

シェイクスピア作品に見られる技法についての一考察

野村 夏治

A Study on Shakespeare's Arts in His Works

Natsuji NOMURA

シェイクスピアとその時代背景

シェイクスピアの生きた時代はエリザベス I 世（在位 1558～1603）の統治のもと新興国イギリスが急速に発展した時期であり、また、イギリスのルネサンスの盛期でもあった。家柄や血統よりも個人の能力を伸ばすというような生活倫理と願望をもったブルジョア市民階層が勃興し、教会と神学からの解放と人間性そのものに価値をおく近代的ヒューマニズムの運動がイギリスにおいても盛んになってきた時期であった。中世から継承されてきた伝統的な世界像が近代化の道を歩む時期であり、多くの価値観が揺れ動く時期でもあった。

ロンドンに出たシェイクスピアは初め俳優として、また、単なる劇団付作家としてスタートしたと伝えられる。いわゆる公衆劇場は、市民の遊樂反対、市当局の悪疫流行の心配などによって、ロンドンも新しい城外に建てられたのである。このテムズ川南岸の劇場地区として有名なサザク地区は歓楽街でもあった。彼は一時期ここで生活したと伝えられる。

当時の劇団は貴族の庇護を受けることを法律によって義務づけられていたが、これは、流浪の存在であった旅役者を社会的秩序の中に組み入れようとするもので、この当時浮浪者取締令がしばしば出されている。浮浪者や流れ者が街道に出没し、町には無頼漢が横行したのである。居酒屋や食堂は、すり、売春婦、ぼんひきとか、腕利きのサイコロ詐欺師やトランプ詐欺師の巢窟であった。警告のため『いかさまの基本』という木版画が出され、地方人やロンドンっ子に対して、どのような災難がロンドンには待ち受けているかについて知らせるパンフレットが次々と印刷されたという¹⁾。また、戸外には、うず高く積まれたごみや汚物が悪臭を放ったという。もっともこのごみや汚物のひどさはパリなどでも同様であった。

当時は新興の活力みなぎる時代であったが、一面では、中世からの伝統的な考え方や因習も根強く残っている時代でもあった。『ハムレット』の亡霊はまだある程度実在感をもって受け入れられていたのである。また、人々が、「もしある人間の倫理の次元に異変が生ずれば、異変は肉体から社会にも大自然にも及ぶ」と考えていたことは、次のせりふからうかがわれる。『マクベス』第二幕第四場では、老人が天変地異について昨夜の恐ろしさは70年来なかったと語っているし、『ジュリアス・シーザー』では、シーザー夫人が、シーザー暗殺前後に起こった異変について語っていて、殺害と天変地異を関連づけていることが分かる。

この時代は占星術師や錬金術師が横行した時代でもあった。宗教改革の到来とともにイギリスはカトリックと異なる英国各教会を成立させたが、これはキリスト教から魔術を取り除いたのであり、司祭への秘密告解を廃止し、悪魔払いや呪文かけに反対したのである。占星術や錬金術の横行など実にひどいものであったが、どこの社会も移行の時期はひどいのである。我が

国でも、幕末から明治初期には、陸蒸気（汽車）が人をだますバテレンの術とされ、電話口からコレラが感染すると騒がれたのである。

一般的に言って、倫理基準が低迷しているときは、人々の精神生活を支える生活倫理は定着しないのである。シェイクスピアの生きた時代は、宗教改革等によって新旧の思想的葛藤が始まり、両方の倫理基準が対立して本質的な相違を見せた時代である。彼は時代の流れに揺れ動く人間の姿をありのまま眺め、善も悪も、美も醜も、ひとしく受け入れて、自分の胃袋の中で消化したのであろう。シェイクスピアの猥雑さ²²ということがよく言われるが、それも人生や世の常を通観していたことの証拠であろう。彼は世間の種々相を見て、その千変万化を劇に反映させたのであろう。彼は、人情の機微に通じ、人間には裏と表があることを実感していたように思われる。これを「見かけ (Appearance)」と「現実 (Reality)」の問題として、彼は多くの作品に取り上げているのである。

