

## ルードヴィヒ・ティークのシェイクスピア論——その二——

### 根本道也

本誌前号（二九号）に同表題の「その一」として「序論」と、初期ロマン派人としてのティークの出発点を暗示する試論「シェイクスピアの不可思議事の扱い方について」の前半部を訳出・紹介した。ひきつづき本号では、その後半部、すなわちシェイクスピアの悲劇を論じた章を訳出し、そのあとに、初期のティークおよび初期ロマン派におけるシェイクスピアの意義について簡単な解説を試みたい。

#### 二、悲劇における不可思議事の扱い方について

私はこれまで、「あらし」と「夏の夜の夢」を支配している不可思議事の性質と、それを詩人が扱う方法とについて

てのみ語ってきた。今度は、彼の悲劇においてそれと同じ素材がどのように描かれるかについてなお若干の所見をてみじかに述べよう。

悲劇の狙いは恐怖と同情である。悲劇はあらゆる高度な情緒の領域、最高度の激情の領域である。観客の注意はつねに一点に固着していねばならず、いささかでも注意を散乱させると、その作品の効果を減損することになる。詩人はあらゆる段階の悲惨や激情をとおして、私たちがその目的とするところへ導いていく。例えば、オセロの愛からその嫉妬の最後のかつ最も恐るべき瞬間に至るまで。マクベスがはじめてちらと殺害を考えたその瞬間から、彼がついに自からの死をもって数々の罪を清算する瞬間に至るまで。この場合、私たちの主眼点をそらしてしまうような出来事や人物が一つでも入ってきて、私たちが妨害するようなことがあってはならない。そこで観客が妨げられるやい

なや、関心も衰えてしまう。ところで、たった今指摘したばかりであるが、「あらし」と「夏の夜の夢」の中の不可思議事は、観客の注意が余りにも長々と一点に固着しないからこそ、ほんとうらしくなるのである。悲劇の高度な情緒、悲劇一般の目的そのものは、そういうわけで、シェイクスピアが「あらし」に描いているような精霊界とは相い入れないものと思われる。

### 一、霊界はこの場合私たちから一層離れて

おり、私たちには一層不可解である。

悲劇においてはまた彼は全く逆の操作をする。すなわち、ここでは霊界は現実界に従属するものであって、詩人は霊界を主目的としてきわだたせることはしない。霊界をほんとうらしくするために、作品の他の部分がそれに従属しないというのではなく——私・た・ち・の・世・界・の・諸・激・情・や・諸・事・件・が観客の注意をひきつけるのである。——不可思議界が観客に奉仕しても、それは、恐るべき要素を強め、一層強く私たちに震撼せしめるためだけにすぎない。不可思議事はここでは背景に退く。それから突如として電光石火のようにたち現われる。それだからこそここでは、それをほんとうらしくするための術策はさほど必要ではない。詩人はただ

それが私たちを驚かし、震撼させるためにのみ現われるように仕向ければよい。私たちの幻想はそれだけでもう完全に彼のものになってしまう。というのも、私たちが感じる恐怖は分別くさい悟性に口を開かしめないからである。

「あらし」や「夏の夜の夢」の場合、精霊界は私たちの傍にすり寄ってきた。なるほど私たちは、エーリエルがどのような作用を及ぼすのか、あるいは一本の草花（「夏の夜の夢」の第二幕における、かの美しい描写を見よ）がオーベロンから授けられた作用をどのようにして及ぼし得るかは、いぜんとしてわからない。——けれども私たちは何といても、一つの効果が生み出される際の手段は見ているのであり、詩人は私たちにエーリエルやティターニアの正体をつまびらかにしてくれるのである。これに対して、地下の魔女洞窟で起る諸現象は私たちには皆目わからない。父ハムレットとバンクオーの亡霊はいつまでたっても私たちには疎遠で不可解な存在である。この不可思議な世界のもつ暗い、謎のようなものの中に恐ろしい要素がある。私たちはその世界から果てしなく遠いところにおいて、現実を知覚する以上のことを予感するのであるが、このことこそ私たちの戦慄をかき起し、私たちの心を甚だしく動揺させるものである。シェイクスピアは「夏の夜の夢」の第三幕に、精霊自体のこの二つの持ち前をきわめて巧みに特色づけている。

