それだけで劇の一部となつてゐる場合は、私たちを幻想にひき入れることは絶対にできない。そして幻想は、詩人の構想が私たちに無趣味に思われないためには、どうしても欠かせないものなのだ。シェイクスピアはこの考えにたいそう確信をもつていた筈だ。なぜならば、超自然的世界ではないにしても、どこか異常なところがあつて不可思議事に近い出来事を描く場合でも、やはり彼はこの考えを適用しているからだ。彼はそういうわけで「ヴェニス<sup>・</sup>の商人」の中に二つの話を結合しているが、その二つは互いにあいまつて眞実味を増している。全てが奇異であつて、何一つとして日常界を想い

起させるものがなくてこそ、私たちは珍事を信じるのである。「ヴェニス<sup>・</sup>の商人」の中の主要事件もエピソードも非戯曲的であることは認めよう、けれどもシェイクスピアがその二つを結びつけたやり方において、そして他ならぬこのエピソードを選んだ点において、彼は優れた洞察力と趣味の持ち主であることを証明した。不可思議事をばらばらにしたのではその効果がどんなに乏しいものであるかは、例えばマルモンテル<sup>(16)</sup>のオペラ「ツェミールとアツォール」をみれば分る。「妖精ウルゲール」<sup>(17)</sup>において然り、幾多の近代の叙事詩においてさえそうである。「アンリアード」<sup>(18)</sup>はそのことと寓意的存在の無効果のほどを如実に証明し得るものである。近代ドイツのオペレッタ「ドン・ファ<sup>(19)</sup>ン」は趣味がなさすぎて例をひろいあげることもしかないほどだ。劇中の全てが必ずしも不可思議になつていないとき、不可思議事の効果がどんなに乏しくなるものかを示す好例はフレッチャーの「真情の女羊飼<sup>(20)</sup>い」である。なにぶんにも、私たちが予測するいとまもなくいきなり老羊飼いが魔法使いになる。一人の少女が死ぬ。すると一体の河神が突如として現われて、彼女を蘇生させる。これらの虚構はお互いに余りにもばらばらで孤立しているがために、錯覚を起させる力をもたない。かといつて、残りの構成部分がそれらの出来事を期待し得るような世界へ私たちをひき入れてくれるわけでもない。それ故に私たちはそれらの虚構

を信ずるのを拒むのである。

## 二、描写の多様性により、ならびに激情の緩和により。

ところで、舞台装置とか舞台の出来事や奇蹟とかだけで観客が満足を覚えるような劇にもしろい劇があるとはおよそ考えられない。錯覚現象がたとえまだそれほど巧みに成就されていないときでも、眼の方は心とは無関係に働いている。すなわち観客の感覚の方も想像力と同じくらいさかんに活動させられねばならないのだ。でないと超自然的存在の活動はしまいに生彩を失ってしまう。それにまた、詩人が彼の作品全体に配置する超自然的存在の数が少なすぎて、しかも随所でその度合を軽減するようなことがあると、その結果として、観客の関心を他の諸々の対象に向かわせて、それから新たな力をもつて不可思議事を登場させようにもできなくなるが、錯覚現象というものはまさしくかかる事態によって、あとかたもなく消滅するのである。不可思議事に虚実まどわす力を完全にもたせるには、超自然的存在そのものの数を多くすると、絶え間なく作用させるとかだけでは不十分であつて、そこに描かれた諸存在に多様性をも同時にもたせることがどうしても必要と思わ

れる。すでに述べたことだが、不可思議界と現実界とを結びつけ、それによつてこの多様性を生み出しているのは主としてミランダである。プロスペローが惹き起すいろいろな事態によつて私たちの空想と感情はともにこのような方法で休みなしに強く働かされる。すなわち、シェイクスピアは多量の不可思議事を作品の全体にわたつて実に巧みに配しており、さらに、それに変化をもたせることによつて、私たちの幻想の度合いをつねに一定の強さに保つのである。——ファーディナンドとミランダの愛はおしまいで私たちの関心をひきつけて離さず、私たちの心は二人のやさしい気持に触れて温まるのである。そのおかげで私たちは、プロスペローが魔法の仕掛けを操作することだけに茫然と氣をとられていなくてもすみ、また、おしまいに幕がそらぞらしく冷やかにおりるのを見ないですむのだ。

