

『ペリクリイズ』の時の風光

——一つの解釈——

戸 所 宏 之

目 次

はじめに

1. 時の構へ——『ペリクリイズ』の全体構造
2. 時の踊り——『ペリクリイズ』の内部構造
 - (1) 生命の環
 - (2) 天界の音楽
 - (3) 喪はれた中心
 - (4) 砂時計の音

は じ め に

コペルニクスの転回の真意が、俗に通じてゐるやうに、中心を地球から太陽に移替へたことではなく、この世に中心などありはしないことを暗に示したことにあるのであれば¹⁾、シェイクスピアが劇作の経歴で悲劇からロマンス劇へと移行した出来事は正にコペルニクスの転回と呼び得るであらう。劇の中心は一人、あるいは数人の人物に置かれるのではなく、ある意味では劇の枠外に散つてゐる。そもそも人物を描くことが彼の関心を惹かなくなつてゐる。そのことが人をして、シェイクスピアは人生に退屈し果てた、と言はしめた²⁾。だが真に人生に退屈したなら劇も書かうとはするまい。彼がなほも劇作を続けたのは人生に退屈などしてゐなかつた立派な証拠であらう。彼が何物かに退屈してゐたとすれば、それはそれまでの劇作法に対してであらう。それまでに作り出した諸々の世界に退屈し、あるいは、行きづまり、新しい世界の創造に迫られてゐたことは優に考へられる。そして、現に新しい世界を築き上げたのである。それが彼の後輩の成功に示唆を与へられたものであるのか³⁾、あるいは中世からの伝統であるキリスト教聖人劇、奇蹟劇から暗示を得たのか⁴⁾、更にはギリシア・ロオマの古典的ロマンスに題材を求めたものか⁵⁾はここでは問はない。ただ一つ言へるのは、かうした作品成立の因果関係の臆測は、それ自体極めて興味深いものであるにしても、それに依り作品の世界の解明に直接光が与へられることはない、といふことである。因果関係の臆測が作品解釈を前提に成立つてゐる限り、それをもう一度

作品の解明の手掛りとして用ゐるのは循環論的誤謬を犯すことになる。作品間の類似は成立の因果関係としてではなく、作品の理解の手掛りとして見るべきものと思はれる。

『ペリクリイズ』はシェイクスピアのテキストの信頼すべき原本とされる二折本の編者からは見棄られたが、当時は評判の高い劇だつた。その後道徳的な反感も手伝つて長い間冷遇されて来たが今世紀に入り再評価され始めた⁶⁾。四折本に作者としてシェイクスピアの名が記されてゐることもその一因であらうが、根本的には本文の著しい混乱や欠損といった不利を超えて我々に訴へる説得力に依るものであらう。その説得力を解明する努力は様々な角度から為されて来たが本論では時の観点⁷⁾からこの作品の世界の独自性の一端を窺ひ見ることにしたい。

1. 時の構へ——『ペリクリイズ』の全体構造

『ペリクリイズ』の極立つた特色の一つはコオラス役としてのガワアの登場である⁸⁾。彼の登場は作品の世界に於ける時間の有り方を大きく二つに分裂させ、抗争させる。ガワアが生きるのは物語の時間の中であり、それはペリクリイズ達が生きる演劇の時間とは本質的に異なる。

物語の時間とは遠い遙かな昔であり、どこかの場所で誰かが何かをしたといふ時間である。

今ハ昔、東ノ方ヨリ上ケル人、勢田ノ橋ヲ渡テ来ケル程ニ、日暮ニケレバ、人ノ家ヲ借テ宿ラムト為ルニ、其ノ辺ニ人モ住ヌ大キナル家有ケリ、万ノ所皆荒テ人住タル氣無シ⁹⁾。

ここに語り出されてゐるのは、「東ノ方ヨリ上ケル人」が「勢田ノ橋」の近くで「日暮」を迎へ難儀した「今ハ昔」の物語である。聴き手（読者）は「勢田ノ橋」に関して具体的心象を与へられるが「今ハ昔」といふ時に関しては全く想像の余地は無く、只漠然とした昔、即ち、今ではない時へと心を馳せる外ない。個々の出来事の実在性については描写を与へられてゐても、それが「今ハ昔」の事である為に、聴き手は現実の生々しさの中に個々の事柄を置かうとはせず、依然として過去の有つ曖昧さの中で眺めようとする。仮にこの物語が聴き手の居る場所と同じ所で起つた出来事を扱つてゐるとしても、物語の個々の事柄が背景として有つ曖昧さに根本的な変化はない。生々しさというものが秀でて時間との関連の中にある故である。では、この文章を仮に次の様にしたら如何であらう。

明治二十一年八月二十三日、東ノ方ヨリ上ケル人、勢田ノ橋ヲ渡テ来ケル程ニ、……

背景の曖昧さが明瞭な輪廓に取つて変はられた時、前の文章と全く同じ描写が異つた光の中に浮び上るのに気付く。今まで背景の方へと退いてゐた事柄が、個別的な時を与へられると同時に奥行を奪はれ前面に進み出るとかの印象を与へる。個別的な時は個別的な描写を要求する。その為「東ノ方ヨリ」といつた曖昧さはここでは不自然な形容になる。「東ノ方」とは「勢田ノ橋」より

無限に続いてをり、背景へと退く描写である。「東ノ方」のどの地点であるのかが示されなければならない。その時初めてこの物語の前景的描写が完成する。だが、これはすでに物語の方法ではなく、歴史的記述の方法に近づいてゐる。物語は歴史ではない。だが、勿論この描写も生々しさを伝へはしない。生々しさとは奥行を伴つた近さであり、時を一つの固定した点に定めることは近さを齎すといふより寧ろ奥行を截断し遠近の感覚を麻痺させることに役立つてゐる。生々しさと時間との関わりはもつと違つた形を採る。

物語は遠さ、曖昧さ、背景的組立を本質的な要素としてゐる。このやうな時の構へ¹⁰⁾の中でガワアは語り出す。

To sing a song that old was sung,
From ashes ancient Gower is come,
Assuming man's infirmities,
To glad your ear, and please your eyes.