バック 仙女の王様、これは急いでやらなくちゃいけません。  
褐色の夜の車を引く龍が

大急ぎで雲を切り裂いて

あそこにもう暁の女神の先駆が

輝いています。あれが近づけば、

あちこちにうろつく幽霊共は

群をなして墓場へ急ぎ帰ります。

四つ辻や川、海の中に

墓所をもつ、呪われた亡霊共は、

皆すでにその蛆虫だらけの臥床へふるへ乍ら

帰りました。太陽にその恥かしい姿を

見られるのを恐れて、亡霊共は

自から進んで光明から遠ざかり、

そして永久に黒い夜と一緒にいるのです。

オウベロン しかしおれ達は、それとは違った精霊だ。

わしは暁の女神としばしばふざけ合い、

森林宮のように、いつまでも森中を

歩き廻っていて、東方の空の戸が

真赤に燃えて、海神に

晴れやかな陽光を投げかけ、

その緑の海原を黄金に変えるのを見られるのだ。

「ハムレット」においては亡霊はこう云う。

我が牢獄の秘密は明かすことを

禁じられておればこそ、さもなければ、

わしが語り出す話の極くつまらない一言にも、

お前の魂はもだえ苦しみ、

お前の若々しい血は凍りつこう、

二つの眼は流星のように眼窩から飛び出し、

むすばれ絡み合った頭髮も

ばらりと解けて、その一筋一筋が、

丁度怒った山荒しの針毛のように

逆立つことであろう。——しかし

こうした永遠の秘密はこの世の人間の

耳に打ちあけてはならぬのだ。

そして詩人は、その悲劇中の全ての超自然的存在をやはり  
このような身の毛もよだつ薄暗がりに放つのである。

悲劇の亡霊たちは、悲劇的效果を最高度に高めるために  
のみ登場する。「ハムレット」において、彼と母の間の場  
面は、亡霊が現われてその場面に一つの新しい一層大胆な  
震動を与えるとき、高度の悲壮味を帯びる。第一幕でのハ  
ムレットの驚愕、恐怖、戦慄、バンクオーの亡霊を見た  
ときのマクベスの狂気にも近い激情、これによって詩人は、  
マクベスやハムレットの感情を観客に伝えて、亡霊そのも  
のの存在を疑う余裕を私たちに全然与えない。すなわちこ  
の場合、私たちの心を戦慄で充たし、実に鮮かに錯覚を起  
させるものは、魔女のなべの謎めいた不可解なもの同様、  
恐怖である。

私たちを驚愕と戦慄で充たすのは主として、あらゆる不可解なもの、すなわち私たちがわけもなくその効果を感じする場合の全てのものである。——からだの一部分も私たちには見えない一つの影、壁から現われて不可解な記号を壁に書く一本の手、私の前に突然姿を現わし、同じく突然に消え去る未知の存在。観客の魂は、それまでのいかなる経験とも相い入れないこういった異様な現象を見て硬直する。観客の空想力は、この不可解な作用の原因をなんとしても探り出そうと、驚くべき速さで数限りない対象物をひとわたり駆けめぐる。だが満足しうる原因は見出せず、いよいよくたくたになって、恐怖の対象に自ら戻ってくる。

戦慄とか、「マクベス」や「ハムレット」で私たちを襲うあのひそやかな無気味さとかは、この様にして生じるものである。つまり、私が魂のめまいと名づけた戦慄は、肉体的めまいと同じく、眼が一つの対象にじっと留まらずに多くの対象をすばやく観察することから生じ得るものである。——もし私たちが、エーリエルまたはキャリバンと親しむように、父ハムレットの亡霊またはバンクオーの亡霊と親密になるとすれば、それらは殆んど私たちを驚かさなうであろう。要するに、これらの作品において詩人がその不可思議界を包みこむその暗やみの中にのみ恐るべきものは存在する。そして詩人はそれを激情のこの上なく烈しい発作と結びつけることによって深い感動を催させるのである。

——それ故に「シーザー」における幽霊現象は「マクベス」のそれほど恐ろしいものではない。<sup>(1)</sup>なぜならその場合のブルータスの口調にはマクベスのあのものすごい調子がないからだ。だが詩人はこの場合、主人公に対してある不安な予感をかきたてようとしたまでであって、強い悲劇的恐怖を催させるつもりはなかった。——「リチャード三世」の亡霊共は、彼の没落の先きぶれ、つまり彼の悲惨の伝令官にすぎない。しかし彼らは、バンクオーの亡霊がマクベスにとってそうであったように、リチャードの悲惨と驚愕の具体的表現ではない。

## 二、不可思議事はこの場合もまた何らかの

### 方法で準備されねばならない。

ところでシェイクスピアは悲劇においても、必ずといっていい程若干の管を駆使して、超自然的存在の登場を準備する。こういった異様な現象の恐ろしさが、不明瞭な謎のような不可解なものにあるのであれば、それが余りにも突然に、余りにも抜き打ち的に登場する場合、他の諸々の考えや感情をひとみにするほどの不意な恐怖によらずしては、効は奏し難い。あるいは全く効果がない。戯曲詩人たる者がいやしくも気をつけなければならぬのは、恐るべきものを登場させるには必ず何らかの準備をしておくこ

と、および、総じてそれを余りにも奇異に、余りにも謎めきさせる結果として、それが私たちの全ての概念と余りに相反するものとなってしまわないようにすることである。というのも、そうしなければ詩人はともすると没趣味な子供っぽいものに陥ってしまうからである。「石像の宴<sup>(2)</sup>」に出てくるあの突然語り出す彫像はこれに属する。

シェイクスピア以前に書かれた作品「スペインの悲劇<sup>(3)</sup>」では、復讐の念をもって現われる一亡霊と共に物語りが始まるのだが、私たちはこの亡霊の出現を期待しておらず、そもそもその意味するところもわからない有様なので、その亡霊は何の作用も及ぼさない。シェイクスピアもまた、「マクベス」を開幕するのに魔女の場面をもってするよりは、恐らくもっと巧みな開幕もできたであろうに。すなわち、こういった異様な存在を、こんなに不意に前ぶれもなく眼の前に出してみせられても、私たちには何やらさっぱり理解できないのである。この魔女たちもやはり初めのうちはどうということもなく、あとになってようやく恐ろしくなる。——この事例を除けば、シェイクスピアほどの作品においても何らかの方法でもって、幽霊出現へと観客の気持を準備させている。それも、選りに選りぬいた、たったの一筆で即座になすことが多い。彼の全作品のうちでも彼がこれを最もすばらしい方法でなしとげたのは「ハムレット」である。開幕後まもなくホレイショ<sup>(4)</sup>が登場する。