ところで、この兩人と、アロンゾーおよびその連れたちの役柄は、シェイクスピアほどの才能に恵まれない詩人の手にかかつていたら、おそらく劇の統一を碎く岩礁にもなりかねなかつたであらう。一方シェイクスピアは感動的出来事を随所に配しつつ、己れの目的が必要とするに應じてそれを強めたり弱めたりしているが、そのやり方に関して、彼はおそらく他のいかなる戯曲詩人よりも賢者の名を冠するにふさわしい詩人であつた。——彼ほど悲劇とその他の劇との間に厳格な境界線を設けた詩人はいないし、ま

た、この側面からシェイクスピアの戯曲芸術を十分に評価し得た者もない。——もしも、シェイクスピアの描く数々の不可思議な出来事の中に「ロミオとジュリエット」にみられるような愛が挿入されていたり、息子を失ったアロンゾーの悲しみが、父の死にハムレットが感じたほどに、強く描かれていたならば、私たちの関心はもつばらこれらの苦悩する魂にひきつけられてしまい、その結果私たちの視線がそれらに固着することになって、不可思議事による錯覚はたちまちにして中断したことであろう。そうなっておればまた、もつと興味ある対象を私たちは見つけたであろう。そして私たちにはあの超自然的存在などどうでもいいものになり、ひいては、そうなたばかりに本当らしくない存在になったことであろう。そんな場合超自然的存在が諸々の出来事にたとえ休みなく働きかけていたにしても、それらが私たちの関心をひくようなことはおそらくなく、むしろ私たちの不興をかうはめになったであろう。なにしろ私たちにしてみれば、身近かに感じられる苦悩や諸感情——身近かに感じればこそ深い感銘をのこす苦悩や感情——が異様な存在によつて惹き起されるのを見るのであるから。

では当作品ではどうかというと、詩人は初めから終りまでいかなる情熱も極度にたかまることがないように細心の注意を払っている。第三幕第三場ではなるほど感情が最高

度に張りつめはするが、そこでもやはり詩人はアロンゾーの口を早やばやとつぐませている。このような場面では、ともすると弁ずる人物がはなはだしく私たちの同情を唆ることになって、そのために悲劇役にもなりかねないから、シェイクスピアはアロンゾーをさつさと観客の視界から遠ざけたのである。——詩人は他の感動的場面も全て、これと同様にやわらげている。彼は決して感情をたかぶらしめることはなく、またどんな局面においても私たちの心を深く感動させたり、激しくゆすぶったりしようとはしない。いかなる登場人物にも私たちの同情をひかせせない。プロスペローにしても、ファデーナンドあるいはアロンゾーにしてもその点では変りはない。実を云うと悲劇的状况や激しい感情が当劇の題材から生れる可能性は大いにあった。すなわち、プロスペローが己れの身の上をひどく不幸に感じ、アロンゾーが絶望し、その連れどもが荒涼たる島で飢えとみじめな感情に苦しむことだつてあり得た。また、連中が精霊たちを初めて目にした時の驚きの有様など、シェイクスピアのこととてその気さえあれば、どんなに生き生きと描けたかしのれないのだ。——だがシェイクスピアはそのような状況を全て避けている。プロスペローは殆んど超人間的存在に高められているし、アロンゾーとその連れどもにしても、極度に不幸な立場にある者としては示されていない。そして精霊たちの姿を見た時の連中の驚

きは感嘆でこそあれ、驚愕とか恐怖とかではない。——激昂せる感情に充ちた場面が一つでもあれば、不可思議事を信ずる気持は崩れ去り、ひいては劇の統一性もこわれるであらうことを、詩人は痛切に感じていたのだ。

感動的場面は「夏の夜の夢」でも「あらし」と同様に緩和されている。すなわちそこに描かれた愛や嫉妬や憤怒は「ロミオ」とか「冬物語」とか「オセロ」の描写とはずいぶん違っているのである。——もつとも「夏の夜の夢」におけるそういった全てのものは「あらし」の場合ほど高貴に美しく成しとげられているわけではないが。——シェイクスピアのあらゆる喜劇の中で「冬物語」ほど悲劇に近いもの（特に初めの三幕）はない。レオンティーズの嫉妬はオセロの悲劇的嫉妬そのままではないけれども、後者に比べてそれほど劣るものでもない。詩人はレオンティーズの嫉妬をかなり大げさにかつ強く描いているので、それが種々の出来事の動因になっている。そういう描き方がなされていると、観客の全注意はこの嫉妬に向けられ、視線も主にこの人物にくぎづけになる。——私たちを幻惑させる精霊界などそれ故にとってもこの作品には考えられないのである。云ってみれば、激しい欲情は妖精界とは永遠に矛盾するものである。エーリエルやパックのような存在は、ハイマイオニの不幸やレオンティーズの怒りのそばに並びおかれたのではさっぱり役を果すことができなくて、観客に

