

『シンベリン』

——皮肉な遊戯——

戸 所 宏 之

'Tis but his policy 'to counterfeit,
Because he would avoid such bitter taunts

目 次

はじめに

1. 崩壊の諸相
2. 踏み躪られた自然
3. 転回の挫折
4. 外観の欺瞞
5. 「見せかけの喜劇」

はじめに

この作品は、イモオヂェン礼讃に頁を費す評論は別にして、殆どの論者から不完全、不成功の烙印を押されてゐる。この劇を従来シェイクスピア劇の分類法に依つて扱はうとすると必ず本質的な点に於いて無理が生じる。『シンベリン』は悲劇とするには抑々主人公であるべきシンベリンの影が薄過ぎる¹⁾。あるいはポスチュマスを主人公と仮定したとしても、一つには登場時間といふ物理的理由²⁾に依つて、又一つには置かれた立場の説得力といふ文体的理由に依つて、やはり同様に無理がある。喜劇になるには、今度は逆に、登場する中心人物が時として余りに深刻な翳りを有つてゐる³⁾。残された可能性として、ロマンス劇があるが、この範疇に特有な再生・再会の主題はひどく弱々しく響

くだけである⁴⁾。全体として言へることは、どの範疇に組入れたとしてもその範疇に適合するには余りに根本的な欠けがある、といふことである。

そこで考へられるのは、このやうな分類が単なる便宜に依るものであり、劇の本質とさほど深い関わりを有たぬ場合もあり得る、といふ見方である。分類に切なるあまり、劇の舞台・劇場での生命が軽視されることもあらう。我々は『シンベリン』の分類をさし当り保留して置く。それよりも先づ、この作品の内部に生起する出来事を具さに見てみよう⁵⁾。

1. 崩壊の諸相

開幕は『リア王』の作者の手法を髣髴させる特徴的な暗示を有つ⁶⁾。

You do not meet a man but frowns: our bloods

No more obey the heavens than our courtiers

Still seem as does the king's. (I. i. 1)⁷⁾

誰もが王の表情に合はせるが如く顔を顰めてゐる。その有様が天体と人性、大宇宙と小宇宙の呼応を比喩に述べられることに依つて王の絶対的な權威が示される。だが、この一息か二息で語られる台詞の中に嵌込まれた巧妙な伏線に依つてその權威の絶対性には相対的服従に摩替へられる。廷臣達は見せかけの同調 ('seem') をしてゐるに過ぎない。それはすぐ後につづく台詞 ('all is outward sorrow'; 'they wear their faces to the bent Of the King's looks') でよりあからさまに述べられる⁸⁾。

この見せかけと実態の乖離はこの劇を見る一つの重要な視点である。

だが、見せかけだけであれともかく国の秩序は保たれてゐる。天体の感化力に比すべき力を有つことはそれが見かけだけのものであれ一つの力である事実には変りはない。しかし、劇の進展は国家としてのかういつた秩序が空洞化するだけに留らず実質的に崩壊する可能性を内蔵してゐることを明らかにして行く。それは王自身の問題ばかりでなく、王を取巻く様々な人々や国外からの圧

力に依つて惹起される一連の事件に与へられた方向性と思はれる。

禍ひは身内から始まる。先づ、王が——ポスチュマスを卑賤として卻けたその王が——世継ぎに選んだクロオテン自身の内にブリテンの秩序を動揺させるに十分な可能性がある⁹⁾。彼は国外追放の命を受け、国にも妻にも別れようとしてゐる哀れな男に刃の饞別を与へる程の高貴さと勇氣しか有ち合はせてゐない。卑劣、痴愚、淫猥、短気、残忍、かういつた徳の欠除はポスチュマスに対する仕打ちに見られるばかりでなく、貴族達の彼に対する処遇、評言 (I. iii.; II. i. 51—5), イモオチェンの口説き方 (II. iii.), ロオマからの使節への罵言 (III. i.), その他、所々での独白 (III. v. 131—47; IV. i.) 等で明白に現はれてゐる。この男が次の国王である。これ程確かな崩壊の前兆 (と言ふより宣告) はあるまい。

続く暗雲はクロオテンの母親、現王妃から発する。その邪悪さ、王への殺意 (尤もこれは劇の最後になって初めて知らされるものであるが、王権に対する野望は所々で間接的に察せられる¹⁰⁾) は、王と臣下の意見の相違やクロオテンの人品骨柄の低級さにも増して不吉である。ポスチュマスとイモオチェンに永の別れを措しむ機会を与へる優しさを見せたその裏で王にその場面を発見させるやう仕組む魔性はクロオテンの愚昧とは似ても似つくまい¹¹⁾。その息子を立てブリテンの王権略奪をたくらむが、医者から手に入れた毒を用ゐての計略はすでにその場で挫折してゐる。

Cornelius. [Aside] I do know her spirit,
And will not trust one of her malice with
A drug of such damn'd nature. (I. v. 34)

だが、これは計略のほんの一例に過ぎない。無効と判れば次々に手立てを索める位な才覚はあらう。

ブリテン王国の将来は、斯くして、国王自身の選択に依り、また、王妃の陰謀に依り、そして、両者の交点としてのクロオテンの浅劣愚昧な人性に依り、先づ国の内部から崩れ始める。

このやうな内政の混迷の上に更に畳みかけるやうに外政上の危機が降りかかる。貢物を契機としたロオマとの戦争の勃発である。これ以上一国の運命を根底から動揺さすものはあるまい。