バーナードとマーセラスがこの男に、彼らが幾夜か続けて見た一幽霊のことを語る。だが、ホレイショは信じない。彼らは腰をおろす。そしてバーナードがもう一度その出来事を彼に語り聞かせようと思ひ、こう云う。

北斗星の西にある、まさしく

あの星が、今も天空に光る

あの場所に来たとき、見たのだ

マーセラスと私が。ちようどそのとき

鐘が一時を打って——

マーセラス 静かに／＼そら、あそこへまた来た。

この時亡霊が現われる。すなわち私たちは、すでにその前にその亡霊について語られるのを耳にしているのだが、このただ一度の不可思議な規定によって私たちの心は不可思議事そのものに向わされてしまう。私たちは突然、ある未知の世界に移されたように感じ、あの世の見知らぬ一住人を啞然として見つめる。ホレイショ<sup>(4)</sup>がその亡霊に切願する。亡霊は再び姿を消す。一同が恐怖から立ちなおったのち、ホレイショは、この幽霊出現から、デンマークにとっての不吉な兆候を予言しはじめる。そのことによってこの幽霊出現は重みを帯び、かつ、私たちの畏怖はいや増すのである。すなわち亡霊はあらためて登場する——そこでホレイショ<sup>(4)</sup>が切願し、亡霊は鶏が鳴く間に、ふいと消え去る、

ここで無気味なほどの不思議さがいやが上にも増大する。ハムレットがこの幽霊出現のことを報らされる。彼は友人とつれだつて警備につく。私たちの期待は張りつめる。亡霊が現われる。それからハムレットの切々たる熱願が聞こえ、亡霊の無言のままの手招きと王子の激情にふれると、私たちの戦慄は最高頂に達する。幽霊というものは語りはじめると、たちまちにその現象の中の謎めいたものが幾分消滅するので、そのすこみが減少するのは確かである。けれどもこの亡霊の使う言葉とその語り方は、私たちの硬直した気持を完全には立ち戻らしめてくれない。こういった全ての場面は、驚嘆すべき手ぎわで詩作されている。すなわち「ハムレット」の亡霊は、シェイクスピアの描く全ての亡霊の中で最も長く眼底に残るものである。この亡霊がこうして長々と観客の眼底に残りながらも、観客に及ぼす錯覚力を失わないところを見ると、シェイクスピアはこの描写に彼の全才能を絞ったにちがいない。第三幕では、こういった準備はなされぬまま亡霊が現われる。しかし私たちはもうその亡霊のことは知っているのであるから、ここでは準備なしでもいいのである。すなわち、準備なしであっても、ハムレットの激情と亡霊の突然の登場はその場面を非常に恐るべきものにする。とりわけ王子の激しい感情は、もうそれだけで観客の気持をこの不思議な幻影へと準備させる。「マクベス」においては私たちはバンクオーの

殺害を見て知っている。饗宴の席でマクベスはバンクオーのことを口にする。彼は友のことがとても気がかりであるように装っている。すなわちこれだけのことで、私たちはバンクオーの亡霊に対する心構えをさせられるのである。——その霊は私たちを驚かしはする。だがそれはおぼろげで気がかりな恐ろしさの後に続く驚きである。もしも詩人が私たちに、バンクオーの殺害について何も知らさぬまま、いきなり亡霊を登場させて、私たちの心を一層激しく動揺させたとするならば、詩人はその狙いとするところを遂げ得なかつたであろう。また、その亡霊は私たちに余りにも不可解で、かつ、謎めきすぎて、そのために永続的印象は醸し出し得なかつたであろう。——「シーザー」における幽霊出現は音楽によって準備される。ブルータスは本を読もうと腰を下ろし乍ら、不意に云う。「なんて燃えが悪いのだろう、この蠟燭は」。そう云う間に彼は亡霊を認める。云ってみれば、時は夜、ブルータスの前に一本の蠟燭が燃えているだけのことである。幽霊がいることは特に燈し火に現われると一般に思われていた。リチャードが夢から覚めて、燈し火が青く燃えているのに氣づくのも、その故である。「シーザー」ではまたシェイクスピアは、ブルータスが部下の者どもを起すあの一寸した場面によって、不可思議事による気分をなおも続行させる。亡霊共が現われたあとのリチャードのモノローグによってひき

続き醸し出されるのも、丁度これと同じ気分である。それというのも、もしここでそれがなされなかったならば、不可思議事が孤立しすぎることになるであろうからだ。こういう移り行きは錯覚現象のためにはなくてはならないものである。「シーザー」と「リチャード」では、超自然的存在はただ一度現われるだけで、消えてしまうのであるから、特に必要である。<sup>(\*)</sup>

※「ヘンリー六世」の第二部に現われる(第一幕第四場を見よ) 亡霊は何らの準備もなされておらず、恐ろしくもない。むしろ全く無意味である。私は、この優れた劇の大部分がシェイクスピアの手になるものであると確信してはいるものの、生氣に乏しいこの場面をはたして彼に帰して然るべきものか否か、やはり私には疑問である。きわめてありそうなことだが、彼はこの劇を書くに当っては、あるかなり古い作品<sup>(4)</sup>をもとにし、それに添加・修正の手をほどこしたのである。だから原本中の多くの箇所がそのまま残されたのだ。彼がそれを改作する際に、話の導入に役立つとか、幾多の出来事の説明に役立つといった場面よりも、感動的場面の方をより多く書き改めたのは、当然のことであった。