は不自然で無粋なやつだと思われるであらう。

フレッチャーは、きわめて感覚こまやかなシェイクスピアが遵守したこの法則をもまた「真・情・の・女・羊・飼・い」で犯している。ペリゴアの憤激と嫉妬は最高点に達し、ついに彼は恋人を刺殺する。この場面は完全に悲劇の彩色で描かれている。——他ならぬこの激情のために私たちの不信感はそのるばかりで、それからすぐに河神が現われてその恋人を蘇生させる場面を見せられても、とても信じられるものではない。作者はその直前まであらんかぎりの憤激と嫉妬によつて空想力を導いているのだから、空想力がそのような虚構に没頭できるわけがないのだ。この場合、私たちの心はそういう激情にふさわしい感情、すなわち、想像力にそれと同種の活動をさせる感情を期待しているのだ。そこへ不可思議事が現われたのでは観客に疑惑を懐かせるだけであつて、幻想は中断してしまふ。しかもその不可思議事は作者の無意味な戯れとしか私たちには思われないのである。

不可思議事と激情がこのように交錯する場合、それによつて生じるのは不都合きわまる中断現象である。夢や不思議な劇における幻想はこういった諸法則に従つて中断する。早い話が、夢の中で、ある人物の不幸が高度の段階に及ぶとたんに私は夢の真相を疑いはじめる。あるいは少くとも、その不幸を惹き起した不可思議な諸存在を完全に忘

れてしまう。

### 三、こっけいなものによって

不可思議事の錯覚作用が生じるのに必要なことは、したがってまず第一に、観客がある一つの対象をまじまじといつまでも見つめないこと、それから、詩人としては彼の作り出す幻影が余りにも沢山の物的堅固さを得て、そのために真実味を失うことがないように、観客の注意を絶えず散乱させ、空想を一定度合の混乱状態に維持することである。——さてそこでシュイクスピアが感じたにちがいないと思われるのは、不可思議事の取り扱いに関して今まで述べてきたやり方ではまだこれらの必要事は十分に充たされないであろう、ということだ。当劇が多様性を得たのは、それが単に精霊界を描出したばかりでなく、愛すべき人物たちの描写によって心を温めたからでもあった。ところが彼はそれでもなお観客の注意を散らすには不十分だと考え、当作品にもう一つの要素を付け加えた。この付加物によって当作品は美しさ、ならびに心理学的正確さを得ることになった。

人間の心の中には奇妙な現象が起るもので、恐るべきもののすぐ傍に笑うべきものを見付けるのはしばしばのことだ。空想をめぐるすうちに、とかく同一の対象をこっけい

にも恐ろしくも思ったり、また、今笑ったばかりの対象であるのに、空想が張りつめると今度はそれに恐怖を覚えたりする。こういった現象は、理解しがたいほど敏捷活発に動く想像力の特性によるものである。その敏捷な可動性は相続く二瞬間のうちにも全く相異なる観念を同一物に結びつけ得るものなので、今笑いを惹き起したかと思うと、すぐその後には恐怖を感じさせることができるのである。巷で読まれている精霊魔女のおとぎ話の中にはぞつとする特徴とこっけいな特徴がいずれ劣らず沢山見出される。ところで私たちが非常にひんばんに気づくのは、このこっけいな要素がなくては、ぞつとする要素もその偉力の大部分を失うであろうということ、また、ある瞬間に私たちを笑わせたそのものが、空想がたかまつた次の瞬間になると、私たちに戦慄を催させることだつてあり得るということである。子供たちは戯画を見せられると、とかく笑いもするけれども、同様に恐れもする。「マクベス」の魔女たちは、初めて観客の眼前に姿を現わす時の周囲の状況が彼女らを恐るべきものにしていなかったならば、きつとこっけいな存在になっていたことであろう。空想というものは、他の部分はさておいて、まずこっけいな要素から観察するものである。空想はその際、もともとこっけいなものだけを目にとめて、つまらない茶番にうち興ずる。だから突然向きを変えるようなことにでもなると、空想はそこで同じ対象の別