(I. Ch. 1)¹¹⁾

我々は十四世紀へと引戻されるばかりでなく、その時すでに古の歌として歌はれてゐた歌へと連れて行かれるのである。ここに現前するのはいつのことか定かでない古の時間であり、またその時間の具体的表現としての人物及び場面である。我々はここでこの歌を聴く態度を決定される。——これから始まる物語はただの歌に過ぎず、しかもずるぶん昔の歌なのだ。そして歌ひ手は唯一人であり、例へその歌の中に何人人物が登場しようとするその歌ひ手の技の産物に他ならない。——この態度は言ふまでもなく意識的な態度ではなく、人が時間の有り方に依つて反射的に行ふ自らの内的時間の調整行為である。これなしに物語が物語として伝はることは有り得ない。このやうにして、時間は物語時間の枠内に組込まれる¹²⁾。

だが、ガワアが設定した時の構へがどんなものであれ、続いて登場するペリクリイズ、アンタイオカス達はそれを破壊し新たな時の構へを築き直す。それは物語が昔、どこか、誰か、を語るのに対し、今、ここ、私、が現前する劇的時の構へである¹³⁾。物語の語り手は自己を有たない。彼が語るのは自己以外の人物についてである。それに反し劇では登場人物は自己以外は語らない。仮令用ゐる言葉に「貴方」や「彼」が混つたとしてもそれらの言葉は「貴方」や「彼」を語るのではなく本人と「貴方」や「彼」との関わりを語つてゐるのである。登場人物は地上の人間と同様の宿命を負つてゐる。彼らは我々同様、自己以外のものになりやうがなく、また今、ここを離れやうもない。即ち第一人称としてしか登場人物の存在の可能性はないのである。世界はそれぞれの自己を中心としてそれぞれに運行してゐる。この特徴を巧みに利用して滑稽な笑劇に仕立てたのが『取違へ喜劇』である。二組の双子が登場するこの劇では、錯覚を通して、彼らと彼らを取囲む人々の世界に擦違ひが生じ、それまでは互ひに調和してゐた世界同志の均衡が崩れ、一人一人が自らの世界を守るべく、他の世界に対して攻撃的態度を取らざるを得なくなる有様が、始めは滑稽に、遂には一種の不気味さを以て描かれてゐる。

Antipholus of Syracuse.

Here comes the almanac of my true date.

What now? How chance thou art return'd so soon?

Dromio of Ephesus.

Return'd so soon! rather approach'd too late.

(I. ii. 41)¹⁴

最初のうちは世界の擦違ひはこのやうに単純なものに過ぎない。だが、擦違ひは重層化するに従つて段々険悪な様相を呈し始める。

Messenger.

O mistress, mistress, shift and save yourself!

My master and his man are both broke loose,

Beaten the maids a-row and bound the doctor,

Whose beard they have sing'd off with brands of fire;

And ever, as it blaz'd, they threw on him

Great pails of puddled mire to quench the hair.

My master preaches patience to him, and the while

His man with scissors nicks him like a fool;

And sure, unless you send some present help,

Between them they will kill the conjurer.

(V. i. 168)

そして、極度に混迷した世界の関係は、二組の双子が同時に登場することに依つて再び元の調和に戻り、舞台の上に生きるそれぞれの自己は自らの位置を回復し、親和へと至る。

We came into the world like brother and brother,

And now let's go hand in hand, not one before another.

(V. i. 424)

このやうな滑稽と不気味は物語のものではない。どのやうに巧みに語られたとしても取違への可笑味は間接的なものに止り、決して双子の片割同志が組違つて引起す直接的（ここでは「視覚的」としても良い）な笑ひは得られない。落語の例を取つて見ても、笑ひはその話しぶりに依り引起されるのであり、取違への混乱が単純な限りに於ては同質の笑ひを得るとしても、混乱が幾重にも重り合つて来れば、その可笑味は抽象的なものになり、混乱に混乱が重り合つた状況を眼の当りに見る可笑味ではなく、要するに何かがひどく混乱してゐる可笑味といった漠然としたものになつてしまふ。何故なら、語り物はこのやうに入り組んだ混乱を直接に表現する「近さ」を有つてゐないからである。また、不気味に関しても、語られ得るのはそれに就てに過ぎず、不気味それ自身、不気味な状況そのものではない。だが、ここで言ふ不気味とは世界の均衡の崩壊感とも言ふべきものであり、怪談の不気味ではない。怪談が語るのは世界同志の調和が崩去る危機感を伴つた不気味ではなく、寧ろ世界そのものの不気味である。そして、何よりも、怪談は芝居や映画に依つて直接に前景の中に与へられるより、一人の語り手を通して適度の遠さ——即ち、世界そのものが背景に向つて退き、奥の間に紛込む程の遠さを以て語られた方が一層不気味であるといふ事実が興味深い示唆を与へてくれる¹⁵。

このやうな物語と劇の差異は言葉と世界の差異に置換へて考へることもできる。言葉は世界を

構成するが、世界そのものの有つ重層性を構成するには限界がある。より厳密に言ふならば、言葉は世界自身であり、世界は言葉なしに存在し得ないが、世界は言葉の機能を擦抜けて言葉の間隙に生ずる静電気の如き力を己れの内に有つ。それは謂はば言葉のブラックホールであり、言葉に則して存在してはゐるものの、言葉の視界には決して入ることのない存在である。さういつた謎の部分の世界は内部に有つてをり、この謎が劇の世界の重要な構成要素の一つになつてゐる。

物語が遠さ、曖昧さ、背景的組立¹⁶⁾を本質的要素とするに對し、劇は、近さ、直接性、前景的組立¹⁷⁾(「眼の当りに見る」)を本質的要素としてゐる。これらの要素は「今、ここ、私」といつた時の構への働きかけに依つて開き出される。生々しさはこのやうな時と世界との関わりの中に生れる。

『ペリクリイズ』は以上述べた二つの時の構へを有つ。この二つの時の構へは作品の中で一見、並列してゐるかに見える。だが、作品が一つの公演として現実の時の流れの中に置かれる時、並列してゐるかに見えた二つの時の構へは、緊張を伴ふ対立関係の中にあることが判然とする。現実的に言へば、観客はある種の異和を感じる。だが、この異和感は意識に上るものとは限らない。この異和感は何を示すものなのか。フランシス・ベリイは『ペリクリイズ』の中でガワアの果す役割を次のやうに説明してゐる。