三、詩人は不可思議事のために必ずといっていいほど、一つの自然な解釈を残す。

余りくどくどしくなってもどうかと思うので、今一つの

見解を述べておしまいにしよう。それは、「あらし」や「夏の夜の夢」の場合も含めて、この偉大な詩人が描いたあらゆる不可思議事におおよそ関連していることである。民衆の洗練されたこれらのメールヒエンの中に、かくも大きく深い意味を置き据えた詩人は、おそらくシェイクスピアにおいて他にはいないであろう。——ハムレットの性格の中に、彼の沈思癖や絶えざる懷疑癖と密接に関係している狂信の著しい特徴を認めた批評家はまだ一人もない。当作品の導入部は、それ故に、これ以上は選ぶべくもないほど適切であると同時に不気味でもあった。つまり、当作品および特にハムレットの性格には、これ以上にふさわしい導入部は考えようもなかったのである。いつも暗たんたる気分で暮らし、ありとあらゆる対象物にその悲しい面ばかりを探し出しては自己自身を苦しめる若者、この若者が一つのまぼろしによって憂うつな怠情からもぎ離され、行為へと駆り立てられる。彼の燃えさかる空想と迷信への執着が幻影をいわば迎えるのである。相手がブルータスまたはシーザーのごとき人物だと、幻影はその美点の殆んど全てを失ってしまう。魔女たち、彼女らの予言、彼女らの作用の及ぼし方、こういったものが同様にびったりと「マクベス」の彩色に適合している。前者においては一人の息子がその父の亡霊によって復讐へと駆り立てられ、後者においては一人の将軍が地獄の妖魔共によって王と友人たちの殺害へ

と馭り立てられる。マクベスの性格の方が、より苛酷で粗暴で好戦的である。彼が誘われてなす行為自体と、更に恐ろしく粗々しい魔女の幻影との対立、および、比較的柔和なハムレットの性格と父の亡霊との対立、これはいずれ劣らずすばらしい。すなわち、ここでは人物の置き換えがきかないのである。例えばオセロを魔女たちと一緒に置いてみる。そうすれば詩人からその長所の大方を奪い取ること必定である。

シェイクスピアは、幽霊が一人以上の人物によって見られるのを避けたがる。ここに恐らく彼の描く幽霊出現の最大の美点があるであろう。というのも、そうすることに よって彼は、幽霊出現を観客の悟性と空想とに同様に興味あらしめる一種の寓意的意味を、それにもたせるからだ。ところで、この寓意は、先に非難した寓意とは全然異なるものである。なるほど彼は諸々の情熱や観念を擬人化してはいる。がしかし彼はそれらのものがある衣でおおって登場させるので、よくよく見つめた上でないと私たちはそれに気がつかないほどである。すなわち読者はそれらをまず探さねばならない。だがそれらはなかなか彼の前に姿を現わさない。多分に云えることは、当時の劇で寓意的人物がかなり因襲的に用いられていたために、それに誘われてシェイクスピア自身この種の描写方法を借りることもあったということだ。ただ普通とは違って、彼の天才は外部から受

けとった全てのものに、美しい完成された形姿を与えたということである。美德とか悪徳とかいった抽象的観念が人物として持ち込まれる血の通わない寓意的存在を用いる代りに、彼はこの上なく激しい諸々の情熱を、つまり、胸がさわぎ空想力が最高度に熱し高まるあの精神状態を人格化した。良心の可嘖にさいなまれたり、後悔の念に苦しんだりするときの気分にあつては、不安におののく犯罪者は全自然が己れに立ち向かってくると思いこむ。そして到る所で、己れを嚇す姿に出会い、夢を見ればみだで、滅ぼしてやるぞと幽霊におどされる。——このような人物たちの描写を見ればもう明らかだが、シェイクスピアは、全てを観客の眼前に持ち出して、観客に一部始終を自から見させる真の戯曲詩人である。ヴァイセは、<sup>(5)</sup>観客の眼に入らない亡霊たちを一つのモノクロークの中で彼のリチャードには見させているが、シェイクスピアはそういうことはせず、リチャードに殺された者たちの亡霊を一人残らず本当に登場させて、彼に滅亡を予告させている。マクベスはバンクオーの亡霊に追い回わされて寝室へ退散する。すなわち亡霊はマクベスの席に座っている。彼が新らたな威信を感じはじめようとするたん、亡霊が彼の心を戦慄と恐怖で満たす。——こういう場面でリチャードの不安やマクベスの悲惨が描き出されるのが、観客の眼には最も恐ろしく映る。マクベスのべつ幕なしに己れの不幸を嘆くのを聞く場合より

は、この方が遙かに効果がある。ハムレットは叔父への怒りにもえて、母へのいたわりを今にも忘れかけようとする、だが突然、決意の言葉を思い出す。「言葉には七首を、が、決して柄には手をかけぬぞ」<sup>(6)</sup>。怒りの最頂点、激情の炎の燃えさかる中でのこのとっさの思いつきを、詩人は、父の亡霊を壁から突然に現われさせることによって、まことにすばらしく感覚的に描写した。そうすることによって場面面の移り行きが一段と自然になるばかりか、観客はそれのために王子の魂の中へさながら導き入れられていく。かくして、魔的・超自然的なものは印象をいつまでも消え去らないものにするのである。<sup>(\*)</sup>