内部からの秩序の崩壊，外部からの国家の存在自体に対する脅威——正にこれは悲劇の主調である。だがこの劇を悲劇にしないものが最初に述べた以外にある。この劇の文体は時として引締りはするものの全体としては極めて緩やかである¹²⁾。それゆゑこれらの秩序の崩壊は悲劇の構への中に置かれて眺められるべきものではない。筋の動向を悲劇の線に沿つて準備し乍ら，その裏付けとしての文体をこれ程稀薄なものにしたのは何故か。

この問題は後に扱ふことにして，もう少し国の運命を追つて見よう。

ロオマからの宣戦布告の次に訪れる危機は王の唯一の血筋であるイモオチェンの失踪である。王女にもはや宮廷に戻る意志はない。

No court, no father, nor no more ado
 With that harsh, noble, simple nothing——
 That Cloten, whose love-suit hath been to me
 As fearful as a siege. (III. iv. 130)

この時点でブリテン王国の完全性は喪はれる。続くクロオテンの失踪，殺害は秩序を危ふくする者の除去といふ意味で国家にとつて明るい材料ではあるが，それが間接的に惹起す事柄は必ずしも明るいとは言へない。息子の行方不明に自らの野望を断たれ，命さへ危ぶまれる狂乱の病の床にある王妃を狼狽しつつ見守る王。ここには王たる威厳の片鱗も見られない。力と頼む者を次々に失ひ，外敵からの脅威に晒されて苦悩に喘ぐ王の姿は崩壊の予兆として十分である。

Again! and bring me word how 'tis with her.
 A fever with the absence of her son;

A madness, of which her life's in danger. Heavens,
 How deeply you at once do touch me! Imogen,
 The great part of my comfort, gone; my queen
 Upon a desperate bed, and in a time
 When fearful wars point at me; her son gone,
 So needful for this present. It strikes me past
 The hope of comfort.¹³⁾ (IV. iii. 1)

かういつた王の絶望は臣下にも姿を変へて現はれる。戦場で王が敵の手に落ちさうになつた時、救出したのはブリテン軍の兵士ではなかつた。寧ろ彼らは敵に背を向けて敗走に懸命であつた。

This is a lord! O noble misery,
 To be i'th' field and ask 'What news?' of me!
 To-day how many would have given their honours
 To have sav'd their carcasses! (V. iii. 64)

斯くして国家としての秩序、安泰、威信、名誉は劇の最後の二場を残す所で今にも崩壊しさうな危ふい均衡を余儀なくされてゐる。

このやうな外面的崩壊とも言ふべき出来事と並行してもう一つの重要な崩壊が我々に示される。それは謂はば内面的崩壊とでも言ふべき人間の個と個の間に起る出来事である。

劇の冒頭で容姿性格共にこの世に比肩すべき者なしと誉称されたポスチュマスはイモオヂェンに対する愛と信頼ゆゑにその貞節を賭の対象にするといふ不徳に陥る。更に、賭の相手が破廉恥の漢ヤキモオであることもその不徳を一層卑しむべきものにしてゐる。ポスチュマスは妻の貞節を己れの体面を守る為に秤に掛けたのである。イタリアにゐるポスチュマスはブリテンのポスチュマス

とは別人であるかのやうに品性を欠いてゐる。ヤキモオが自分の優利に向つて策略を廻してゐるのと前後して、クロオテンが貴族と球転がしの話をしたたり (II. i.)、賽子賭博の帰り路 (II. iii.) だつたりしてゐるが、この連続した場面がすべて賭事との関連で結び合はされてゐるといふ事實は単なる偶然と看做すべきではなく、妻を賭けるといふことが、球転がしや賽子遊びと同次元の品性しか有つてゐないことを仄す為の巧妙な絡繰と受取るべきではなからうか。ポスチュマスはブリテンでの世評を裏切つて、クロオテンの近みにまで墮ちたのである。

その報酬としての嫉妬の苦患は遊び事に端を發したもののだけに一層辛辣な竹筥返しとなつてゐる。これをオセロオやレオンティイズの嫉妬と比べてみればその差が判らう。このムウア人は、自ら最期に語るやうに、「愛し過ぎたゆゑにまことの愛を識らず、たやすく嫉妬に身をまかせる人間ではなかつたが、たばかられて取乱し¹⁴⁾」遂に身を滅ぼす。『冬物語』のシシリア王も「人性の愚かさ、脆さがふと漏れ出た¹⁵⁾」為の不幸を味はされる。だが、ポスチュマスの場合、妻を賭ける愚行に走らせたのは些細な傲慢に過ぎぬかも知れぬが、フィラリオからの三度に亙る中止の勧告を卻け、寛容より寧ろ不徳を選んだ点を考へるならば、この行為は單純に「人性の愚さ」のゆゑとばかりは片付けられまい。

かういつた見方は登場人物を舞台の外に引出す危険を蔵してゐると看做されるかも知れない。だが次の言葉が誰の口から發せられたものかを識るならば舞台の上での感性的裏付けを伴つた眞実として十分に認められよう。

O, vengeance, vengeance!

Me of my lawful pleasure she restrain'd,

And pray'd me oft forbearance;....

This yellow Iachimo in an hour—was't not?