ガワアは侵入者であり、要約者であり、解説者であり、説教師である。彼が侵入する目的は、彼が時折合間を見て戻つて来なければ、時及び舞台の前景へと溢出てしまひさうな典雅な古の物語を、元の器である過去完了の中へ、「背景」の中へ(時には文字通り内舞台の中へ)押戻して収めることである¹⁸⁾。

劇は否応無く前面に出ようとし、物語は同様に背後に退かうとする。ベリイの説明は二つの時の構へが抗争する力学を簡潔に言ひ得てゐるが、かうした場面に出会ふ時生ずる異和感は言ひ尽されてゐない。

この技法が巧妙に利用された例を我々は古典に有つてゐる。能は登場人物が己れを語るといふ点で劇であるが、多くの場合一人称と三人称の区別が極めて不明瞭であり¹⁹⁾、さらには役謡と地謡とが一連の文章を割つて交互に謡ふ²⁰⁾ことに依りその不明瞭の度合は増し、背景的組立といつた物語の要素も所有してゐる。これは劇と物語とが交互に現はれるものでも、両者の折衷形態でもなく、全く別種な舞台芸術様式と見るべきではないか。何故ならばここに生起する時の構へは「今」のものでも「昔」のものでもなく、さういつた現実的、地上的時間意識を超越した、異質な構へであるからである²¹⁾。このやうな時の構へが齎す舞台の気分は特殊なものであり、劇に依つても醸し出され得ない。二つの時の構への交差を内に有つ舞台は観客を恰も波間に揺動く小舟にあるかのやうな心地良い眩暈に誘ひ、その眩暈の中で現実を異質な次元に昇華して見せてくれるのではあるまいか。眼の前にある現実が現実のふりをした何物かであり、現実はその何物かによつて操られ、用が済めばいつでも退く用意の良さを有つてゐる。このやうな異次元の現実が能に夢幻、幽幻といふ形容を受け容れさせるのではないか。

同様な現実の有り方を、能程純粹な形ではないにせよ、『ペリクリイズ』は有つてゐる²²⁾。現

実がこのやうに異質なものになつてこそ、ペリクリイズの果しない受難と再生、天界の音楽、女神ダイアナの出現、が信じ得るものとして舞台上に実現される。また、我々の現実とは本質的に異なるものとして隔つた時、その新しい現実は逆説的に我々の魂の内奥の近みに至り、日常性の中では常に隠蔽されてある一種の宗教性、あるいは宗教的情感を顕はにする。この情感はペリクリイズとマリイナの出会いの場面は勿論、作品中多くの場面で見出すことができる。例へばガワアのコーラスの中にある黙劇を取つてみよう。その黙劇の仕草が伝へようとしてゐる内容にかかはらず、我々はその底に流れる通奏低音として聞取つてゐるのは断じて日常生活のもの音ではない。そこに感じられるのは、文字通り何もかもが沈黙することに依つて初めて聞えるやうになつた謂はば劇そのものの呼吸音ではないのか。それは異様でさへある。この異様さは物語に依つても、劇に依つても作り出し得ない異様さである。かういつた異様さを我々は宗教感情として体験しはすまいか。能にあつても、このやうな情感は仏教的因果の将来するものとして扱はれてはゐまいか²³⁾。

宗教的情感の中にあつて、個々の人間の性格を現実的に描き出すことは結局両者に致命的損失を与へずには為し難い²⁴⁾。互ひに異つた時の中に存在するからである。それゆゑ『ペリクリイズ』中の人物は操り人形に似てゐる²⁵⁾、と批評される。また、ペリクリイズの数々の受難は、それまでのシェイクスピアの作品のやうに、それなりの必然性を有つてはゐない²⁶⁾。人生、社会に対する日常的な意味での洞察に限つて言へば、浅薄であり、説得力を欠く²⁷⁾。比喻形象に關しても捉へ難い、微妙なものとなり、具体的なものから離れる傾向を持つてゐる²⁸⁾。『ペリクリイズ』は始めからこのやうな目的の為に書かれてゐるのではないのだ。シェイクスピア自身について語るといふ危険を敢へて冒して言ふなら、彼は今まで創造して来た世界が以前程素直に信じられなくなり、その不信を癒す新しい自然を心要としてゐた²⁹⁾。だが、遂に発見したのは新しい自然ではなく、新しい自然の見方であつた。自然は至る所にあつたのだ。彼の劇は題材を新にしたのではなく、技法を新にしたのだ。新しい自然は新しい技法を通して、超自然へ、生命の円環へ、深い静寂へと境界を延して行く。さういつた自然の初産として産み出されたのが『ペリクリイズ』である。新しい自然は姿を変へて種々の場面で姿を現はす。それは元の姿に似てはゐるものの、相似に執れる者の手を擦抜けてさざめき笑ふ不可思議な時の変様である。

2. 時の踊り——『ペリクリイズ』の内部構造

(1) 生命の環

今まで『ペリクリイズ』を支える基本的時の構へについて述べて来たが、その時の構へに依つて異質化された舞台の上では時間的に特筆すべき出来事が起る。その一つは父子の出会いである。ペリクリイズは眼の前の肉体の中に先づ妻の似姿を見取る。

My dearest wife

Was like this maid, (V. i. 106)

妻の似姿は彼を過去の記憶へと運ぶ。彼はこの娘の肢体に沿つて妻の記憶を一つ一つ手繰り寄せる。彼の過去はそのやうにして次第に開かれる。だが、眼の前にあるこの現在は一切何なのか。何と遠く隔つた現在だらう。彼にはこの現在が掴めない。ただ臍げな投網を投げてみる。

and such a one

My daughter might have been: (V. i. 107)

彼の中では、開かれて手許に手繰り寄せられた過去と、手を差伸べても届きさうにない遙かな現在とが対峙してゐる。彼は現在を何度も引寄せようと努力する。

Where do you live? (V. i. 113)

Where were you bred? (115)

What were thy friends? (125)

Report thy parentage. (129)

Tell thy story; (134)

What were thy friends?/How lost thou them? Thy name, my most kind virgin?/Recount, I do beseech you. (139-41)

だが、勿論どこに向つて引寄せようとしてゐるか、どこに引寄せたいか、彼は知つてゐる。しかし、自らがその謎に手を触れるよりも前に謎の箱が開けられてしまふと彼は狼狽する。

Marina.

My name is Marina.