※なぜここで亡霊が現われるのか、その根拠はたしかに完全に明らかでない、けれども私としては、この根拠こそ亡霊登場の最も立派な根拠だとなつねに考えて来た。ハムレットはローニアスを突き刺し、剣をまだ手にしたままか、あるいは床に刺したままに居る。今彼は、母の寝室に掛かっている叔父と父の肖像画の前へ歩み寄る（わが舞台でなされるように、この肖像画を縮像で演技者みずから運んでくるのは、奇妙でもあり、不自然でもある）——この二つの肖像画を比較しているうちに彼は熱狂し、ついに叔父に対する怒りを爆発させる。「道化のまだら衣裳を着こんだ王様／＼」と叫ぶや、床から剣を引き抜き、その肖像画をめった突きに刺す。彼は母に近づく。おそらくこの怒りを叔父から母に移そうとした

のである——がその時突然、壁の肖像画のところから亡霊が現われる。——私はこの場面をいつもこういう風に思い描いていた。この場面は少なくとも、このように演ずれば、一つの非常にすばらしい芝居を提供し得るのだ。もっとも、私が詩人の意中をびったりと云い当てたかどうかは、さだかでないけれども。

こういう描写の仕方には、同時にもう一つの美点がある。それは多分空想を最も刺戟するものであり、また、シエクスピアの亡霊たちが、幾度見ても相い変わらず観る者を震撼せしめ、そして若干のフランス悲劇や近代のドイツの諸作に出てくる亡霊たちを見るときのあの沈着状態に、空想力を放置しておかない原因である。バンクオーの亡霊を見るのはマクベスだけであるし、同様にハムレットの母には、毒害された夫が見えない。彼女はその現象を、息子の過熱した空想力の所産にすぎないと思っている。マクベスの友人たちも丁度これと同じように思う。——観客は、彼らがそう思いこむのを見て、しごく当然だと思ふ。しかし詩人は観客をいわばこういう解釈の上に立たせる。観客には、彼らの不信が、閉ざされた眼に起因していることがわかつている。観客とマクベスが見ているものが彼らには見えないのである。また同じく、リチャードが後で自分の夢だと称するものを観客は実際に見ている。観客はこういう描写方法によって、更に高い世界に置き移される。

そしてそこで全てを展望し、描かれる人物たちのどんな錯誤をも見てとる。マクベスでもリチャードでもいい、もしもその良心の可憤が、上例のモノローグにヴァイセが記述したのと同じように描かれていたならば、観客と演じられる人物の精神との間には、さながら一つの幕が掛かることであろう。人々はきつと、リチャードが見えると思ひこんでいる亡霊たちを捜すことであろう。このモノローグは、だから、効力の点では、シェイクスピアの効果的亡霊たちに及び得るしるものではない。

シェイクスピアはまた、空想をかりにも中断させないように、彼の描く全ての超自然的物事が劇中の人物たちによって自然に説明されるように、気をくばるのが普通である。たとえば「マクベス」や「ハムレット」をみてもそうである。すなわち、この二人物は最後には自から幽霊出現を疑わざるを得なくなるのだが、それというのも、彼らの云うことを本当だと証言してくれる者が彼ら自身の他にはないからだ。リチャードの夢の場合もこれと同じことが起る。更に、ブルータスが天幕の中で見る亡霊の場合もそうであるが——この場面は、不可思議事を通してまさしくこの効果が生じるよう、シェイクスピアが適確な心理描写をほどこした一景である。ブルータスは従僕の一人にラウテを奏させる。だがこの従僕は他の者同様すぐに寝入る。ひっそりとした夜ふけ、彼は本を読もうと腰を下ろす——一つの

姿が現われ、ブルータスは驚愕する——ブルータスが冷静をとりもどしたその瞬間、亡霊は消え去る。ここでは、幽霊は眼に見えるように描かれた不吉な予感でいどのものである。主人公は、この予感のとりこになっている間、気弱で迷信的であり、彼が元気をとりもどすと、この予感は消える。——「夏の夜の夢」の中の出来事は全て、行為者たちには後になってみると一つの夢の姿と思われる。詩人は、劇中の行為者たちが後で彼らの記憶を関係づけて整理できそうな出来事をいつまでも余りに孤立させておかないよう、技術的にたいそう気を配った。プロスペローは彼の娘を魔術で寝入らすのだが、彼女は、父の悲しい話が自分をととも眠くした、と後で目が覚めたときに云う。彼女はここに、自分の眠りについて、一つの自然な解釈をまた見出す。だがその眠りの原因は観客の方がもつとよく知っている。同じような具合に、第二幕でのゴンザローは、彼をアントーニオーが殺そうとする間に、眠りから覚める。すなわち彼は、夢を見たことが目を覚ました原因だと思っている。しかし観客は、エーリエルがプロスペローの命令で彼を起すところを見ていたのである。

「あらし」ならびに「マクベス」や「ハムレット」にあつては、あらゆる幻影をこれと同じやり方で登場させることは、その構想からして当然詩人にはできないことであつた。ハムレットとマクベスが、もしも友人たちの証言によ