当時大衆は毎週芝居見物に行きたらしい。ロンドンには四つの劇場があり、白鳥座は3,000名の観客を収容したと伝えられるが、2,000~2,500名が妥当な線であろうと言われる²³。シェイクスピアは、世界演劇史上最も良い時代に生きたといえよう。あるいは、彼が時代の演劇の牽引車の役割を果たしたと言えるかもしれない。1580年代後半ロンドンに彼が来て最初に所属したと思われる劇団から、彼はかわったことはないと言われる。1592年ペストの大流行が始まり、翌々年ようやくペストが収まるのであるが、大量の死者を出し、ロンドンの劇団も再編成を余儀なくされた。同年劇団が再開されたとき、ロンドンには、「宮内大臣一座」(the Lord Chamberlain's) と「海軍大臣一座」(the Lord Admiral's) の二大劇団だけが存在したという。しかし、彼の作品には疫病についてのせりふは少く、『ハムレット』第五幕第一場で、第一の道化が、「疫病にでもとりつかればいい」と言う程度のものしか見当たらない。

説得のレトリックと劇的アイロニー

『ジュリアス・シーザー』は、シェイクスピアが悲劇・ロマンス劇を書いた後年の円熟期(第3期)の初め、『ハムレット』が書かれた1600年の前年書かれたとされている。ところで、この作品の中の最も重要な個所は、シーザーの暗殺直後に行われるブルータスとアントニーの演説にあって、彼の筆の運びは見事である。アントニーの演説こそは群衆心理を操作するすばらしい例であり、弁論による説得術の典型である。

アントニーの言葉は次のように始まる。

Friends, Romans, countrymen, lend me your ears!

I come to bury Caesar, not to praise him.

The evil that men do lives after them.

The good is oft interred with their bones;

So let it be with Caesar.... (*Julius Caesar* III, ii, 73-77)

「友よ、ローマ市民よ、同胞諸君、耳を貸していただきたい。今、私がここにいるのは、シーザーを葬るためであって、讃えるためではない。人の悪事をなすや、その死後まで残り、善事はしばしば骨とともに土地に埋れる。シーザーもまたそうあらしめよう(福田恆存訳)」ブルータスは、「私はシーザーを愛さぬのでなく、ローマを愛したのである。みなはシーザーひとり生きて、他は奴隷として死ぬのを望むのか」と、ローマの自由を訴える。大義名分をふりかざした演説は、人格高潔なブルータスが行うことで成功したかに見えたのである。

ところがその後アントニーは喪服を着て登場し、ついでシーザーの遺体が運びこまれる。ア

アントニーはブルータスに論理的には一切歯向わない。「ブルータスは言う、シーザーは野心を抱いていたと、そしてブルータスは公明正大の士である」と言っておいて、シーザーがローマ市民に多くの戦利品を持って来たことなどを訴える。次に、シーザーの遺体を指しながら、「ここをキャシアスの短剣が刺し貫いたのだ」と言う。最後にシーザーの遺言状を持ち出す。こうしてアントニーは群衆を完全に自分の味方にしてしまう。群衆というものは、観念的な理想論よりは、胸にとびこんでくる具体的な言葉のほうにひかれるのである。

一味の中でブルータスだけが暗殺を倫理的な問題として考えることができる高潔な人間であるが、ローマに対する彼の熱意が彼の判断をくもらせてしまう。一方、キャシアスは、アントニーに演説をさせることに危惧を感じるのに、ブルータスはアントニーの性格を見抜けない。

シェイクスピアは、この劇の材料を、そのほとんどすべてをプルタークの『英雄伝』から取っているとされる⁴⁾。プルタークの伝語訳がトーマス・ノースによって英訳され、1579年に刊行されたものを彼は読んだという。