Or less!—at first? Perchance ho spoke not, but,

Like a full-acorn'd boar, a German one,

Cried 'O!' and mounted; found no opposition

But what he look'd for should oppose and she
Should from encounter guard. (II. v. 8)

強姦の場面の具体的な想像，それは猥劣さに於いてクロオテンの次の台詞と一つの対を為す。

With that suit upon my back will I ravish her; first kill him,
and in her eyes. There shall she see my valour, which
will then be a torment to her contempt……and when my
lust hath dined—which, as I say, to vex her I will execute in
the clothes that she so prais'd—to the court I'll knock her
back, foot her home again. (III. v. 138)

ここに現はれてゐるのは人性ではなく獣性である。宮廷人のみやびではなく野人のさもしさである。オセロオはヤアゴオの蔑むべき悪意にたばかれはしたものの自らの高貴は最期まで失はなかつた。オセロオは死して後も「偉大な心ばへ」(‘great of heart’¹⁶)を語られる。だがポスチュマスはヤキモオと同じ次元にまで墮ち，その導きでクロオテンの脇まで連れて行かれる。その現実的な現はれとして，イモオチェンは首のないクロオテンの死骸を最愛の夫と見紛ふ。そしてイモオチェンにとつてみれば愁嘆場でも，舞台全体からすれば滑稽極りない場面¹⁷であるといふ事は，一つの皮肉としてポスチュマスの品位喪失を痛烈に諷してゐると見られるのではないか。

復讐を念じて舞台を去つた後，ポスチュマスには約千三百行，十一場の沈黙が与へられる。その間，ピザアニオ，イモオチェン宛の手紙を通して断続的にその存在を観客に思ひ出させたり，上述のグロテスクな取違へに依つて影の登場をしたりするが，戦争の準備，新しい人物の登場，その他生々しい事件——殺人，葬儀，等に依つて影は薄くなつてゐる。再登場はイモオチェンの死（殺害）を悔いる場面であるが，これも舞台全体の生理からすれば共感を誘ふどこ

るか寧ろ笑止に近い¹⁸⁾。観客は彼の嘆きに説得されることはない。最初の二幕での頹落、そして三幕四幕での沈黙に依つてすっかり遠のいてしまつたポステュマスに対する人間的関心を呼び戻すにはこの再現は余りに弱いと言はねばなるまい。残つてゐるのは筋の運びへの関心だけであり、筋しか運ばない人間が如何に熱つぽく語つたとしてもその熱情は虚ろに響くばかりである。ポステュマスは謂はば人間から獣に、そして遂には劇の絡繰で動く操り人形になつた。

以上、この作品の終結一步手前までに生起する二種の崩壊——外面的（即ち国家としての）崩壊及び内面的（即ち個人としての）崩壊を示した。

だが、『シンベリン』に於る崩壊を語るのに欠くことのできない問題がまだ残されてゐる。

2. 踏み躪られた自然

宮廷と田園¹⁹⁾の対立はシェイクスピアの数多くの作品の中に見られる。特に喜劇、ロマンス劇と称されてゐるものには、必ずと言つてよい程何らかの形でこの対立が現はれる。これはもう少し抽象化して言ふならば人工と自然の対立であるが、多くの作品の場合、最初は単純な対立であつたものが、最後には調和する対立、即ち本質として二つの異なるものでありながら劇の世界での働きでは協調し合ふものに転回する。『ヴェロオナの二紳士』の突然の和解は山賊の住む森の中で起る。『夏の夜の夢』の恋の解決もやはり森の中の不思議な体験を通して齎される。『お気に召すまま』では特に宮廷と森（自然）の対立が顕著である。『冬物語』『あらし』に汪洋する自然とその浄化力はわざわざ思ひ起させる必要もないであらう²⁰⁾。

扱、『シンベリン』を眺め渡してみると同様な場面の存在に氣附く。そして、場面の移動といふ物理的（地理的）な観点²¹⁾からだけでも、ウェールズ地方の場が何らかの重要な意味を有つてゐるらしいことは判る。

では『シンベリン』に於る自然は如何なる様相を呈してゐるのであらうか。

先づ氣が附くのは自然を見る意識の稀薄である。自然が自然として見られることは殆んどない。かういつた傾向は、例へば三幕三場で初めて舞台が自然の

中に移つた時の一連の台詞にも探ることができる。直接に自然を言及する言葉は殆ど見当たらない。「太陽」「空」「丘」「岩」「谷」位なものである²²⁾。他の自然への言及は皆比喩として用ゐられてゐるに過ぎない。例へば ‘When you above perceive me like a crow’²³⁾ とか ‘shall we find The sharded beetle in a safer hold Than is the full-wing’d eagle’²⁴⁾ 等。

自然意識の稀薄は恐らく宮廷強迫観念とも言ふべき反宮廷意識の過度に依るものであらう²⁵⁾。上述の場面でベレエリアスの語る言葉は常に宮廷の悪であり、その悪なきが故に彼は自然に生を営んでゐるのである。かういつた消極的価値としての自然がそれ自体美しいもの、心なごむものとして扱はれないのも当然であらう。

Belarius. O, this life
Is nobler than attending for a check:
Richer than doing nothing for a robe,
Prouder than rustling in unpaid-for silk:
Such gain the cap of him that makes him fine,
Yet keeps his book uncross’d: no life to ours.
(III. iii. 21)