って真実の保証を得られなかったとすれば、まもなくハムレットは父の亡霊を単なる夢とみなし、マクベスは奇妙な予言を単なる妄想とみなしたであろう。プロスペローは己れの及ぼす諸作用を他の登場人物たちに隠すことはできない。もつとも連中は、あの暴風雨やその他彼によって惹き起された諸々の出来事を自然現象だと思っっているのではあるが。ところで彼は魔術を使って己れの敵どもを罰するのだが——彼は、もしもシェイクスピアが無数の不自然事を一つの美の犠牲にすることを欲しなかったら、己れの魔術師たる素姓を明かさねばならなかった。

## 註解

1、「シーザー」の第四幕第三場と「マクベス」の第三幕第四場との比較。

2、ドラマ *Don Juan* のこと。同じ題材で、イタリアではゴルドーニの作（一七三六）、フランスではモリエールの作（一六六五）、イギリスではシャドウェル（一六六七）、ドイツではモーツァルトのオペラ「ドン・ジョヴァンニ」（一七八七）があるが、ここでは誰の作品というよりも、当劇中の「石像の宴」の場面を指している。

3、*The Spanish Tragedy*. 作者は *Thomas Kyd*（一五五八？

——一五九五？）。公証人であった作者はこの一作で一躍有名

になった。彼はセネカをよく読んでいたが、この悲劇作者から法則を学ばないで、いかにして恐怖を舞台上にまき散らすかを学びとった。それがイギリスの観客に最もよく訴えることを知っていたからである。「スペインの悲劇」はシェイクスピアの「ハムレット」にはなほだよく似た作である。ただ、息子が殺されて、残った父が復讐する点が違っている。

4、「ヘンリー六世」第一部、第二部、第三部には原作があるとされるが、第一部の原作は残っていない。第二部のそれは *The First part of the Contention betwixt the two famous Houses of Yorke and Lancaster*（一五九四）で、*Greene* が主として書き、*Peele, Marlowe, Lodge, Nashe* 等が筆を貸して出来たものらしい。

5、*Christian Felix Weibe*（一七二六—一八〇三）。ドイツの劇作家、レッスングの学友。その歌劇「悪魔があばれ出した」（*Der Teufel ist los*）のためゴットシェットとの論争にまきこまれ、これによってすでに揺いでいた後者の演劇上の権威は完全に破壊せられた。《*Richard III*》、《*Romeo und Julia*》はシェイクスピアの題材に依るものである。（※については解説の註参照）

6、第三幕第二場末の言葉。同幕第四場でこの言葉を思い出す。なお、当試論中のシェイクスピア戯曲の引用は多分エッシェンブルク独訳によるものと思われる。訳出に際しては二、三の翻訳本を参考にした。

## 解 説

シェイクスピアは、十六世紀末から十七世紀初めにかけて大陸に渡来したイギリスの喜劇役者たちによって、初めてドイツ人に紹介された。以来二〇〇年の年月をかけて、ドイツ人がシェイクスピアを自国の精神にとり入れてきた過程は、フリードリヒ・グンドルフが「素材として」、「形式として」、「内容として」の三つの区分を設けて段階的に詳述したところである。シェイクスピアが内容としてとり入れられだした間にも、シェイクスピアの規則をめぐってさかんな論争が行なわれた。その論争の過程をグンドルフは更に、次の五つの段階に区分している。

第一の段階——反対者——シェイクスピアは無規則なものととして真つ向から拒否される（ゴットシェット<sup>1</sup>）。第二の段階——宥恕者——シェイクスピアは規則の外部に存する或長所、内容に関する長所のために宥恕され（エーリアス・シュレーゲル<sup>2</sup>）或は称讃される（ポートマー<sup>3</sup>）。第三の段階——擁護者——シェイクスピアは正しい意味での規則の代表者として承認される（レッシング<sup>4</sup>）。第四の段階——讚美者——シェイクスピアは独自の規則をもった独自の世界の創造者として称揚される（ヘルデル<sup>5</sup>）。第五の段階——熱狂者——シェイクスピアはその無規則性のために神の如く尊崇される（シュトゥルム・ウント・ドラングの

人々）。

シュトゥルム・ウント・ドラングを代表する青年ゲートは一七七一年（二二才）、あるシェイクスピア祭に寄せて、こう書いている。「私が読んだシェイクスピアの最初のページが、その後生涯にわたって、私をシェイクスピアのとりこにしてしまいました。そして最初の作品を読み了えた時には、私はまるで、一瞬のうちに奇蹟の手によって視力を授けられた生れつきの盲人のように、立ちつくしてしました。私は認識しました。そして自分の存在が無限に拡がっていくのを、この上なく生き生きと感じとりました。……私は一瞬も感うことなく、規則に適った劇を断念しました。場所の統一は私には全く牢獄のように不安に思われしました。話の筋と時間の統一は私たちの想像力を拘束するわずらわしい足かせに思われました。そして初めて、自分には両手両脚があるのだ、と感じました。……。「ゲッツ」や「ヴェルテル」が世に出たのは、この文章から二、三年後のことである。丁度その「ゲッツ」の出版と同じ年に、ルードヴィヒ・ティークは大都市ベルリンに生まれた。当時のベルリン自体がまだ啓蒙主義的風潮の強い土地柄であった上に、彼の父がまた熱心な啓蒙主義の信奉者であったことから、幼いティークを取り囲む空気がどんなものであったかは、およそ察しられる。その状況がティークに残した足跡は相当に深く、彼は生涯、合理主義的都会の子