河野与一訳の『プルターク英雄伝』(岩波文庫)の「カエサル」篇等によると、「ブルータス、おまえもか」という言葉はなく、「わが子よ、おまえもか」が伝えられている。しかし、当時のイギリスでは、「おまえもか、ブルータス」がよく使われていたので、それがそのまま利用されたのであろう。『英雄伝』によれば、ブルータスの母は結婚前シーザーの愛人であったことがあり、二人の愛が燃えていた間にブルータスが生まれたので、事によると自分の子であるかも知れないとシーザーは信じていて、何かとブルータスを寵愛したので、ブルータスも深い恩義を感じていたという⁵⁾。

演説の場面は、『英雄伝』によると、「ブルートゥスが進み出ると、みんな静粛にして演説に耳を傾けた。しかし今度の行動が必ずしもすべての者に喜ばれなかった……」とあり、「遺言によってローマ市民全部に一人ずつ75ドラクメールを与えることになったので、カエサルに対する好意と追慕が市民の心を捉え、次に遺体が運ばれた時、アントニウスは慣例によって称賛の演説をして行くうちに、大衆が自分の言葉に動かされたのを見ると哀悼の辞に転じ、カエサルの血だらけになった上着を手にして拡げ、剣で刺したきずの数を示した……」とある⁶⁾。この『英雄伝』の散文はシェイクスピアの手にかかってすばらしい詩文となり、群衆心理を操作する弁論術の一典型となったのであるが、話の展開の順序がかえられていることが分かる。

演説の中で、アントニーは、「ブルータスは公明正大の士である」と何度も繰返すが、これは、「実際には表面の意味とは全く逆なことを意味する修辞上の表現法」であって、irony(反語法)と言う。この演説こそこのironyの典型である。

これと関連するものにdramatic irony(劇的アイロニー)がある。『マクベス』第一幕第四場で、ダンカン王は、「顔つきから人の心を読みとるすべはない、心から信頼していたのだが」と言ったその後の第六場では、マクベスの居城に到着した時はすでに王殺害の計画がめぐらされているのに、マクベス夫人に対し、「さあ、手を。御主人のところへご案内いたごう。あれこそ掛けがえのない人物と思うている……」と言う。これこそ劇的アイロニーの好例である。この夫人の登場直前にダンカン王とバンクオーが語る個所があり、バンクオーが「(この城では)岩つばめが巣作りに精を出しております」と言う。欧州の俗信では、つばめの巣のある家には雷、けんか、死は近寄らないとされている。シェイクスピアは殺害の直前につばめを登場させて、俗信を逆手に取って劇的アイロニーの効果を高める工夫をしているのである。

ところで、この劇の題名はシーザーであるが、彼の登場は少ないだけでなく、彼の人物像の描写などもないと言ってよい。この劇の筋には二つの頂点がある。一つは議事堂におけるシー

ザー暗殺の場面であり、もう一つは終幕のフィリッピ平原の戦の場面である。戦の直前にシーザーの亡霊が現われ、「おまえを滅す悪魔だぞ！ ブルータス。」と言うが、ただそれだけのことである。それに対し、ブルータスについては細かい描写がなされていて、この劇は彼を中心に展開されているといえよう。この劇の題名が『ジュリアス・シーザー』とされていること自体が dramatic irony であると言えなくもない。

修辞学 (rhetoric) は、紀元前五世紀シシリー島で、土地財産の紛争における口頭弁論から始まったとされる。(鎌倉幕府は土地争いの調停所の性格を持っていた。鎌倉幕府の成立そのものが政治のリアリズムの表現であった。) 雄弁から始まったこの術を広い哲学的基盤の上に理論化したのがアリストテレスであり、修辞法を政治家の大切な要件として重視したのがローマの雄弁家キケロであった。