の一面、すなわち恐るべき面を目にとめて、思いもよらなかった関係に気づくことになる。前にこっけいに見えたものによって、今や恐るべき形姿が非常に独自の諸特徴を帯びるので、想像力はまるで激しい一撃をくらったようなショックをそれによって受ける。一人の旅人が夕暮れどきに彼のぶかつこうな道連れのことを嘲笑しているとすると、彼は何かの拍子に、自分がうさんくさい場所にいることを、ふと思いつく。すると、たった今までおかしかつた特徴の一つ一つが今やこわいものと思われてくる。こういう出来事が起つても不自然ではない。

夢の中で、空想はよくこれと同様のふるまいをする。つまり、こっけいなものがぞつとするものを準備する例は非常に多い。私たちは恐ろしいものを見るとしばしば疑つかかるようだが、他ならぬこっけいな個々の特徴——しばしば日常世界からそっくりとつてこられた諸特徴——によつて、私たちは余儀なくそれを信ずることになる。なぜなら私たちの判断力がたいそうかき乱されるために、つね日頃真実を見きわめる依りどころにしている目印しを私たちは忘れ去つてしまい、さらに、視線を固着できそうなものを何一つ見出し得ないからである。つまり私たちの心は、一種の眩惑状態におかれて、その中で真実なり錯誤なりの符号を全て見失つてしまい、結局いやでも応でも錯覚に身を委ねずにはおれなくなるのだ。カゾットは彼の優れたメ

ールヒエン「恋の悪魔」において、この見解をたいそう有利に利用した。というのも彼の物語のもつ謎めいた恐るべき要素の本質は一部にはそういう点にあるからだ。彼は結末においてすら一老司祭をしてアルヴァレーにこう言わしめる。「悪魔はあなたがお望みになつた程度にあなたを眩惑させておいてから、ありとあらゆる奇怪な姿を借りて余儀なくあなたの前に姿を現わします。そして反逆をたくらむ奴隷として服従します。彼はこっけいなものと恐ろしいもの、きらきら輝くかたつむりのたわいなさとその無気味な頭をさらけだしたおぞましき、最後に虚構と真実、眠りと覚醒とを混ぜ合わせるによつて、あなたに道理あるはつきりしたことを考える余裕を全然与えないのです。そのためにあなたの混乱した精神はもはや何も判別できなくなります。するとあなたは次のようにも思いかねますまい。わが身を襲つた幻影は、いじわるな悪魔の仕わざだといふよりも、むしろ、朦朧とかすんだ自分の頭が生みだした幻覚なのだ、と。」——

これらの意見を「あらし」と「夏の夜の夢」に適用してみるとすぐに感じられることなのだが、詩人は主としてこっけいな情景によつて私たちの注意を散乱させている。さらに彼は私たちが、彼の想像力の所産である諸存在に対して、それらが耐え難いほどのしつこい眼差しを向けられないようにはからっている。こっけいな要素は当作品においては

たしかに恐るべき要素を強めることにならない。けれどもそれは空想力を働かせる諸存在の多様性を主として増大している。トリンキュローとステファノーというこっけいな役柄がなければ、当劇はどうしてもあるていど単調に陥る欠点をまぬがれなかったし、それに、全てのものがプロスペローならびに彼をとり巻く不可思議の世界を余りにも指示しすぎることになった。ファーディナンドとミランダの愛には珍事にも近い何か夢幻的なところさえある。アロンゾーとその連れどもの起す出来事にしてもそうだ。不可思議事というものは不思議でありすぎると、他ならぬそのこのために錯覚作用を及ぼさなくなろう。奇妙な夢は、そこに私たちのよく知っている人物たちが登場してくると、それだけ一層私たちを錯覚状態へさそい込みやすくなる。詩人もちようどこれと同様に、彼の描く不可思議界とは一見矛盾すると思われる——完全に日常世界からとってこられたものであつて、他の登場人物たちには認められる異常性質をひとかけらもちあわせないが故に矛盾すると思われる——人物たちを登場させることによって私たちを欺くのである。これらの人物は、残余の不可思議界が私たちがから離れていればいるだけ私たちに接近するものである。作品全体は彼らのもつ日常性によって一層多くの独自の特徴をそなえることになる。そしてそれらの特徴が観客の注意の一部をひきつけることによって、舞台上の光景と超自然