この老人の説諭はすぐに若者の反逆に遇ふ。

Guiderius. Haply this life is best
(If quiet life be best) sweeter to you
That have a sharper known, well corresponding
With your stiff age;……
Arviragus. We have seen nothing:
We are beastly: subtle as the fox for prey,
Like warlike as the wolf for what we eat:

Our valour is to chase what flies: our cage
 We make a quire, as doth the prison'd bird,
 And sing our bondage freely. (III. iii. 29)

「こんな生活も年寄にはいいだらう」とか「囚はれの身を歌ふ籠の鳥に過ぎない」とかいつた反応は宮廷の裏返しの価値しか有たない自然の説得力の弱さをはしなくも露呈してゐる。似たやうな状況での諦念として『お気に召すまま』の公爵の瞑想的自然観と比べてみればその貧弱さがよく判らう。

Now, my co-mates and brothers in exile,
 Hath not old custom made this life more sweet
 Than that of painted pomp? Are not these woods
 More free from peril than the envious court?

(*As You Like It*, II. i. 1)

ここまでは上述の宮廷との比較と大差はない。だが、ベレエリアスは次のやうな言葉を語るには過去への執着、怨恨が余りに深く心に根を下してゐる。

Sweet are the uses of adversity;
 Which, like the toad, ugly and venomous,
 Wears yet a precious jewel in his head;
 And this our life, exempt from public haunt,
 Finds tongues in trees, books in the running brooks,
 Sermons in stones, and good in everything.
 I would not change it. (*As You Like It*, II. i. 12)

このやうな相違はハズリットが指摘するやうに鹿を見る眼にも露はれてゐる²⁶⁾。一方では鹿は単に餓ゑを満たす食料の一つであり、それを殺すことに対

しては何の同情も感じてゐない。だが、他方では人間に対するのと同等の愛情が感傷的なまでもの情感を以つて一匹の動物に寄せられてゐる。

The wretched animal heav'd for such groans
That their discharge did stretch his leathern coat
Almost to bursting; and the big round tears
Cours'd one another down his innocent nose
In piteous chase; (*As You Like It*, II. i. 36)

これは俄狩人²⁷⁾と二十年来の狩人との感受性の差でもあらうが、かういつた感受性の欠除は自然が自然としての姿を現はすのに大きな躓きとなつてゐる。

以上述べて来た『シンベリン』に於る自然意識の稀薄は、自然が劇全体に対して演じる役割には呼応してゐるやうに思はれる。ウェールズ地方に足を踏み入れることに依つて齎されるものは三人の王の実子のそれと気附かぬままの出会い位なものであらう。勿論これ以外に重要な出会いや出来事はある。しかし、それらは何らかの意味で自然の破壊を通じて達成されてゐる点に注目せねばなるまい。自然が自然として齎すのは劇全体から見れば余り重要ではないやむやの出会いだけなのである。

この作品の自然は、その中に包まれた人間を様々な形で人間としての自然へ還元してくれる豊饒慈恵の自然²⁸⁾ではなく、人間に逃げ込まれ、侵入され、暴力を行使される被害者としての自然である。自然が自然自体として眺められ、観照されることのないのもかういつた自然の性格と一致する。自然はその対立物の存在を通して認識されるか、あるいは人間が行為する空間として存在するか、どちらかである。そこには超越的意味、象徴的役割は認め難い。自然は瘦せ細つてゐる。

鹿を殺すのと同じ感受性でクロオテンの首が切落されるのはこのやうな自然の中である。その首無し死体が夫と取違へられるのもこの自然の中である。そしてこの作品で、自然が恵み豊かな力を奮ふのはブリテンとロオマの戦役に依

つてしたたかに踏み躪られ、自然としての姿を破壊された後であるといふ逆説的な役割しか与へられてゐないのも以上の点を考へ合はせれば取立てて奇異なことでもあるまい。

このやうに『シンベリン』の自然は第一章で述べた諸々の崩壊の恰好の背景であるばかりでなく、更には劇全体に汪溢してゐる空気の一表現であるやうに思はれる。

3. 転回の挫折

舞台はこれまでに常識外れな事件や極度に刺激的な出来事を起しはしたが、感性的認識を超越することはなかつた。寧ろ観客の感性にとつてこれまでの舞台の局面は極めて現実的である。王妃の野望は非道ではあるが非現実ではない。ポスチュマスの賭事も男の羽目外しな情熱として信じ得る。ヤキモオの寝室での姦計はやや語り物の気配があるが不自然ではない。イモオヂェンの男装は舞台上の現実としてお馴染のものである。首無し死体は余りに生々しいといふ点で現実性を欠く可能性を有つてはゐるが、前後する場面での戦争への言及に依つて殺戮は日常的なものとならうとしてゐる。そして何よりもブリテンとロオマとの歴史劇的な緊張が観客の想像力をお伽話の世界への飛翔から実務的場面へと繋止めてゐる²⁹⁾。観客はロマンスの世界に入り込むとば口で待構へる現実に夢を破られる。シェイクスピアがこの劇をロマンスにしようとして失敗したのか、あるいはロマンスとしての試作品として手探りで書き上げたかはいさ知らず、この作品自体の作りはさうなつてゐる。これまでの場面では圧倒的に現実が優勢である。

だが、五幕四場、劇全体の転回点とも見られるこの場面での亡霊及びデュピタアの出現はその非現実性、超越性に於いて破壊的でさへある³⁰⁾。我々ははつきりと目覚めてゐる最中に強引に夢を見させられるのである。この場面は古来問題の場面として様々な角度から議論されて来た所であるが³¹⁾、本論では劇全体の転回点としての役割といふ観点から検討して見る。