修辞家は、表現の効果を良くするために文章・語句の配置・選択についての工夫を研究する学問であるが、ルネサンス期には文芸復興の波にのってギリシア・ローマの修辞法が復活し、Wilson を初め、多くの修辞学の本が出版される。しかし、かつて創作過程全般の基盤をなしていたのが、一面的に表現の術としての性格のみが強調されるようになり、装飾的部分だけに関わるような傾向はやがて修辞学の崩壊を招くようになる⁷⁾。実質から遊離した外面は、見せかけや虚偽につながるとして忌避されるようになるのである。

「見かけ」と「現実」——人間のもつ多面性

『ベニスの商人』に箱選び(東西の民話に同じ趣向が見られる)のエピソードがある。「そうだ、外観と中味とひどく違うことがあるものだ。世間はいつも虚飾に欺かれる」(第三幕第二場)とバサーニオは言いながら鉛の箱を選ぶ。この劇にはまた次のせりふもある。

Oh, what a goodly outside falsehood hath! (*Merchant of Venice*, I, iii, 102)

「虚偽とはなんと立派な外見をもつものだろう」

これはアントーニオのせりふで、シャイロックが「これが利殖の道であり、ヤコブは天の恵みを受けた」と言うのを聞いて、彼はこう言うのである。

このように、シェイクスピアの劇には人間の外面と内面の食い違いがよく出てくる。『オセロー』(第一幕第一場)では、「おれは見かけのおれとは違うのだ」(I am not what I am.)とそうぶくイアゴの本性を見抜けないところから將軍オセローの悲劇が生まれる。また、『リア王』では、王が長女と次女のうわべだけの言葉に欺かれ、三女の内に秘められた孝心が分からない。

ハムレットは、父の死因を不審に思い、母ガートルードへ疑惑の目を向け、母と言ひ合う。「見えるですって、母上？ いや事実そうなのです。見えるなどということは存じませぬ」(第一幕第二場)と言う。彼は一切の「見かけ」を否定し、性急に「見かけを超えた内部」(that within which passeth show)に迫ろうとする⁸⁾。その後有名な「弱き者よ、おまえの名は女、一月もたたぬのに」というせりふとなり、亡霊と対面する場へと進んでいく。

ハムレットは、父の亡霊の口から、自分を謀殺した犯人が叔父のクローディアスであることを聞かされる。しかし、亡霊の言葉はしばしば悪魔の誘惑の言葉である場合があるため、彼は、亡霊の言葉を信ずるには、それを裏づける別の証拠を必要としたのである。ハムレットは母の「見かけ」をはぎとろうとしながら心の奥では深く悩む。もし母に汚れがあるとすれば、それはそのまま血を受け継いだ我が身にも汚れがあることになる。彼が狂気を装うのは、偏執に「見かけ」の裏に「真実」を見通そうとするからである。彼は心眼で (In my mind's eye) も

のを見ようとするのである。

父の亡霊がハムレットに復しゅうを命じて消え去った後、彼は叔父の姿を思い浮かべながら怒りに燃えて次のように言う。

One may smile and smile, and be a villain! (*Hamlet*, I, v, 108)

「人は、ほほえみ、ほほえみ、しかも悪党たりうる」

これと似かった表現が『マクベス』にある。

There's daggers in men's smiles. (*Macbeth*, II, iii, 140)

「人の微笑のなかには短剣がひそんでいる」

トロイの王子トロイラスとクレシダは愛し合っていたが、戦闘の合間に、クレシダは、彼が見ているとは知らずに、自分に求愛するギリシアの貴族とラブ・シーンを展開する。トロイラスは、愛し合っていたクレシダと今日にしたクレシダの間にあまりにも大きな差があるのに衝撃を受けて言う。

This is, and is not, Cressid! (*Troilus and Cressida*, V, ii, 146)

「あれはクレシダであってクレシダでない！」

この肯定と否定のダブル・イメージを示すせりふはいくつもある。

To be, or not to be, that is the question: (*Hamlet*, III, i, 55)