Pericles. O, I am mock'd,

And thou by some incensed god sent hither

To make the world to laugh at me. (V. i. 142)

このやうな期待と狼狽とを繰返しながら彼は眼の前の現在の座標を自らの時の中に定めようとする。彼の内なる過去と定着しつつある現在の対立は T. S. エリオットに依つて簡潔に、感動的に言替へられた。

What is this face, less clear and clearer
 The pulse in the arm, less strong and stronger—
 Given or lent? more distant than stars and nearer than the eye³⁰⁾

この顔がマリイナであるなら、時は堪忍ぶには余りに無意味に流れた。それ程、過去と現在、絶望と希望は離反してゐる。過去は現在を押潰してゐる。にもかかはらず、現在のこの輝き、この親しさ、この躍動は何だらう。

ペリクリイズがマリイナを認知するといふことがどういふことか考へてみよ。眼の前の娘をマリイナと認めることは自らの過去——顔も洗はず、髪も切らず、心地良い服を脱棄して荒布に身を包み、誰とも口をきかず、食を口にするのもただ自らの身の苦しみを長びかせるため——そのやうな悲嘆と絶望の過去を全て一時の座興にしてしまふことなのだ。それはペリクリイズを狂はせ、何もかも押潰すだらう。己れを放下するか、娘を手に入れるか。ペリクリイズはこの恐しい選択に迫られてゐるのだ。だが、この娘は贗物かも知れぬ。誰が騙りでないと保証し得よう。もつと冷酷無惨なことが起り得て来たではないか。ペリクリイズの慄きに満ちた逡巡は過去への執着といふ人間的宿命を物語る。過去は錨であり、それなしに人間は「今」に停泊することはできない、未来に出帆することはできない。過去は、人間を人間に繋止める錨である。

それにもかかはらず、過去は截断される。ペリクリイズは一瞬、時を失ふ。

O Helicanus, strike me, honour'd sir!
 Give me a gash, put me to present pain,
 Lest this great sea of joys rushing upon me
 O'erbear the shores of my mortality,
 And drown me with their sweetness. (V. i. 190)

この力強い詩はシェイクスピアが如何に深く人間の心を見据ゑてゐたかを教へてくれる。時を失つた人間が何を最初に求めるか。それは慰めの言葉でも、抱擁でもなく、肉体の痛みである。その痛みが彼を現在へと連戻してくれる ('put me to present pain')。

彼は眼前の動じ難い現在に拠つて自らの過去を放下し、過去を喪ひ、その贖ひとして時の根へと連なる真実の過去を得た。過去の放下は同時に、彼を未来へと送り出す。虚妄の過去に依つて閉ざされてゐた未来が、今手にした、現在へと向ふ真実の過去の躍動に依つて開かれたのである。

彼は生きる。彼は再び時の中へと産み出される³¹⁾。

O, come hither,
 Thou that beget'st him that did thee beget; (V. i. 194)

彼は眼の前に息をする自らの娘の中に生まれるのである³²⁾。生命の大いなる円環が巡る。彼は死して後に蘇る。彼を翻弄して来た気紛れな運命は新しい恵みの車輪を回す。

この大きな時の環は、シェイクスピアがその経歴の初めに用ゐたまま、長い間忘れてゐたものである。だか、二度目に見出したのは仕組だけは似てゐるものの、その意味は全く異つた時の環であつた。前者は単なる劇の構成としての時の環に過ぎず、人間が生きる過去・現在・未来の脱

自的な交叉としての時に侵入することはない。

Abess.

Speak, old Ægeon, if thou be'st the man
That hadst a wife once call'd Æmilia,
That bore thee at a burden two fair sons.
O. if thou be'st the same Ægeon, speak,
And speak unto the same Æmilia!

Duke.

Why, here begins his morning story right.

(*The Comedy of Errors*, V. i. 340)

この夫と妻と二人の息子の巡会ひは、筋立てをこの劇が始つた朝に戻すといふ劇作術としての時の環を完成させてゐるに過ぎない。そこには新しい時の発見はない。人間は相変らず元のままの人間である。

だが、『ペリクリイズ』の再会にあつては、前の人間は後の人間ではない。再会は同時に再生である。ペリクリイズはヘリケイナスに言ふ。

Give me fresh garments.

(V. i. 213)

吾が娘を喪ひ、未来を塞がれた人間には荒布しか必要がなかつた。だが、今や新しい未来が新しい服を必要とするのだ。何故ならば新しい服は新しい未来の身体であり、新しい服を着ることに依つてペリクリイズは新しい未来を着るのだ。

これがシェイクスピアが発見した新しい時の環である。時は螺旋の如く巡り、古い円環が閉ぢる時には新しい円環が始る。この円環は『ペリクリイズ』のみならずシェイクスピアの最後期の作品を貫いて流れる大動脈である。

(2) 天界の音楽

次に、天界の音楽 (the music of the spheres) が鳴響く場面を取上げてみよう。

シェイクスピアは作品に屢々音楽を用ひ、その使用法は幾通りかに分類される。先づ大別すれば、器楽と声楽に分けられ、更に前者は地上的と天上的に、後者は職業的と即興的とに分けられる。地上の音楽は宴会の伴奏であつたり、戦争のラッパであつたり、葬送行進曲、王の登場を知らせるファンファアレ、舞曲、小夜曲、そしてまた、楽器の稽古であつたりする。一方、天上の音楽は文字通り天の声であり、時には地下から聞える不気味な音楽であり、また、時には妖精に依つて奏でられることもあるし、医師の指図で魔術的な意図で鳴される (勿論この場合は人間の手で) こともある³³⁾。更に興味深いのは、演奏される楽器の種類でその場面の性格が識別されることである。例へば、トランペットは戦場や宮廷を、リュウト等の弾弦楽器は家庭的場面を、オオボエは宴会や地下からの音楽を、ヴィオール属楽器は罪の償ひ、病ひの癒え、神の出現等を象徴す

る³⁴⁾。当時の観客は、我国の歌舞伎の下座音楽のやうに、それぞれの音楽の示す意味を識つてゐたと思はれる。

天界の音楽に就て語る前に、先づマリイナの唄に就て語らねばならない。先程の分類で言へばこの唄は職業的な範疇に入る。だが、彼女が唄ふことに依つてペリクリイズは耳を開かれ、そして心を開かれたのではないのか。この唄は、『十二夜』で公爵が道化に求めた「古風な唄」(‘That old and antic song’ II. iv. 3) のやうに片恋の胸の痛みを和げてくれる(‘it did relieve my passion much’ II. iv. 4) だけの力しか有たなかつたらうか。寧ろ、『あらし』の中でエアリアルが父を喪ひ悲嘆に眩れるファアディナンドに向つて唄ふ唄³⁵⁾のやうな力を有つてゐるのではないだらうか。