かういつた問題を扱ふ際には比較が重要な示唆を与へてくれる。そこで同様

な非現実的場面を有つ作品『ペリクリイズ』と比較してみたい。

『ペリクリイズ』に於る女神ダイアナの出現の場面を観察すると、女神の出現そのものは現代人の感覚にとつて不自然に思へるかも知れぬが、舞台上の出来事の流れからは少しも不自然ではない。寧ろさうなつて然るべき必然性を我々は感じてゐる。その必然性に就ては既に述べたことがあるが³²⁾、ここでその要点を挙げるなら、劇といふ登場人物が常に第一人称で語り合ふ世界に三人称で語る語り手を導入することに依り、その現実感が揺れ動き、適度な麻痺を観客に与へ、舞台上の出来事に対する寛大な享受を可能にしてゐる、といふことである。このやうな舞台構成上の意匠を『シンベリン』は有たない。後者では出来事はすべて出来事自身の伝達に依り、出来事の世界に籍を置かない語り手は存在しない。観客は眼前の舞台を「語り物」に過ぎぬとは看做さず、日常の世界の一風変つた延長として真に受けてゐる。ブリテン・ロオマの歴史的緊張はこの現実意識の強力な補佐となつてゐる。我々は常に足を地に着けつつ舞台を体験するのである。

時の扱ひに就ても『ペリクリイズ』では物語への斜傾が認められる。マリイナが嵐の中で産ぶ声をあげ、時の事情で他人の手に預けられるが、次に姿を見せた時には十代の乙女に成長してゐる。長い歳月の隔絶は日常時間を抑へて物語時間の遊逸を齎す³³⁾。舞台は人と共に歩まず、夢の如く翔るのである。それに反し『シンベリン』での時は人が追ひつけぬ程の飛躍を敢てしない。時の歩みは寧ろ着実である。

『ペリクリイズ』の場所の移動も見逃せぬ物語的契機である。そして移動の際の通路としての海は、地（日常）を離れたものとして、やはり非現実性の醸造に一役買つてゐる。かういつた要素は『シンベリン』に皆無とは言へぬが、より少く、また、より弱々しい。これを一言に約せば日常からの離脱としての旅の気分のありなしであらうが、両者共に旅は存在するが、それを気分として感じるか否かの問題に絞れば差異は自ら明らかであらう。『シンベリン』に旅の気分があるとすれば、イモオヂェンのウェルズ地方への旅の中であらうが、これとてもせいぜい『お気に召すまま』の旅の程度に止り、劇全体に浸透する

には微弱すぎよう。言替れば『シンベリン』に於いては、日常からの離脱は個人的なものであり、観客をその日常から共に離脱せしむる程の説得力は有たないのである。

以上のやうに、『ペリクリイズ』では、舞台の構へに於いても、時間、空間の扱ひに於いても、常に日常からの飛翔を目差してをり、それゆゑに女神ダイアナの出現は一つの必然として自然に受け入れられるのである。かういつた用意周到に対し、『シンベリン』の夢幻は唐突であり、荒唐無稽でさへある。筋の要請から強力な転回点として据ゑられたことは察せられるが³⁴⁾、果して強力であるかどうか。転回は先づ必然性に於いて挫折してゐる。

二つの劇の差異は以上に止らない。我々は非現実的な場面の必然性に関しての比較の次に、その劇的役割の比較をせねばならない。

『ペリクリイズ』では超越的場面の現前は果実であり、同時に種子である。天界の音楽や女神の現出はペリクリイズの苦難が浄化され、人間的な生命から聖なる永遠へと繋ぎとめられたことの証しであり、同時に、来るべき夫婦の再会の予言でもあつた。また、忘れてならないのは、この出来事は何の前触れもなしに起るのではなく、長きに亙つて互ひに隔てられ、その為には幾多の辛酸を舐めた父と子の再会といふ極めて人間的な出来事の後起ることである。この再会の祝福として音楽は鳴り、女神は予言する。このやうなコンテキストの中にあつて初めて超越的場面は転回点として機能するのではないのか。

ポスチュマスの眠りに現はれる幻は何の準備もされてゐない所に現はれる。眠つたのは、ペリクリイズのやうに歓喜の余り脱魂状態に陥つた為ではなく、ただ疲れたから眠つたに過ぎない。眠りの前に幻を暗示するものは何一つない。既に述べたやうに、ポスチュマスはそれまでずっと舞台から去つてゐたのであるから、準備らしい準備が整へられよう筈もない。眠りから醒めて得たものは予言が記された一冊の書物である。予言が示される点は『ペリクリイズ』と同様である。だが、ポスチュマスはその予言に依つて何を得たのか。イモオデューンといふ答が用意されるが、予言を俟たずとも戦争が彼等二人を巡合はせてくれるのではないのか。この二人の再会ばかりか、王と王子達との再会を始

めとする一連の大団円はみな予言を必要としないのである。劇の転回を齎したのは幻の出現や予言ではなく戦争なのだ。幻の出現は実質的には何の役割も果たしてゐない³⁵⁾。この点に於いても転回は挫折してゐる。

必要ばかりで劇は組立てられるものではない。意味もなく存在する出来事があつてもよからう。しかし、劇中にこれだけの分量を占める出来事が何の意味もなく創られた筈がない。では、どんな意味があるのか。