「生きるか、それとも死ぬか、それが問題だ」

ハムレットの有名なこの独白は揺れ動く彼の心の悩みを表わしている。「生きるか、死ぬか」を選ばなければならない板ばさみ、ジレンマ（両刀論法）に彼は陥る。ハムレットの優柔不断の性格をシェイクスピアはこの言葉によって巧みに描いている。福田恆存は、ハムレットは、その自己相克の激しさにおいて悲劇の主人公の気品と高まいを獲得するという⁹⁾。なお、ドーヴァー・ウイルソンによると、ハムレットとマクベスは性格上補足的対立をしていて、両者は表裏をなし、「一方は決して始めることのできぬ男であり、他は決して打ち切ることのできぬ男である」¹⁰⁾。

野島秀勝は、道化について論じている個所で、美人の「見かけ」と「現実」について触れている。『お気に召すまま』（第三幕第三場）において、道化者タッチストーンと田舎娘オードレーがふざけ合っていて、当時の「眉目うるわしい女に貞女はいない」という俚諺をふまえてオードレーが言う。「まあ、いいわさ、あたいはきれいじゃないんだから、神様、あたいを実のある女にしてくださいまし」野島は、この「操」と「美」の乖離の問題は、やがて確実に『ハムレット』、『トロイラスとクレシダ』、『以尺報尺』を通して深化して、あの appearance と reality という一大主題となる¹¹⁾、と言う。シェイクスピアが持っていた「見かけ」と「現実」についての問題意識の発展を彼はこのようにとらえている。

なお、このタッチストーンのように、事実と見かけの遊離を指摘し、裁断を下すことが、道化のもつ風刺機能である。道化は喜劇や上記の問題劇を通じて活躍するが、『リア王』は除くが、悲劇では栄光の座を去り、劇の核心から姿を消してしまう。

道化 (fool) は中世社会からルネサンス期に王侯貴族にかかえられていた。ハムレットは、第五幕第一場「墓掘りの場」で、父王の道化 Yorick を懐しがって、頭がい骨を受け取りながら、「かわいそうに、ヨーリックか！」と言う。

This fellow's wise enough to play the fool,

And to do that well craves a kind of wit.... (*Twelfth Night*, III, i, 60-1)

「この男は賢いからあほうの役がとまるのだ。道化をうまく演ずるにはそれなりの知恵が

いる」

あほうの道化ぶりが大いに発揮されるのは地口 (pun) やしゃれを駆使して言葉遊びに興ずるときである。シェイクスピアが生きた時代は、外来語を元にした新造語が次々と生まれた時代であった。彼はこうした新造語を巧みに利用して、これらの言葉を作り出したペダンティックな学者の虚栄を風刺し、古来の母国語のもつ素朴な美しさを際立たせたのである。彼は道化が深い知恵の持ち主であることを示した。ここにも「うわべ」と「中味」が表わされているよう。

相反する言葉を並べて劇的効果をねらったものは言うまでもなく『マクベス』である。冒頭魔女が、「騒ぎが終わって、戦いが負けて勝って」と意味不明のことを言う。その少し後、3人の魔女が口をそろえて呪文のようになえる。

Fair is foul, and foul is fair. (*Macbeth*, I, i, 11)

「きれいは汚い、汚いはきれい」

So foul and fair a day I have never seen. (*Macbeth*, I, iii, 38)

「こんなに汚くてきれいな日は見たことがない」(これはマクベスのせりふである)

魔女のなぞめいたせりふは、『マクベス』という劇の世界、あるいは、雰囲気も簡潔に言い切っていると受け取ることができる。しかし、最初の魔女の言葉は、外見と中味が反することを言っているようにもとられるし、価値が逆転していることを言っているようにもとられる。富原芳彰は、正の世界を「神の秩序」の世界とするならば、魔女たちが代表している世界は、その「神の秩序」を逆転した世界である、と言う¹²⁾。小田島雄志は、価値の逆転化というよりは価値の混沌化とみたい、と言う¹³⁾。いずれにしても、これは意味を明確にすることができない多義性をもった表現である。二番目はマクベスのせりふであるが、これもその戦いの日の天候のことを言っているのかあいまいであり、そのため一層意味深長な表現であると言うことができよう。シェイクスピアは、このように、好んで多義語を用いたように思われる。