この唄のおかげでファアディナンドは、父に象徴される過去を過去として受入れることができた。そして、その瞬間、眼の前に彼の未来、ミランダが立つのである³⁶⁾。

同じ事がペリクリイズにも起つた。ペリクリイズはマリイナの唄とその銀のやうな声(‘silver-voic’d’)の物語によつて新しい時を見出したのではなかつたらうか。彼女の唄は求められて唄はれたものであるにせよ、フェステがオオシイノに請はれて唄つた唄の如き「職業的音楽」ではない。彼女の唄は、リア王を狂気から癒し、サイサを仮死から蘇生した音楽と同種の治癒力を有つてゐる。この治癒力の源泉は一体どこにあるのか。

『ヴェニスの商人』の中に、どんなに小さな天体でも運行につれて天使の、歌の如き妙なる音楽を奏でるが、いづれ朽果つべき泥の着物に身を包まれた地上の人間には聞くことができぬ³⁷⁾、といふ台詞があるが、天上の完成を地上の未完成、不純、悪に対比させることは当時の通念であつた³⁸⁾。絶望、狂気、死は地上の未完成に因むものであり、その根源的回復は全き宇宙の力に依るしかなかつた。音楽は宇宙の創造因であり、更には宇宙の活動そのものである、と考へられた³⁹⁾。不完全な地上の人間が自らの不幸から逃れようとして考へ出したのは、耳に快い音界で天界の音楽を模倣し、そのまねびに依つて天上の完成を地上に実現することだつた⁴⁰⁾。エアリアルの唄の治癒力はこの図式を最もよく示してゐる。プロスペロオはあの孤島の天上とも言ふべき位置にある。そして、エアリアルは完成された魔術師の地上の代理人として、唄ふことに依つて主の完成を地上の住人に施すのである。同様にマリイナは天の絶対不可思議な治癒力の謂はば霊媒として、聞えぬ音楽を聞えるものに変へる⁴¹⁾。このやうな考へは、世俗化された音楽しか聴くことのなくなつた現代人には突飛に響く。だがこれは空想ではない。現にサイサは音楽と共に甦る。リア王は音楽に依つて正気を取戻す。このやうな場面は我々の諒解からひどく隔つた所にあるものの、エリザベス朝にあつては極めて自然にこの超自然的な宇宙の力(調和力)を劇的感情の中に感じ取つてゐたと思はれる。延ては、治癒、蘇生を直接の目的としてゐない場面でも音楽は人間の心に娯楽、慰安とは異なる何らかの感化を与へ得るものとして用ゐられる。例へば、『ヴェニスの商人』の箱選びの場面で、選ばれる側のポオシアは、正しい箱選びをして欲しくないモロッコやアラゴン王には捧げなかつた音楽を、意中の人バッサアニオには祈りを籠めて捧げ、その上、自ら唄ま

で唄ふ⁴²⁾。勿論、現代と同様な役割で使用されることも多いが、その場合にしても、より深い意味が潜んであると考へるべきであらう。同じく『ヴェニスの商人』の中にある、内に音楽を有たぬ人間を信じてはならない⁴³⁾、といふ言葉は、音楽そのものが人間の存在証明として人間を超越した位置に配されてゐた当時の世界図式を端的に露してゐる。仮令世俗の音楽であるにせよ、その調和は宇宙の調和を背後に有つプラトニックな奥行の中に眺められたのである。

マリイナの唄はこのやうにして治癒力を与へられてゐる。

この治癒力に依り新しい生命の環の中に蘇つたペリクリイズは歓喜の渦の中で他の誰にも聞えぬ音楽を聞く。

Pericles.

[*Music.*] But what music?

Helicanus.

My lord, I hear none.

Pericles.

None?

The music of the spheres! List, my Marina.

Lysimachus.

It is not good to cross him; give him way.

Pericles.

Rarest sounds! Do ye not hear?

Lysimachus.

Music, my Lord? I hear.

Pericles. Most heavenly music!

It nips me unto list'ning, and thick slumber

Hangs upon mine eyes; let me rest. [*Sleeps.*]

(V. i. 225)

常ならぬものを聞いたといふことは常ならぬものの呼びかけに応へる態度が整つてゐたことである。朽果つべき肉の衣を着た人間には聞えぬ筈のものが聞えたのは、最早人間から解脱して天上界の存在になつたことである。ペリクリイズは地上に居ながらにして天上に昇つた。彼の座は地上にありながら、地上を超越した異次元の時間空間へと開いたのだ⁴⁵⁾。彼は天界の音楽を享けることに依つて地上に出現した聖なる闕の中に踏み入る。天界の音楽は聖なる時間空間の徴表として鳴る⁴⁶⁾。この音楽はペリクリイズを人間的な生命へと癒すといふよりは非人間的な永遠へと癒す。と同時に、この音楽が聞えるといふことはそのやうな聖なる癒しが完了したことを証しするものである。ペリクリイズは啓示を授けられた者として音楽を聞き、音楽を聞くことに依つて啓示へと導かれる。この循環論はペリクリイズを地の内なる地の外に立たせ、時の内なる永遠に出でさせる。再会に依つて確保された人間的な時間はここでは裂け、永遠なる而今へと超出する。

続く眠りは眠りではなく、自失、脱魂、恍惚である⁴⁷⁾。その中でこの世ならざるものが啓示を与へる恍惚である。シェイクスピアは新しい聖人伝を非キリスト教的背景の中に作り出す⁴⁸⁾。だ

が、ここに流れる時間は正にキリスト教聖人伝あるいは聖人劇のそれであり、宗教性は蔽ふべくもなく色濃い。翻つて考へれば、シェイクスピアは彼独自の超越的な、異次元の時間・空間を表現する為、中世から親まれてゐた聖人伝に固有な非現実性を利用したとも言へる⁴⁹⁾。ウィルソン・ナイトはペリクリイズの言葉、

yet thou dost look
Like Patience gazing on kings' graves, and smiling
Extremity out of act. (V. i. 137)