的存在はますます真実らしさを増していく。——しかしながら、「夏の夜の夢」でもそうなのだが、詩人は彼らを完全に日常的人物のままにしておくわけではない。そのままにしておく、彼らは全体の不可思議な構成から余りにも分離した存在になるだろう。詩人はキャリバンを使つて彼らを奇想天外な一群にまとめている。そして詩人はこの奇妙な登場人物によって当作品の不可思議な要素とこっけいな要素とを今いちど実に巧みに結びつける。キャリバン自身はこっけいな役としては中途半端だけれども、トリンキュローとステファノーをこっけいに見えるようにリードしている。同時に彼は、詩人が私たちの視界から決して消すまいとしている珍事・奇蹟に充ちた世界へと私たちをたえず移しおく役をも勤める。——「夏の夜の夢」においてシエクスピアが遵守しているのは他ならぬこの点であつて、こっけいな人物たちは完全に通常世界からの借りものではあるものの、バックによって作品の残余の部分と不思議に結合せられている。ただ、「夏の夜の夢」のこっけいな部分もまた「あらし」のそれに比べれば遙かに不徹底ではあるが。云つてみればキャリバンは、さらにすばらしく工夫され、さらに巧妙に展開されたバックである。こっけいな場面そのものとまじめな部分との結びつき具合も「あらし」の方が遙かにうまくいつている。

トリンキュローとステファノーは、詩人にとってぜひと

も突っこんだ人物描写を必要とするほどのこっけい役ではない。小心、戯れ癖、酒宴好み、こういったものが主として連中をこっけいにしている特性だから、他に附随的特徴をあれこれと混ぜ合わせるには及ばないのだ。この二人物はすぐに見分けがつく上に、理解もしやすい。詩人はこの二人には他の要素を混ぜることなく、殆んど純粹のままにしておいたので、この二人については研究の要はない。――

シェイクスピアはこの二人物を描くにあたっては、激情の緩和における場合と同じ目的をもっていた。すなわち、この二人には観客の注意を余り長く、また強くひきとめさせないのである。なぜなら、そうしなければ手段のために目的そのものが失われることになったであろうからだ。彼らはただ関心の分散を促進し、不可思議事と作品全体の印象を支える働きだけすることになっている。これがもしトリンキローにかわってペーローレス<sup>(23)</sup>またはステファノーにかわってフォールスタッフ<sup>(23)</sup>であつたら、この二人が劇の支配的構成部分となるであろう。そして他の人物はみな影がうすれて後退するであろうし、ひいては全体の統一が失われることであろう。ところがシェイクスピアは彼らの特質を描き出すのに、人目につく永続的特徴はほんの少ししか使っていない。

こっけいな要素の必要性を感じたのはなにもシェイクスピアに限ったことではない。近世の詩人でも、何らかの不

思議なおとぎ話を素材にしてオペラを作ったことのある者ならば、殆んど誰もが感じたことである。だからそれらのオペラにはこっけい役が少くとも一人は必ず見出される。

劇中に不可思議事を持ち込むことは、ゴッツイ<sup>(24)</sup>が天分豊かな先輩ゴルドーニ<sup>(25)</sup>をイタリア劇界から放逐しようとして用いた手段の一つであつた。たまたま彼の作品の変則的なところに目をとめた数名のイギリス人旅行者が、彼のことをイタリアのシェイクスピアと呼んだことがあつた。しかしながらこの両詩人の間には類似の点は全然ない。それは性格や激情の描写についてばかりではなく、作品の構想全体についても云える。ゴッツイの狙うところは観客を愉快に笑わせることだけである。云い換えれば、彼の劇を構成する大部分が茶番にすぎない。彼は東洋のあるおとぎ話を戯曲化して、役の一部にこっけいな人物たちを当てがい、さらに不可思議事を付け加えているのだが、その結果、構想をいよいよ奇怪千万にしている。彼の諸作品に一種の軽捷な気分、一種の生き生きとした機智があることは否めない。けれども、彼の奇形児的戯曲が大変な喝采を浴びたこと、そして、どうみても彼のよりは遙かに優れているゴルドーニの作品を顔色なからしめ得たことについては、彼は何といつても同胞の茶番劇好みに感謝しなければならぬ。ゴッツイが作品の中で不可思議事をどう扱っているかを見れば、彼がいかにシェイクスピアと並び称せられるに

値しないかは特に明瞭だ。というのも彼の場合の不可思議事は、舞台に何か変化がありさえすればとかく仰天するような観客の眼のために設けられた仕掛けにしかすぎないからだ。