歴史家トレヴェリアンは、18世紀のスコットランドについて、「想像力に乏しく何につけても疑い深かったイングランドに比べると、ここでは奇蹟ははるかに日常的な現象とみなされていた。幽霊、前兆、妖怪などはスコットランドの生活のごく普通の傾向に属するものであった。死んだはずの人物が生き返って、人々の日常事件に関わりをもったといった物語が、微に入り細をうがって語られ、しかも本当のことと信じられた¹⁴⁾」と書いている。シェイクスピア時代のスコットランドはこれより少しさかのぼるが、これと大同小異であったろう。

終幕近く、マクベスは不安と恐怖にさいなまれて自ら求めた魔女の二つの保証、つまり、女の生み落とした人間には殺されない、バーナムの森が動き出さないかぎり負けることはない、という保証も夢と消える。魔女によって与えられた未来の虚像を追い求めて暴走したマクベスは、ここでもまた魔女の言葉の多義性に振り回されるのである。

ところで、王殺害の第二幕第三場は有名な門番の場でもあるが、門番は地獄の門番になった積りで一人芝居をしている。彼のせりふの中に「二枚舌 (両義性)」(equivocation) という語が二回出てくる。門番がこの語を使うことによって、魔女の与えた二つの保証が結局はだめになることが観客に予告されていると言えるのではないだろうか。このように考えると、『マクベス』という戯曲は、言葉の多義性の上に成り立っていると言えよう。

福田恆存は、この劇の主題は不安にあるとし、この点がシェイクスピア作品中最も近代的な要素をもっていると言えよう¹⁵⁾、と言う。現実や他人に対する徹底的な不信の念、自分の地位が揺るがされる不安、それらの不安に耐えてやがて来る破局を待つことの恐ろしさから、進んで破局に突入しようとする自己破壊的な意志を示している、と彼は述べている。

言葉の意味の取り方のすれ違いは『ハムレット』にもある。ハムレットは狂気を装っている。彼は本を読みながらやってくる。

Pol. What do you read, my lord?

Ham. Words, words, words.

Pol. What is the matter, my lord?

Ham. Between who? (*Hamlet*, II, ii, 191-4)

ポローニアスは What is the matter? 「本の内容は何か」と聞いたのに、ハムレットは成句「どうしたのだ (問題は何か)」の意味にはぐらかして受け取り、Between who? 「だれとだれとが」と聞き返しているのである。

シェイクスピアの時代には、女優の使用が禁じられていたので少年が起用されたのであるが、もともと男が女を演ずるのであるから、女の男装という技法を用いるには好都合であった。「見かけ」と「中味」の落差を逆手にとってうまく幸運をつかめば喜劇となる。シェイクスピアは、男装という技法をしばしば用いて喜劇を成功させているのである。

シェイクスピア喜劇の革新的特徴は、劇の主導的役割を男主人公ではなくて女主人公に移し、その機知やユーモアや直観力が男を苦境から救ったり、特に愛の道において男の幻想や誤りを正していく過程を扱うことである、と青山誠子は言う¹⁶⁾。『ベニスの商人』の人肉裁判がそれである。『十二夜』では、ヴァイオラは男装して恋しい男に近づき、その心に忍び入り、ハッピー・エンドにいたる。男装というかくれみののおかげで、様々な男女の姿や恋の様相を観察することが劇を面白くしているのである。『お気に召すまま』では、ロザリンドの男装と演技が物語の筋を複雑にし、状況のアイロニーを生むとともに、彼女の人間像を多面化している。