を聖パウロの「死よ、汝の刺は何処にかある」(「コリント前書十五章五十五節」と対応させてゐるが⁵⁰⁾、同様な対応がこの恍惚の場面と聖パウロのダマスコ途上の回心⁵¹⁾との間に有効であらう。かういつた比較は何も語り得ぬが、尚も比較を誘ふ所に両者の否み難い類似があるやうに思はれる。

(3) 喪はれた中心

扱、このやうな超越的、神秘的場面を劇の中に持込むことは、劇の構造に如何なる影響を及ぼすだらうか。

確かに『ペリクリイズ』には中心的対立が存在しない⁵³⁾。劇的構造は冗長で、緊密さを欠き⁵⁴⁾ 内的感情の一貫性は保たれてゐない⁵⁵⁾。だが、これらの特徴は必ずしも否定的なものではなく、ある観点から見れば寧ろ積極的意味を有ち得る。それは、本論の冒頭で述べたやうに、劇の中心を登場人物から劇の枠外へ、観客と舞台を結ぶ劇的生理の外へ転回させた観点である。天界の音楽は一体何処から聞えて来るのか。それは全く我々の思惟と経験を超えてゐる。天界の音楽は、調和の交感としての地上のまねびではない。天界の音楽は依然として天界の音楽であり、仮令地上の世界を無限に延長したとしても到達できるものではない。ペリクリイズは全く考へ及ばぬやうな、絶対的超越のさなかにあり、謂はば劇の外なる中心へと抜け出してゐる。これまでのシェイクスピアの作劇術は常に人と人との対立、あるいは一人の人物の内なる葛藤、そして、その世界的投影としての社会の不和等の地上的な、言替れば舞台内での、歴史を中心軸として劇的統一を貫いて来た。だが今や中心はこの世にはない。シェイクスピアが長い劇作の経歴の末見抜いた人間の業と救ひはこの世に中心を据ゑて統一を図れる程空間的にも時間的にも単純ではなくなつたのだ。シェイクスピアはその和解を『ペリクリイズ』では時空の外に求めた。劇は外から動かされ、外に本源を有つ。これこそがこの作品に与へられた新しい超越的な意味での垂直構造である。それゆゑ、世界は劇の内部からは決して鳥瞰され得ない。この劇に、『お気に召すまま』や『十二夜』に住むやうな冷やかな、注釈者がゐない所以である⁵⁶⁾。このやうな垂直構造は最初に述べたこの作品の基本的組立に依つて正当化され、現実を超越するがゆゑに一層現実を我々の魂

の近みに寄せる、といふ意味での逆説的真實性を賦与されてゐると考へられよう。

(4) 砂時計の音

Now our sands are almost run;
More a little, and then dumb. (V. ii. 1)

このガワアの台詞は単に劇の進行に関するものに過ぎず、筋の運びとは何の関係もない。実際的には、そろそろ退屈し始めた観客の集中力を舞台に向けさせる為のあやし言葉である。だが、感受性に恵まれた観客なら、静寂の有つ響きを聞く耳を授つた観客なら、必ず何ものかの音を聞くであらう。この言葉に詩的価値があるとは思へない。この言葉が劇の筋立ての全体の中で幾らかでも主要な役割を果してゐるとは思へない。カットできないのは劇団にとつての実用的な理由に依るに過ぎない。にもかかはらず、この二行はシェイクスピアの全作品の中でも稀有な力を有つてゐる。

この言葉は読者には何の感銘も与へないかも知れない。観客に対してのみ作用する力であるなら、それは言葉以外の要因に依るものではないのか。だが、この陳腐極りない二行でなければ作り出し得ない特殊な気分がある。とすれば、その力はこの言葉に帰せしめてもよからう。シェイクスピアは小説家ではなく、舞台の人であり彼にとつて台詞とはさういふ生き物だつた筈である。

この気分の発生場所を尋ることは問題を本論の埒外に運び出してしまふ。この点に関する判断は停止したままで、気分の構造を観察して見よう。

ここに提示されてゐる言葉は強い時間関連を有つてゐる。即ち、'Now', 'our sands' (砂時計), 'almost', 'run', 'more a little', 'then', 'dumb' と殆ど全ての単語が時を何らかの形で表象してゐる。'Now' で我々が辿り着いたこの現在を呼び起すことから始まり、'our sands' は可視化した現在を、'are almost run' はこれまでの過去と残り少なくなつた未来を、'More a little' はその未来を更に量的な形で、'and then dumb' は劇の全き終着点としての未来を、それぞれに指示してゐる。だが、勿論、これらの指示は別箇に伝へられるのではなく、相互に関り合ふ一つの全体として投げられる。

我々はここで劇の死を予感する。死は作品を全体へと完成させる。我々は作品の全体感をここで予感するのである。それは図形的、空間的全体像ではなく、未来への先走りに依り作品を過去として認識し、そのやうな認識に依つて得られた全体像の中に現在の位置を推定し、さうやつて定められた現在から、更に、未来の到来をもう一度感覚の中で確認するといふ手続きを通して実感される時間的全体感である。これが「もう少しの御辛抱でございます」の時間論的意味である。

通常このやうな時間感覚はエピロオグにて顕れる⁵⁷⁾。だが、この劇では大事な出会ひを後に残したままエピロオグが語られてしまつた。全体が見えてしまつた後の出来事は人の心を集中させ

得ない。サイサとの再開はそれが有つであらう感動を奪はれてゐる。このことからいろいろなことが推測される。マリナとの出会ひこそ劇の頂点であり、妻との再会は筋を締括するためのものでしかない。再生の主題こそが第一の主題であり、その為には次の世代に焦点を当て、恋の相手は霞ませる必要があつた。セリモンの救済とダイアナの啓示によつて来るべきものを知つてしまつた観客にもう一度感動の拍車を掛けるのは無益だつた。サイサとの出会ひは劇的出来事といふよりは儀式である、それゆゑ人間的な感情は遠のかせるのが適當だつた。このやうな考へ方はこのガワアの台詞なしにも考へられ得るかも知れないが、この台詞を機能的エピロオグと看做すことに依つて舞台の生理の上からより強い説得力を与へられるのではないか。だが、このやうな臆測は別にして、舞台の全体的枠組の異次元化と劇的筋立の垂直的超越に依つてすつかり遠のいてしまつてゐた真正の而今の感覚が取るに足らぬやうに見える二行の中に上げ潮のやうに甦つて来るのを聞きはしないだろうか。それは、作品のどのやうに入念な主題や清朗な詩にも増して、我々を喜ばせ、驚かせる一つの奇蹟のやうにさへ思はれる。劇の心臓とも言ふべき高揚した場面が消え、静まり返つた舞台に一人立つガワアの上に我々は砂時計の砂が落ちるのを聞く。