戯曲詩人のみならず叙事詩人もまた、これまで述べてきたやり方で、自分の描く不可思議界にかなり高度の真実味を与えることができる。アリオストの魔圈が真実味と説得力に富んでいるのは、彼が精霊や魔法使いたちを私たちの視界から決して失わしめないからこそなのだ。私たちは、彼がひと度ひき入れてくれた世界を二度と離れない。幾つかのこつけない挿話、彼がよく使うおどけた口調、これらが同様に、奇蹟を信ずる私たちの気持を促進してくれる。タッソー<sup>(27)</sup>にあつては魔圈はもつと孤立している。だからその魔圈は、あの生き生きとした虚実まどわすような彩色をもまた全く持ちあわせない。その魔圈はつねに私たちから遙か遠くに離れている。他方、私たちはアリオストのあらゆる幻像の間にいると、まるで知人たちの間にでもいるように心安くぶらつき歩くのである。

#### 四、音楽によつて

シェイクスピアが自己の魔術のために私たちの信用を獲得するのに使う手段の最後のものは、全く機械的手管であ

る——すなわち音楽によるのである。——歌や音楽が幻想的考えや出来事をどれほど準備するものであるか、またあるていど本当らしくしてくれるものであるかは、誰しも経験で確めていることだろう。空想は音響によつてすであらかじめ籠絡されるし、非常に頑固な悟性でも寝入らされる。劇として見せれば最高度に私たちの不興をかうであろう幾多の魔女妖精嘶でも、オペレッタとしてならばかなり鑑賞に耐えるように思われるが、これも全く同じ理由からである。——「群盗」の第四幕において、カール・モールが吹かせる角笛の行進が、<sup>(28)</sup>そのあとに続く奇想天外な恐るべき諸場面をどんなに準備しているかは、観客の誰もが感じた筈である。

そういうわけで、歌と音響は「あらし」の全体にわたつて随所に配置されている。例えば、エーリエルが奇妙な歌を奏する間にファードィナンドは登場する。その歌は妖精界の彩色に完全にマツチしたものであつて、ギルドン<sup>(29)</sup>の非難にもウォーバートン<sup>(30)</sup>の大称讃にもそれ故に当たらないのである。それから、エーリエルは音楽によつてアロンゾーとその連れどもを眠り込ませる。そして再び音楽によつて彼らを目覚めさせる。ステファノーが一つの歌に伴われて登場する。キャリバンが第二幕を歌で閉じる。第三幕ではトリンキュローとステファノーが歌う間に、エーリエルが曲を奏でる。荘嚴な音楽のうちに精霊たちがアロンゾーおよ

びその連れどもに食事を運ぶ。エーリエルが姿を消したあとに静粛な音楽が続く。プロスペローが精霊たちに演技させる仮面劇の始まりを告げるのもそのような静かな音楽である。荘厳な音楽が聞こえる間に、他所人たちがプロスペローの魔圈に足を踏み入れる。そしてエーリエルがすぐその後で愉快な歌を歌う。シェイクスピアは当作品の始めから終りまでこのようにして音楽を鳴り止ませない。音楽が人の心に及ぼす影響を彼は実によく心得ていたのだ。

## 註解

1、十六、十七世紀のイギリスの文学論は古典尊重の気運が強かった。エリザベス朝時代に栄えた演劇の分野では、時と場所と出来事の三統一という法則が批評の規準であった。古代劇を理想とするフランシス・ベイコン（一五六一—一六二六）は、この法則を無視するシェイクスピアの劇を批評の対象としなかったようである。しかしベイコンの古典学を受けついだベン・ジョンソン（一五七二—一六三七）はシェイクスピア流の劇を「当代の悪い風習」ときめつけ、それを面白がって見物するのは卑俗な趣味であると揶揄した。それから約二百年、十九世紀のロマン主義的批評の端緒を築いたコールリッジ（一七七二—一八三四）によって初めて、シェイクスピアの無法則性は想像力と独創性の必然的結果であるとして高く評価された。コールリッジは古典劇模倣の風潮を非難し、逆に、自己の本性か

ら生ずる法則に従って創作を行ったシェイクスピアを偉大な詩人として讃えている。これと全く同様に考えていたティークが模範として取りあげた「あらし」は、皮肉なことに、シェイクスピアのものでは唯一つ三一致の法則に適った作品なのである。だからといってティークの論理が不徹底だとは責められない。なぜならば、「シェイクスピアはこの古代ギリシア劇の作劇術を、嘗てそれを用いた他の劇作家とは全く異った万法を以て、詰り唯『あらし』においてのみ独自の効果を發揮し得る様に利用しているのである」（福田恆存）から。