なお、男装と演技のほか、彼女たちが武器として用いるのが言葉である。『ベニスの商人』のポーシャのせりふは585行、ロザリンドのせりふは実に747行に及ぶ。シェイクスピアは観客の同情や共感をうまくロザリンドにひきつけようとする。そのため、男装のロザリンドが純情な女であることを常に観客に意識させるとともに、彼女は、外面は恋を嘲笑し批判する理性的な男であるが、実際は激しく恋をする情熱的な女である、という重層的な認識を言葉を通じて観客に持たせようとするのである。そのためにロザリンドは長広舌をふるう。なお、当時のロンドンの街頭には、男装の女性がかかり見られたということであり、シェイクスピアは、この実態を面白おかしく描き出したのであると考えることもできる。

変装は劇中劇的な効果を生み出す。『ハムレット』の中の劇中劇においても、シェイクスピアは「見かけ」と「実体」のテーマに触れていると考えるのである。『ヴェローナの二紳士』ヴァレンタインとプロテュース、『間違いの喜劇』の二組の双生児などに見られるそっくりさんも、変装と同じような劇的效果を持っている。

シェイクスピアの偉大さ

シェイクスピアの時代には、いうまでもなく、現今の意味での著作権などはなく、自由に盗作が行われていた。例えば、『デンマーク国民史』の中に「ハムレット」物語(ラテン語で書かれている)があり、シェイクスピアが書いた『ハムレット』の筋立てはこの本にほとんどあるのであって、同じ材料を用いて他の劇作家も当時劇を書いているのに、その中からひとり彼のみが光り輝いたのは何故であろうか。それは彼の感性の豊かさのためであろう。プロットの巧みな改変のため、あるいは、登場人物の性格、内面描写の巧みさのためであろう。T. S. コールリッジの言葉を借りれば、「千万の心を持ったシェイクスピア」(myriad-minded

Shakespeare)¹⁷⁾という印象を我々に与えるからであろう。

彼の筆運びの見事さを示す例を若干あげてみよう。『シンベリン』(第二幕第三場)で、イモーゼンという女主人公が、クローテンといういやな男に言い寄られたとき、うまくジレンマの論理を用いて言い逃れる個所がある。「口先だけで愛するとおっしゃったのなら、私も口先だけで愛すると言います。しかし本気で愛するとおっしゃったのなら、私も本気で無視すると言います」と言う。これを聞いて、さすがに厚かましい男も閉口して、「ひどいことを言いますね」と言う。これに対して、彼女は、「口などききたくなかったの。しかし黙っていれば、私も愛していると思われてしまうでしょう」と答える¹⁸⁾。いやな男の口説をかわすイモーゼンの才気煥発ぶりは、ポーシャやロザリンドというヒロインを思い起こさせる。

有名な「女の理由」と呼ばれるものが『ヴェローナの二紳士』にある。

I have no other but a woman's reason :

I think him so, because I think him so. (*Two Gentlemen of Verona*, I, ii, 23-4)

「理由と言われても、私には女の理由しかありません。つまり、そう思うからそう思うのです」

ジュリアと侍女のルーセッタが男の「品定め」をしていて、ヴェローナの紳士プロテューズが最高である「その理由は？」とジュリアが問いつめると、ルーセッタはこのように答える。A [the] woman's reason は今日でも使われる句で、「好きだから好き」といった理由にならぬ理由を言うのである。なお、この場面は、二、三年後に書かれた『ベニスの商人』におけるポーシャがネリッサを相手に求婚者について語る場面へ発展したと考えられる。

シェイクスピアの戯曲は全部詩劇であって、ところどころに散文がはさまれているが、その主体は「無韻詩」(blank verse)である。無韻詩というのは、弱強五歩格(iambic pentameter)を一行とし、行末の押韻(脚韻)のない詩形である。彼の初期の作品では、beat(拍子)とpause(休止)がほとんどきちんと守られているが、『リア王』などの後期の作品では自由な変化が見られ、休止の個所も多様化してくる。この詩の形式は先輩のマーローが確立したと言われるが、巧みにこの形式を用いたことが詩が彼の劇を成功させた一つの要因であろう。この詩型は、イタリアから始まったsonnet(十四行詩)のようなフォームの明確なものに対する反動として起こったもので、イギリス人と英語の性質に適した形式であると考えられる。