註

- 1) R. G. Collingwood, *The Idea of Nature* (London: Oxford U. P., 1965), p. 97.
- 2) 最後期の一般の批評の概観は次の書を参照。E. M. W. Tillyard, *Shakespeare's Last Plays* (London: Chatto and Windus, 1968), pp. 2 ff.
- 3) 'Francis Beaumont and John Fletcher, ... soon after their literary partnership opened in 1607, enlisted in the service of Shakespeare's company.... In their three popular plays..., they succeeded in establishing for a generation the vogue of tragicomedy on the English stage.' Sir Sidney Lee, *A Life of William Shakespeare* (New York: Dover, 1968), p. 420.
- 4) Cf. F. D. Hoeniger ed., *The Arden Shakespeare: Pericles* (London: Methuen, 1969), pp. 1xxxviii-xci.
- 5) Cf. E. C. Pettet, *Shakespeare and the Romance Tradition* (London: Methuen, 1970), pp. 161 ff.
- 6) Hoeniger, *op cit.*, pp. 1xv, 1xx.
- 7) 所謂計測時間（例へば、『ペリクリイズ』は少くとも十五年の歳月に亘つてゐる）に関する観点ではなく、現象としての時間から論究を進める。Cf. Martin Heidegger, *Sein und Zeit* (Tübingen: Max Niemeyer, 1972) 12th ed.; English translation by J. Macquarrie and E. Robinson, *Being and Time* (Oxford: Basil Blackwell, 1962); J. J. Kockelmans ed., *Phenomenology* (New York: Doubleday, 1967); N. Langiulli ed., *The Existentialist Tradition* (New York: Doubleday, 1971); エドムント・フッサール『内的時間意識の現象学』立松弘孝訳（みすず書房、昭43）；ユウジエヌ・ミンコフスキ『生きられる時間』中江・清水訳（みすず書房、昭47）；M. メルロオ＝ポンティ『知覚の現象学』竹内・小木訳（みすず書房、昭47）；L. ビンスワンガ『現象学的人間学』荻野他訳（みすず書房、昭47）。
- 8) Hoeniger, *op cit.*, pp. xix-xiii にコオラス役に関する議論がある。その中で彼は、ガワアの果すコオラスの性格をギリシア・ロオマ悲劇よりも中世の宗教劇に近いものと述べると共に、ガワアの前身に関する詳細な考察を行つてゐる。
- 9) 『今昔物語集』巻27第14「従東国上人、値鬼語」（引用は日本古典文学大系第25巻、495頁に依

- る。)
- 10) 「構へ」は「構造」より身体的心象を有つ言葉である。我身を構へる時、その構へはこれからやつて来るものに対して構へるのであり、その意味で身体=時間的用語として用ゐる。
- 11) 『ペリクリイズ』からの引用はすべて F. D. Hoeniger ed., *op cit.* に依る。
- 12) Cf. Francis Berry, 'Word and Picture in the Final Plays,' *Stradford-upon-Avon Studies* vol. 8: *Later Shakespeare* (London: Edward Arnold, 1973), pp. 81-91. 物語対劇の時の構への対立に関して本書より少からぬ示唆を与へられた。
- 13) 'Then', 'there', 'he'; 'now', 'here', 'I'. See *ibid.*, pp. 81-3.
- 14) 以後、シェイクスピアの作品からの引用、行数表示は便宜上 Peter Alexander ed., *William Shakespeare: The Complete Works* (London: Collins, 1971) に依る。但、『ペリクリイズ』は除く。
- 15) Cf. Berry, *op cit.*, p. 84: 'The remote in time and space, paradoxically, becomes closer than the immediate in time and space.'
- 16), 17) この用語はペリイの 'background', 'foreground' に依つた。前掲書 81 頁。
- 18) *Ibid.*, pp. 87-8.
- 19) 日本古典文学大系『謡曲集』上巻解説 8-12 頁。
- 20) 例へば世阿弥の能「井筒」の破三段の、
 地げにや古りにし物語り、聞けば妙なる有様の、怪しや名のりおはしませ。
 シテまことはわれは恋ひ衣、紀の有常が娘とも、いさ白波の竜田山、夜半に紛れて来りたり。
 地不思議やさては竜田山、色にぞ出づるもみぢ葉の、
 シテ紀の有常が娘とも
 地または井筒の女とも、
 シテ恥づかしながらわれなりと、
 地結ふや注連繩の長き世を、契りし年は筒井筒、井筒の蔭に隠れけり、井筒の蔭に隠れけり。(引用は日本古典文学大系『謡曲集』上巻 278 頁に依る。)
- 21) 山本健吉は「詩劇への一つの道」と題する評論の中で、世阿弥は「シテの人格の内部における対立する二重の状態を設定する」ことに依つて能のドラマトウルギイとしての対立契機を見出し、劇として成立せしめた、と述べ、二重の状態を説明して「神性と人間性との対立」を根本方式とし、その派生形態として「夢幻と現実、狂気と正気、過去と現在、老年と壮年等」を挙げてゐる。(『行きて帰る』河出書房新社、昭 48, 255-6 頁)
- 22) 歌舞伎のチョボの場面の方が『ペリクリイズ』との対応として適切なやうに思へるが、前者は劇を基本から支へる骨組としてではなく単に変化の為の意匠であり、その点で能の方が比較として適切と思はれる。また、前者は浄瑠璃の歌舞伎化であり、浄瑠璃とは語り物に人形を当てる舞台の様式であるから、本質的には物語的時間の内に観らるべきものであらう。能にはそのやうな、上からあやつる絡繰はなく、劇を動かす主体は舞台上の役者であり、その点でも比較は適切であらう。
 またシェイクスピアの作品では『夏の夜の夢』も同等な比較に堪へる要素を有つてゐる。
- 23) 情感の例証は不可能ではあるが、強ひてその場面の例を二、三挙げる。
 「わが跡弔ひて、賜ひ給へ、暇申して帰る波の音の、須磨の浦かけて、吹くやうしろの山風、関路の鳥も声ごゑに、夢も跡なく夜も明けて、村雨と聞きしもけさ見れば、松風ばかりや残るらん、松風ばかりや残るらん。」(「松風」, 日本古典文学大系『謡曲集』上巻 65 頁)
 「暮るるに急ぐ深山べの、雲に心を掛け添へて、この山姥がひと節を、夜すがら歌ひ給はば、その時わが姿をも、あらはし衣の袖継ぎて、移り舞ふべしと、言ふかと思ればそのまま、かき消すやうに失せにけり、かき消すやうに失せにけり。」(「山姥」, 『謡曲集』下巻 280 頁)
 「げに侘び人の慣らひほど、悲しきものはよもあらじ、かかる憂き世に秋の来て、朝げの風は身にしめども、胸を休むることなく、きのふも空しく暮れぬれば、まどろむ夜半ぞ命なる、あら定めな