4. 外観の欺瞞

扱、我々はここで劇全体を俯瞰する位置に辿着いた訣であるが、もう一度第一章で述べたことを思ひ起して載きたい。即ち『シンベリン』理解の一つの鍵として、見せかけと実態の乖離を第一幕冒頭の数行を例に採つて示したが、この乖離を視点として劇全体を見渡すとこの作品の特質がより一層明らかなものになるやうに思はれる。

外観と本体との乖離は様々に姿を変様させて現はれる。先づ認められるのは、上辺の装ひといふ形を採つた乖離である。既述の幕開きの数行に見られる悲しみの装ひを始めとして、イモオヂェンの男装 (III. iv.), クロオテンの変装 (III. v.) といつた文字通りの装ひから、ポスチュマスの兵士としての変節に見られる忠誠心の擬装 (この場合もやはり服装を替へる点に注目すべきである³⁶⁾ : V. i., iii.), あるいは王妃のシンベリンに対する愛情の装ひにまで至る。以上は主に態度に現はれた本体 (本心) の装ひであるが、言葉に依る本心の擬装、即ち虚偽の例も数多く見出せる。

- 王妃はポスチュマスとイモオヂェンに別れを措む機会を与へるかに見せかけて、そこに王を導く。(I. ii.)
- 貴族達はクロオテンを煽て上げ、愚弄する。(I. iii.)
- 医師コオニリアスは王妃の奸計を察知し仮死を齎しはするが害毒はない薬を王妃所望の劇薬と偽つて手渡す。(I. vi.)
- 王妃はその薬を、王を救つたことさへある妙薬と称してピザアニオに与へる。(I. vi.)

- ヤキモオはイモオチェンに言寄るべくポスチュマスに関する偽りの醜聞を伝える。また、淫らな行為を貞操の試験と弁解する。更には、トランクの中味を偽る。(I. vii.)
- ヤキモオは策略に依つて得た知識を真実の体験として語る。(II. iv.)
- ポスチュマスは復讐を果す為イモオチェンに偽りの手紙を送る。(III. ii.)
- ベレエリアスは王から誘拐した二人の王子に実名を隠してある。(III. iii.)
- ピザアニオは命令に従ひイモオチェンを殺したと報告する。(III. v.)
- イモオチェンは乞食に嘘をつかれ道に迷ふ。ここでは貧しい者の嘘、王の嘘、そしてポスチュマスの嘘、と彼女の思ひは移つて行く。(III. vi.)
- イモオチェン、洞窟の住人に名をフィディイリ³⁷⁾と偽る。(III. vii.)
- イモオチェン、ルウシャスに主人の名を偽る。(IV. ii.)
- ピザアニオ、王に姫の失踪に関しては一切知らぬと誓ふ。(IV. iii.)
- 貴族は更にピザアニオが姫の失踪の当日宮廷にゐたと進言する。(IV. iii.)
- ポスチュマス、イモオチェンを殺せといふ命令は本心からではなかつたと嘆く。(V. i.) (これは虚偽には入らないかも知れぬが、激情が本心を偽ったものと考へれば虚偽とも看做せよう。)

このやうな態度に於る偽りと言葉に依る偽りには必ずその対象が存在するのだが、以上挙げた例の夥しさを見ても判るやうに、この劇は偽りを真に受けた為の混乱に満ちてゐる。例示はもはや不要と思はれるので最も重要なものを挙げるに止める。

一つはイモオチェンの仮死である。(IV. ii.) 彼女はこの薬を手にするまでの複雑な虚偽の累積を身に受けて死に、その死に依つて更にベレエリアス達を欺き葬儀まで営ませる。彼女は偽りの結果として死に、それがそのまま原因となつて新たな結果を導き出して行く。虚偽の線は、しかし、ここで断ち切れはしない。結果・原因の連繋点としての死から蘇つた時³⁸⁾、彼女が見たのは又別種の虚偽であつた。斯くしてクロオテンの変装は効を奏し始める。夫は妻を、妻は夫を、死んだものと思ひ込んでゐる。

もう一つは舞台内だけではなく劇場内で起る問題である。最初にポスチュマ

スは有徳の士と称へられた。我々はそれを信じざるを得ない立場にある。だが自らの眼で見たポスチュマスは何とその評判と懸離れてゐたことだらう。

見せかけ、装ひ、偽りが劇全体に充満してゐる。殆ど全ての場面にそれらが姿を見せる。虚妄に虚妄が重なり、真実が徐々に隠蔽され苦渋に満ちた皮肉な局面が展開されて行く³⁹⁾。我々は自然の姿さへもが、自然であり乍ら自然の本体に到達し得ないでゐることを見て来た。自然は累積した虚妄を破る光となるには余りに闇に包まれてゐる。自然ですらその見せかけに依つて人を偽るのである。言葉を厳密に使つて来なかつたかも知れない。自然とは自然物であると同時に自然物を存在せしめてゐる場であり、また自然物全体を蔽ふ空気でもある。見せかけに依つて人を欺くとは、自然物であり、その場でもあり乍ら、全体を蔽ふ空気に欠けることに依り、そこに親和力を期する者の心を欺くことである。

幻の出現に就ても、その見せかけの物物しさに比して実効の何と曖昧なことか。殆ど見せものの軽薄さしかない⁴⁰⁾。劇的な影響力を読み取る⁴¹⁾のは寧ろ無謀であり、この九十三行の大仕掛は謂はばロマンティック・レリーフとでも呼ぶべきであらう。