たる一面から免れ切ることはできなかつた。ところでそういう彼がロマン派人へと駆り立てられていったことについては、彼の本来的性向、すなわち虚構や演劇を好むいわゆる彼の遊戯衝動を考慮に入れなければならない。少年テイクがシュトゥルム・ウント・ドラングのドラマに熱中したであろうことは、この本性からして想像するに難くない。しかし、啓蒙主義とシュトゥルム・ウント・ドラングというこの対極的思潮の渦中であつて、少年テイクの精神は根を下ろすべき大地を現実には見出し得ず、いよいよ空想の世界へと浮遊しはじめた。この傾向がまもなくシェイクスピアへ結びつき、更に、ドイツ初期ロマン派の特色の一つであるあの「空想」へと発展していく。

同じく初期ロマン派運動の推進者の一人であるノヴァーリスが、哲学と愛の体験からロマン派人へのスタートをきつたのに比し、テイクは、どちらかと云うと、外的または二次的刺戟によつてロマン派人へと成長していったと云えよう。ノヴァーリスとても最初から啓蒙主義と無縁であつたわけではもちろんない。彼のごく初期の作品を支配しているものは、やはり「啓蒙主義の直観世界」とヴィーラント流の「ロココ様式」である。しかし、こういった要素は、ロマン派人としての詩人を論ずる際、テイクの場合ほどは問題視されない。なぜならば、ロマン派人としてのノヴァーリスは、初期のいわゆる「ロココ・ノヴァーリス」

期に終止符をうち（イエーナ大学時代、一七九〇—九一）、更に、詩「土曜の夜に」（一七九四）の中で啓蒙主義からの離反を宣告した時点から漸く始まるのであるから。つまり、啓蒙主義との関係だけで云うと、ノヴァーリスはそれからの完全な脱却によつてあらたにロマン派人として生まれ変つたのであり、テイクはそれから完全に離れてというよりはむしろそれを土台として、云うなれば、ベルリン啓蒙主義の危機の中からロマン派人へと成長していった。そこにおのずから、初期ロマン派における両者の働きの相異が生じる。

テイクの場合は、彼の生家を支配していた合理づくめの厳格な世界とおとぎ話の虚構世界、現実と夢、こういった対極的二つの世界の間の矛盾や緊張が全関心事となり、同時に彼の文学の主題ともなる。実は、当シェイクスピア論を書いた頃から、一七九八年までの数年間も、彼はこの両極間の迷いを経験していた。この場合の一極は云うまでもなくシェイクスピアであり、他の一極は当時のベルリン啓蒙主義の頭目で、出版家としてテイクを庇護していたニコライである。このような架橋され得ざる二極間にあつて、その葛藤の重圧にあえぐ精神が生み出したものが、その架橋を不思議にも可能にする、いわゆるイロニーである。当試論の中で彼は、シェイクスピアが観客をして舞台上の諸人物や出来事を一段上から見下ろすような気分を誘

いこみ、そして自らはその全体を更に高所から自由に俯瞰するという精神態度を称揚しているが、これこそティークにとつては、のちに童話劇「長靴をはいた牡猫」(一七九七)で大胆に駆使したロマン的イロニーの模範であった。

さて、さきに引例した青年ゲーテの文章にみられるシェイクスピア礼讃と、青年ティークの当試論にみられるそれとは、明らかにその目標とするところが違っている。青年ゲーテは彼の全生命感情をもってシェイクスピア文学の精神の自由と自然とに眼をみひらいた。これに対して、青年ティークは、シェイクスピアが現実と仮空、覚醒と睡眠という相い入れ難い二つの領域を融合せしめているその創作技術に驚異の眼を見はっている。二つの世界のどちらにも故郷をもちながら、同時にどちらにも定着しない中間的・流動的世界をこそ、ティークは真実なるものの存在領域として評価していたのである。

結局、ティークがとらえたシェイクスピアは空想家としての、換言すれば、その意味でのロマン派詩人としてのシェイクスピアであったことが、当試論から察しられる。従つて当試論を貫ぬくものは、そのシェイクスピアの芸術手段を讃嘆し、かつ、学びとろうとする熱意である。ティークのこのようなシェイクスピア把握はシェイクスピアの全体像を顧みない部分的誇大視であるにはちがいない。だが一体に、影響というものは多かれ少なかれ部分的なもので

ある。要はそれが次の新しい何かに意味をもつか否かである。ろう。

ティークがこうしてシェイクスピアを模範とし、かつそこから学びとつた諸要素は、彼のその後の数々の作品を通して、当時の文学界に新しい雰囲気を醸成していったのであるが、それが民衆にとつては啓蒙主義文学からロマン派文学への橋渡しの役割を果し、初期ロマン派の同志、特にF・シュレーゲルとノヴァーリスにとつては、その理論活動を容易ならしめる役割を果した。そして、もう一人の同志A・W・シュレーゲルによるシェイクスピアの翻訳——シェイクスピアを實際にドイツ語たらしめるようなドイツ語訳——の現実化にも寄与したのであった。グンドルフは、ティークのシェイクスピア体験とその影響について、次のように述べている。「すべてのティーク的存在はシェイクスピアとの接触による浪漫的ウルゲフユール原感情の形成であり、根本においてはそれゆえ大なる誤解の産物である。誤解とはシェイクスピアを浪漫的詩人として見ることに、即ち外的象徴の助けをかりて内的現実の世界を創造し形成する者として見ずに、世界の運動の詩的意味を啓示する者として見ることである。しかもこの誤解はティーク自身にとつては効果があつて、豊かな成果を齎した。彼は世界を以て詩的秘密の記号的表現となす、この新しい解釈によつて、シェイクスピアのうちに、また自然そのものうちに従来閑却さ