- の生涯やな。」(「黒塚」, 前掲書 370 頁)
- 24) Erich Auerbach, *Mimesis*, tr. by W. R. Trask (New Jersey : Princeton U. P., 1968) の第一章にホメロスに依る現実描写と聖書に於ける現実描写の両立不可能な相異が双方の精緻な文体分析を通して論述されてゐる。
- 25) Cf. Kenneth Muir, 'Pericles', *Shakespeare Criticism 1935-1960* ed. A. Ridler (London : Oxford U. P., 1970), p. 333 : 'they tend to be puppets, unable to control their own destinies.' Cf. Pettet, *op. cit.*, p. 166.
- 26) Hoeniger, *op. cit.*, p. lxxxix : 'Pericles cannot be said in any sense to deserve misfortune or suffering, let alone the immensity of loss that lies in store for him.'
- 27) Cf. Pettet, *op. cit.*, p. 169.
- 28) Caroline Spurgeon, *Shakespeare's Imagery* (London : Cambridge U. P., 1975), p. 291.
- 29) Cf. J. Dover Wilson, *The Essential Shakespeare* (London : Cambridge U. P., 1952), pp. 133-7.
- 30) 'Marina,' *The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot* (London : Faber and Faber, 1969), p. 109.
- 31) Cf. *ibid.*, p. 110 : 'This form, this face, this life/Living to live in a world of time beyond me ; let me/Resign my life for this life, my speech for that unspoken,/The awakened, lips parted, the hope, the new ships.'
- 30) Cf. D. A. Traversi, *An Approach to Shakespeare* vol. 2 (New York : Doubleday, 1969), p. 271-2 ; Hoeniger, *op. cit.*, p. lxxxvi ; Berry, *op. cit.*, p. 99.
- 33) W. H. Auden, 'Music in Shakespeare,' *Shakespeare Criticism 1935-1960* ed. A. Ridler (London : Oxford U. P., 1970), p. 314.
- 34) F. W. Sternfeld, 'Shakespeare and music,' *A New Companion to Shakespeare Studies* ed. K. Muir and S. Schoenbaum (London : Cambridge U. P., 1972), pp. 166-7.
- 35) I. ii. 375-86 ; 396-404.
- 36) Auden, *op. cit.*, p. 327.
- 37) V. i. 60-5.
- 38) Cf. E. M. W. Tillyard, *The Elizabethan World Picture* (Harmondsworth : Penguin, 1963), p. 53 : 'the farther the distance from the earth and the nearer to heaven, the purer and more brilliant was the atmosphere. Contrariwise the earth itself was gross and heavy and the more so towards its own centre.'
- 39) Cf. *ibid.*, pp. 123 ff : chapter on 'The Cosmic Dance.'
- 40) Cf. Auden, *op. cit.*, p. 314 : 'When doctors order music, it is, of course, made by human musician, ... but in the ears of the patient, mad Lear or unconscious Thaisa, it seems a platonic imitation of the unheard celestial music and has a curative effect.' Cf. Collingwood, *op. cit.*, pp. 93 ff : chapter on 'The Renaissance View of Nature.'
- 41) Cf. 'She sings like one immortal, and she dances/As goddess-like to her admired lays.' (*Pericles*, V. Ch. 3.)
- 42) III. ii. 43 : 'Let music sound while he doth make his choice.' 及び III. ii. 63-72.
- 43) V. i. 83-8.
- 44) 尚, このやうな調和の象徴としての音楽に対して不和の象徴としての嵐を対概念に配してシェイクスピアの作品に象徴的解釈を施した研究が次の書で試られてゐる。G. Wilson Knight, *The Shakespearean Tempest* (London : Methuen, 1971).
- 45) 前述した通り『ペリクリーズ』より約十年前に書かれた『ヴェニス商人』では天界の音楽など人間の耳に聞える筈がない, とされてゐたことを考えると, この作品との世界観に於ける相違が明らか

にならう。

- 46) 聖なる徴表に関しては、ミルチャ・エリアアデ『聖と俗』風間訳（法政大学出版局，昭 47）16-20 頁参照。
- 47) Cf. Knight, *The Crown of Life*, p. 67.
- 48) Cf. *ibid.*, p. 70: 'Pericles might be called a Shakespearian morality play.'
- 49) 両者の類似性に就ては cf. Hoeniger, *op. cit.*, pp. lxxxix, lxxxv, lxxxviii-xci.
- 50) *Op. cit.*, p. 65.
- 51) 「使徒行伝」9章 3-9 節。
- 52) かういつた類似は『ペリクリイズ』に限らず最後期の作品に共通して見出せる。「ヨブ記」, 外典「トビト記」への言及が次の書にある。D. Wilson, *op. cit.*, p. 134; Hoeniger, *op. cit.*, p. lxxxix.
- 53) Hoeniger, *op. cit.*, p. lxxxv.
- 54) Pettet, *op. cit.*, pp. 175-6.
- 55) *Ibid.*, pp. 185-6.
- 56) ガワアこそ世界の註釈者であるかに見えるが、ガワアは劇の枠組の保持に深く参入してをり、フェステやジェイキスの如く、時には破壊的なまでもの冷淡さは有ち得ない。
- 57) 例へば『夏の夜の夢』のパックの最後の台詞。
If we shadows have offended,/Think but this, and all is mended,/That you have but slumb' red
here/While these visions did appear. (V. i. 412)