だが、ここで視点を転じて以上のやうな見せかけをこの作品の欠点としてではなく、最大の財産と看做すことはできないだろうか。この転回に依つて、崩壊の諸相、踏み躪られた自然、転回の挫折をもう一度見直してみよう。その時我々の前に現はれるのはどのやうな劇であらうか。

5. 「見せかけの喜劇」

劇の解釈をする際にはその解釈が直接とは言はぬまでも、何らかの形で舞台上の生命としての劇に関してゐることが最低条件と思はれる。少なくともそのやうな考慮の下に一つの解釈を下すのが良心的であらう。

扱、我々は『シンベリン』を喜劇として扱ひたい。それも唯の喜劇ではなく、それまでシェイクスピアが用ゐた様々な劇の形式を装ひ⁴²⁾、観客を散々に翻弄する屈折した意匠を有つ、極度に人工的な喜劇と解釈したい。勿論、作者

の意図がこのやうなものであつたと断定するのではない。また、当時この作品がそのやうに看做されてゐたと言ひ切る訣でもない。寧ろ、現代に引継がれた作品を現代に生きるものと限定し、そのやうな限定内に於いてこの見方が作品理解あるいは作品上演の一つの可能性として意味あるものであることを示唆したいのである⁴³⁾。

見せかけが巧妙に劇の各所に鑲められてゐることは既に述べた通りである。この見せかけは舞台に種々の崩壊の相を示しはするものの決して悲劇の色合を与へない⁴⁴⁾。悲劇に似て悲劇ではなく、かと言つて喜劇であることを自ら露呈することもないこの劇は文体を悲劇でも喜劇でもない曖昧の中に放置してゐる⁴⁵⁾。自然の見せかけは文体と一致して劇のあれでもこれでもない性格を表はしてゐる。幻の出現もロマンス劇を髣髴させて置いて少しもロマンス劇の務めを果さぬ所に見せかけの喜劇の仮装的性格を見せてゐる。

この劇は悲劇でも喜劇でも史劇でもロマンス劇でもない何ものかである。これを喜劇と呼んだのは、一つには『取違へ喜劇』のやうに虚妄の累積に依る真実の隠蔽に質の差こそあれ同種の可笑味を見るからであり、また一つには見せかけ自体が有つ「問題喜劇」への接近に依る。もし既成の範疇に分類せざるを得ないならこの劇は『終りよければ全てよし』や『尺には尺を』と同類の「問題喜劇」に所属させたい⁴⁶⁾。何故ならば、崩壊の諸相が見せかけに依り造り出された幻に過ぎなかつたと大団円が明らかにしても、虚妄の幻が齎した傷は癒えたらうか。虚妄の累積は虚妄の解消だけでは償ふことのできぬ深い裂け目を作品の中に作り出しはしなかつたらうか⁴⁷⁾。大団円は単に事実の証言に終始してゐると言つてもよい程であり、それまでの経緯が招来した重大な結果に対しては余りに無頓着に過ぎる。我々は遣切れない思ひを抱いて劇場を出る。問題が劇の枠内で解決されず、観客の心中に引留るといふ意味で「問題劇」の資格は十分にある⁴⁸⁾。

このやうに『シンベリン』は所謂ロマンス劇の一群にあり乍らロマンス劇とは看做し難い。巧妙で複雑な見せかけに翻弄されるうちに観客は一体何が真実であるか不明になり、平衡感覚を喪ふ、といふ点ではロマンス劇の「遠さ」を

やや屈折した形で有つてはゐるが、それだけではこの範疇として不十分であらう。寧ろピランデルロの『御意にまかす』に見られる真実と虚妄の錯綜に類縁を有つ劇として捉へた方が一層適切に思はれる。この正体不明の混沌とした気分、解決したやうで解決を保留された問題が新たな気分を附加へる。更にこの劇の手に負へぬ点は、これらの問題を正面から示さないことである。劇場の様々な生理に支配されて我々はその大団円を一応の大団円としてのその場では安易に受入れてしまふかも知れないのだ。だが、劇場を出て個人に戻つた時、この劇の正体が仄見えて来る。さういつた炙出の讒訴文のやうな陰性の背信を内奥に秘めて我々を送り出す。

この劇は通常の喜劇ではない。喜劇的要素も見せかけの一部として有つ喜劇であり、さういつた屈折した性格から、劇の演出は諷刺的な面を強調せずにはゐられないだらう。逆に考へれば、見せかけを真に受けさせる説得力と、それをもう一度見せかけと認識させる演戯性とが要求される。高度に制御された舞台のみが『シンベリン』の多層な擬装を、一つには知的遊戯⁴⁹⁾として、一つには問題劇として実現し得る。

最後に、かういつた皮肉な遊びがエリザベス朝の観客に理解され、享受されたらうか。否、である。彼等は恐らくボオモント・フレッチャア流のロマンス劇を『シンベリン』に見出して満足してゐただであらう。それは我々の解釈を弱めるものではなく作品が歴史の制約から自由になれないことを示す一つの例であり⁵⁰⁾、卻つて宮廷仮面劇の伝統が馴染のないものとなつた二十世紀に至つても同様の眼を持つことの不可能、不自然を教へてくれる。我々に手渡されたのは作品そのものではなく作品を暗示する謎に過ぎない。その謎を十七世紀の鍵で開けようとしても出て来るものは不毛な遺物ではないだらうか。