英語国民にとっては、例えば、クレオパトラの魅力は何よりもまず耳に残っているシェイクスピアの一節の深い美しい響きなのである。

Age cannot wither her, nor custom stale

Her infinite variety. (*Antony and Cleopatra*, II, ii, 234-5)

「年齢も彼女を衰えさせることはできず、習慣も彼女の無限の変化を陳腐にすることはできない」

シェイクスピアには美しい詩文がたくさんあるが、ロメオとジュリエットが出会ってソネットで語られる二重唱、『ベニスの商人』の終幕の、ロレンゾーとジェシカの二重唱のような愛のささやきがある。イメージのすぐれたものに、『ハムレット』の中の、レアティーズが妹のオフィーリアの死をともらう言葉、「美しい汚れを知らぬ妹の体から、すみれの花よ、咲き出でよ」、『シンベリン』の中の、ポステュマスが妻の貞節を知って、彼女を固く抱きしめて語る次の言葉などがある。

...Hang there like fruit, my soul,

Till the tree die. (*Cymbeline*, V, v, 263-4)

「……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」(小田島雄志訳)

私がここに取り上げたのは彼の詩文のほんの九牛の一毛にすぎないのであるが、しかしそれでもなお、シェイクスピアの持つイメージのすばらしさ、想像力の豊かさをうかがい知ることができる、と私は思う。彼は、折からのルネサンス復興の波に乗って、当時のヨーロッパの文学的所産のエッセンスを吸収し、それを美事に開花させたと言えるであろう。

芸術が生活に及ぼす影響は、知的水準よりも一層深い所にまで及ぶものであり、私たちの生活の中の芸術、例えば、物語や音楽が私たちの情感的な経験を形作る¹⁹⁾、とランガーは述べていて、さらに、私たちの情感は、大部分シェイクスピアの詩であるという、あるアメリカ人の言葉をあげているほどなのである。

注

- 1) ザルガード, G., 松村昶訳: エリザベス朝の裏社会, 12~32, 刀水書房 (1985)
- 2) 福田恆存訳: ヴェニス商人, 158, 新潮社 (1985)
- 3) 大場建治: シェイクスピアへの招待, 168, 東京書籍 (1983)
- 4) 福田恆存訳: ジュリアス・シーザー, 144, 新潮社 (1983)
- 5) 小田島雄志: シェイクスピア名言集, 154, 岩波書店 (1985)
- 6) 前掲書 4) 158
- 7) 松浪有, 池上嘉彦, 今井邦彦編: 大修館英語学事典, 792, 大修館 (1983)
- 8) 野島秀勝: ロマンズ・悲劇・道化の死, 358, 南雲堂 (1977)
- 9) 福田恆存訳: ハムレット, 204, 新潮社 (1983)
- 10) 福田恆存訳: マクベス, 124, 新潮社 (1985)
- 11) 前掲書 8) 338~9, 348
- 12) 富原芳彰: シェイクスピアを考える, 10, 大修館 (1979)
- 13) 前掲書 5) 106
- 14) トレヴェリアン, 松浦高嶺, 今井宏訳: イギリス社会史 2, 366, みすず書房 (1983)
- 15) 前掲書 10) 149
- 16) 青山誠子: シェイクスピアの女たち, 57, 研究社 (1980)
- 17) 前掲書 12) 9
- 18) 山下正男: 論理的に考えること, 34, 35, 岩波書店 (1985)
- 19) Langer, S. K., 池上保太・矢野万里訳: 芸術とは何か, 85, 86, 岩波書店 (1974)

なお、引用の英文の原文はすべて次を参照した。

Shakespeare, W.: *The Riverside Shakespeare*, Houghton Mifflin (1974)