2、註7参照。

3、A Midsummer-Night's Dream（ドイツ語訳名は Sommer-nachtraum）の出版が一六〇〇年というのは確かだが、創作年は推定による他ないらしい。土居光知氏の結論によると、一五九二年頃に書かれ、一五九四年頃に改作され、一五九八年頃に再び補修されたものらしい。The Tempest（ドイツ語訳名は Der Sturm）の創作年も同じく推定により一六一一年から一六一二年に掛けてとするのが現在の定説のようである。

4、騎士エグモントの事蹟を扱った悲劇。一七七九年に書き始め、漸くイタリヤ旅行中（一七八七年）に完成。

5、エリザベス朝およびジェームズ一世時代ことに流行をきわめた一種の仮装劇。音楽と見世物的要素とを重んじ、殆ど宮廷演劇として発達。大成したのはベン・ジョンソン。

6、第四幕第一場。婚約成った若い二人のためにプロスペローが

妖精たちに演じさせる。この仮面劇は、「あらし」がエリザベス王女（ジェームズ一世の息女）とパラティン（ドイツのプファルツ選帝侯フリードリヒ五世）との結婚を祝って上演される劇の一つとして選ばれたために、後から挿入されたものともいわれる。

7、*Moralities*. 中世の演劇は元来は教会のミサから発達した奇蹟劇であった。イギリスではこれよりやや遅れて道徳劇が発達した。これは奇蹟劇にみられた宗教的題材からは離れはしたが、善悪、正邪といった道徳を擬人化して登場させる、いわゆる道徳教化のための寓意劇である。やがてローマの古典劇が入ってきてエリザベス朝演劇が完成するころには下火にはなったものの、その後もなお古典模倣の劇の中に「悪役」(Vice)などの寓意的存在はしばしば見られた。

8、「あらし」はまぎれもない創作劇である。彼に刺戟を与えたい作品といっても「美しきジデア姫」(《Die schöne Sidea》ドイツの劇作家J・アイラーの作)が一つ考えられる位のものである。シェイクスピアが資料として明らかに利用したと思われる主な著書は、「バーミューダ島遭難記パンフレット」(一六一〇)とモンテーニュ「随想録」のフロリーオー訳(一六〇三)の二つで、イタリアの小説はこの際無関係のようである。ティークの感じがいであろう。

9、*Miranda*. 彼女の無邪気さ、それに発するあらゆる優美さ、思いやり、利発な感情の動き、強い精神力等々、批評家たちはこの被造物を絶讃してやまない。

10、*Prospero*. その性格の厳粛な調和性、彼の完全な自己把握、冷静な意思の正しさ、非道なことにたいする鋭敏さ、ゆるがぬ正義の心、そして、これらと並んで、或る種の放棄——この世のありふれた歓びや悲しみから遠のいていること——(エドワード・ダウデン。福田恆存編批評集から)

11、*Ariel*. キャリバンが一種の地の生物であるとすれば、エーリエルはその名の通り一種の空気の生物である。

The very first words uttered by this being introduce the spirit, not as an angel, above man; not a gnome, or a fiend, below man; but while the poet gives him the faculties and the advantages of reason, he divests him of all moral character, not positively, it is true, but negatively. (Coleridge, p. 460)

12、*Caliban*. モンテーニュの「随想録」の「カンニバルについて」の章や、新大陸発見と共に生じたアメリカ・インディアンへの興味にヒントを得た成果の一つであろう。「『キャリバン』(Caliban)という名は、『人食人種』(Cannibal)のアナグラマなのであり、このキャリバンとプロスペローとの一回の対話のうちに、蛮族と文明人との関係の全歴史過程が示されていると私は見る。」(R・G・モウルトン)

13、第一幕第二場。この辺のコールリンジの説明は適確である。  
Prospero is introduced, first in his magic robe, which, with the assistance of his daughter, he lays aside, and we then know him to be a being possessed of supernatural

powers. He then instructs Miranda in the story of their arrival in the island, and this is conducted in such a manner, that the reader never conjectures the technical use the poet has made of the relation, by informing the auditor of what it is necessary for him to know. (Coleridge, p. 457)

14、第一幕第二場。プロスペローはひと通りの事情を娘に語り終ると、魔法によって娘を眠らせる。その様子は次に彼が空中から呼び寄せる妖精エーリエルの出現のために観客の気持を準備させる。因みに、ミランダとエーリエルはこの後も直接に対面することはない。