れていた宝庫の全領野を顕揚し、シェイクスピアの<sup>コスモス</sup>世界の新しい放射を感じる器官と感覚を養成した。新しい魔力と公式、新しい魅惑と表情が彼によってドイツ精神に教えこまれた、或いは喚び起された——それは何れとも決められまい。<sup>10)</sup> ティークはヴィーラントによって始められ、画家ミユラーによって継続された仕事を完成したのだ。それはシェイクスピアの空想的な雰囲気をドイツ人の制作に導きいれ、『古い浪漫的の国』を——彼以前に他の人々のなした如く——旅してゆくことのできる現存の国として示すのみならず、この国そのものをすべての世代のドイツ人の魂にとって故郷たらしめることである。<sup>11)</sup>

## 註 解

1、Johann Christoph Gottsched (一七〇〇—一七六六)。啓蒙思潮時代の評論家。一七三〇年から二〇年間ドイツ文壇の法王と目され、評論活動、演劇改良運動を精力的に行なう。彼の文学論は、フランス古典主義美学の浅薄な焼直しにすぎず、晩年は、啓蒙主義の悪い側面を代表する固陋浅薄な合理主義者として、シュトゥルム・ウント・ドラングの若い世代の攻撃・軽蔑を受けた。

2、Johann Elias Schlegel (一七一九—一七四九)。劇作家・評論家・理論家としてレッシングの先行者。ゴットシェットを師として協力していたが、のちに離反し、性格劇作家としての

シェイクスピアに世人の注意を喚起し、ドイツにおけるシェイクスピア熱を高めた。

3、Johann Jakob Bodmer (一六九八—一七八三)。文芸批評家で叙事詩・戯曲の作家。ゴットシェットと同じく文芸を教化の手段ないしは娯楽の糧と考えたが、理性に対して心情と想像を重んじる点でゴットシェットと対立し、不可思議・非合理の要素を許容し、ミルトンの「失樂園」を推賞してフランス文学の模倣を難じた。

4、Gottfried Ephraim Lessing (一七二九—一七八一)。代表的啓蒙思想家として、詩、劇作、文芸批評、神学批判など、多方面の著述活動に従事したドイツ市民文化の前衛的闘士。彼の演劇美学論(「ハンブルク演劇論」一七六七—六九)は、アリストテレスの理論をうけつぎつつ、フランス的・宮廷的演劇の支配を駁撃し、生きた市民人間を悲劇の中心におしだして、古典的・国民的演劇成長のために確乎たる地盤を築いた。彼がシェイクスピアをドイツ演劇の師表としておしだしたのも、宮廷的要素と反人民性の強いフランス古典劇によりも、人民生活との生き生きとした接触から成長したイギリス劇に、ほころびそめたドイツ市民文化の将来の姿を予感していたからである。彼の手になるドイツ最初の市民悲劇「ミス・サラ・サンプソン」は空前の大好評を博した。

5、Johann Gottfried Herder (一七四四—一八〇三)。シュトゥルム・ウント・ドラング文学運動の指導者、一八世紀後半のドイツ・ヒューマニズムの思想家、近代歴史意識の確立者。主体感情と歴史感覚にもとづく彼の理論は個性的感情の生命力を

解放し、近代文学の理論的基礎づけの上に大きな前進をもたらした。かつ、民族文学形成のための標識を高くかけた。若きゲーテの民謡風の抒情詩、「ゲッツ」、「ヴェルテル」、「ウールフアウスト」は、まさに文字通りその直接の成果であった。

9' Sturm und Drang, Kritische Schriften, Verlag Lambert Schneider, Heiderberg S. 695-96.

7' Christoph Martin Wieland (一七三三—一八一三)。啓蒙主義時代に活躍した詩人、小説家。彼がドイツ文学に残した功績は、ドイツ語の文体に平易なしかも優美な調子を導入したと、クロップシュトゥックによって軽視された韻律に再び正しい位置を与えたこと、ドイツ文学のなかにユーモア、皮肉および機智の要素を導入し、異国趣味や歴史小説の開拓によってロマン派への道を開いたことなどである。なお、シェイクスピアの二二の戯曲の翻訳もなした。

8' Hans Jochen Mähl の論文 “Die Idee des Goldenen Zeitalters im Werk des Novalis” (一九六二) に初めて用いられた新造語。(Erlanger Beiträge Bd. 27; H. Schanze: Romantik und Aufklärung S. 13)

9' 「ノヴァーリスは彼女のことさえ口にすればその度に詩人になった」とテイクが云っているその少女ゾフィーとの運命的出会いはこの年のことであった。詩“Am Sonnabend Abend”は次の言葉で結ばれている。

Will ich ein Wort zur Lösung nennen —

Sophie soll die Lösung sein.

10' Friedrich Müller (一七四九—一八二五)。画家ミューラー

(Maler Müller)と呼ばれる。画家、詩人、劇作家。彼の文学活動の最盛期は一七七四年から七八年までの四年間で、奔放な感情と鋭敏な画家的感覚を駆使して、古代に材をとった教訓的田園詩、故郷プファルツの自然と民衆を描いた田園詩、数々の抒情詩および戯曲などを書いて、自然を強調し、天才を謳歌した。

11、竹内敏雄訳(岩波文庫「シェイクスピアと独逸精神」)に依る。