15、箱えらびから指輪の紛失、人肉裁判へと発展する話を主要事件とし、ジェシカの駆落ちをエピソードと見なしているのである。

16、Jean François Marmontel (一七二三——一七九九)。フランスの作家・劇作家。

17、原文には in der Fee Urgele とあるのだが、不明。

18、La Henriade はヴォルテール作の十歌からなる叙事詩 (一七二三)。

19、原文には Die neuere deutsche Operette: Don Juan... とある。モーツァルトの歌劇 Don Giovanni (二幕。一七八七年プラハで初演) を指すのであろうか。

20、John Fletcher (一五七九——一六二五) は F. Beaumont と

の合作劇で後世に知られているイギリスの劇作家・詩人。シェイクスピアの晩年における最も恐るべき競争者。「真情の女羊飼」(The Faithful Shepherdess) は一六〇八〜九年頃の彼の単独作らしい。これも広義では仮面劇に入る。

21、Jacques Cazotte (一七一九——一七九二)。フランスの小説家。強烈な想像力の持主。スウェデンボリ、サン・マルタン等の神秘説に興味を持ち、これに耽溺するに至った。作品「恋の悪魔」(《Le Diable amoureux》一七七二) は彼の代表作の一つ。同作からの当試論への引用箇所は仏語原文のまま。

22、Parolles. All's Well That Ends Well に Bertram の従者として登場。軽薄な紳士。臆病でへらへらず口屋のならず者。

23、Falstaff. Henry IV, Merry Wives of Windsor などに登場する大兵肥満の老騎士。酒びたりの無頼漢。嘘つきの臆病者。

24、Carlo Gozzi (一七二〇——一八〇六)。イタリアの喜劇作家。ゴールドーニの演劇革新運動に反対し、伝統的な仮面劇 (コメデ・イア・デラルテ Commedia dell'arte) の存続をはかった。

25、Carlo Goldoni (一七〇七——一七九三)。イタリアの喜劇作家。モリエール風の戯曲を書く。当時の劇の大部分は厳密な台本を有せず、それを俳優たちの即興的創作に任じていた仮面劇であったが、それを改良して、真の性格劇を確立。この革新運動に反対する C・ゴッツィと激しい論争を行い、のちパリに赴く。

26、Lodovico Ariosto (一四七四——一五三三)。イタリア文芸復興

興爛熟期の最大の詩人。傑作長編叙事詩「狂えるオルランド」の他に詩、諷刺詩、喜劇、書簡などを遺している。

27、Torquato Tasso(一五四四——一五九五)。イタリアの詩人。

父ベルナルドも詩人。叙事詩「リナルド」をはじめ、牧歌劇「アミンタ」などで認められる。フェララ公アルフォンソ二世の妹レオノーラに恋し、多くのソネットを捧げているが、精神に異常をきたし、流浪の末ローマで歿した。ゲーテの同名の作をはじめ、この詩人を主題とした作品は多い。

28、原文は Jeder Zuschauer muß es gefühlt haben, wie der Marsch von Hörnern in vierten Akt der Räuber, den Karl Moor blasen läßt, die folgende abenteuerliche und fürchterliche Szene vorbereitet. となっている。

《Die Räuber》(「群盗」)はシラーの処女戯曲(一七八一)で、シュトゥルム・ウント・ドラングの典型的作品。たしかに第四幕第五場の冒頭には音が配置されており、その後、弟フランツのために幽閉された父の救出とその死、愛人殺しと自首等々途方もない事件が起る。しかし冒頭のその音は角笛ではなくて、盗族たちのうたういわば進軍の歌である。角笛の音は第二幕第三場に一度出てくるが、第一にそれはカールが吹かせるものではないし、第二に第四幕第五場までは間がありすぎる。ティークの記憶違いであろうか。

29、Charles Gildon (一六六五——一七二四)。イギリスの劇作家。

30、William Warburton (一六九八——一七七九)。イギリスの牧師。一七四七年にシェイクスピア全集を編集・出版したが、手ぎびしい批評を受けた。

#### 主な参考文献

- 一、Emil Staiger: Stilwandel, Atlantis Verlag.
- 二、Coleridge's Essays and Lectures on Shakespeare etc.; Everyman's Library edited by Ernest Rhys.
- 三、Marianne Thalmann: Ludwig Tieck, der romantische Weltmann aus Berlin.
- 四、新潮社版「シェイクスピア全集15」福田恆存訳・編
- 五、矢本貞幹著「イギリス批評——十七・八世紀」研究社
- 六、Briefe der Weltliteratur, Deutsche Romaniker; Kindler.