(昭和五十二年九月)

註

- 1) シェイクスピア劇の題名の重要に就てコルリッチは例を挙げて語つてゐるが、その中で『シンベリン』は例外とされてゐる。'Cymbeline is the only exception and

- even that has its advantages and prepares the audience for the chaos of time, place, and costume by throwing the date back into a legendary king's reign.' T. Hawkes ed., *Coleridge on Shakespeare* (Harmondsworth: Penguin Books, 1969), p. 159.
- 2) ポスチュマスは二幕四場で退場してから次の五幕一場の登場まで一度も舞台に姿を見せない。
 - 3) Cf. J. M. Nosworthy ed., *The Arden Shakespeare: Cymbeline* (London: Methuen, 1969), p. 1: 'there is, at times, a destructive reality about the main personages of the play.'
 - 4) Cf. E. M. W. Tillyard, *Shakespeare's Last Plays* (London: Chatto and Windus, 1968), p. 27.
 - 5) 『シンベリン』を書いてみた時、シェイクスピアは試行錯誤の最中であつた等々の見方は眼を作品以外に向けてをり、更に致命的なことは、この種の批評は『シンベリン』を始めから不成功、不出来の作品と看做す先入観から出発してゐることである。我々は作品自体の有り方を見つめたい。
 - 6) 『シンベリン』の作者が果してシェイクスピア一人であつたか様々な疑惑が持たれてゐるが次の論文ではシェイクスピア説を文体分析を通して弁護してゐる。J. M. Nosworthy 'The Integrity of Shakespeare: Illustrated from *Cymbeline*', *Shakespeare Survey*, vol. 8 (London: Cambridge U. P., 1955), pp. 52-6. また、開幕の台詞に就ては 'This short opening scene is characteristicall Shakespearean.' *The Arden Shakespeare: Cymbeline*, p. 3, note と述べてゐる。
 - 7) 『シンベリン』からの引用はすべて J. M. Nosworthy ed., *op cit.* に依る。その他の劇に関しては便宜上 Peter Alexander ed., *William Shakespeare: The Complete Works* (London: Collins, 1971) に依る。
 - 8) Cf. D. A. Traversi, *An Approach to Shakespeare* vol. 2 (New York: Doubleday, 1969), p. 277.
 - 9) Cf. H. Granville-Barker, *Prefaces to Shakespeare* vol. 1 (London: Batsford, 1972), p. 524.
 - 10) E.g., 'gone she is, / To death, or to dishonour, and my end / Can make good use of either. She being down, / I have the placing of the British crown,' (III. v. 63-6).
 - 11) Cf. 'That such a crafty devil as is his mother / Should yield the world this ass! a woman that / Bears all down with her brain, and this her son /

Cannot take two from twenty’ (II. i. 51-4)

12) Cf. Nosworthy, *op. cit.*, p. lxiii

13) 悲劇の文体の欠除といふ点に就てはこの崩壊の予兆を含んだ台詞と次の台詞と比べて見ればよい。

King. O Gertrude, Gertrude !

When sorrows come, they come not single spies,

But in battalions! First, her father slain;

Next, your son gone, and he most violent author

Of his own just remove; the people muddied,

Thick and unwholesome in their thoughts and whispers

For good Polonius' death; and we have done but greenly

In hugger-mugger to inter him (Hamlet, IV. v. 74-81)

14) *Othello*, V. ii. 347-8.

15) *The Winter's Tale*, I. ii. 151-2.

16) *Othello*, V. ii. 364.

17) Cf. Nosworthy, *op. cit.*, p. lxxv: 'For Imogen it is all in deadly earnest, and she piles one tragic error upon another. To the audience, the errors are ludicrous and the whole situation farcical.' Cf. J. C. Maxwell ed., *The New Shakespeare: Cymbeline* (London: Cambridge U. P., 1968), p. xxxv.

18) Cf. Granville-Barker, *op. cit.*, p. 527: 'Even when he reappears there is no weaving him into the inner thread of the action.'

19) 田園と言つても日本風な田園ではなく、シェイクスピアでは殆どの場合森の生活が中心となる。

20) Cf. N. Frye, *A Natural Perspective: The Development of Shakespearean Comedy and Romance* (New York: Harcourt, Brace & World, 1965), pp. 140-5.

21) 三幕五場以降殆どの場面がウェールズ地方に位置してゐる点に注意。

22) イモオヂェンが仮死状態に陥つた時、花の名前が異常に頻出するが、これは劇の自然意識との関わりよりも、葬儀への連想として見るべきものと思はれる。 Cf. *Hamlet*, V. i. 233-7.

23) III. iii. 12.

24) III. iii. 19-21.

25) 古典ギリシアに起つた田園詩に於いても自然への関心が必ず都市との対立を契機

- として始まつてゐることを考へれば、この反宮廷意識の過度も説明されなくはないが、自然への言及の少なさには疑問が残る。別宮貞徳「スペンサーの脱都会パラドックス」刈田元司編『都市と英米文学』研究社、昭和49年、109-14頁を参照。
- 26) Cf. W. Hazlitt, *Characters of Shakespear's Plays* (London: Everyman's Library, 1969), p. 185.
- 27) 『お気に召すまま』の公爵達の森での在期間には異説がある。二幕一場冒頭の 'old custom' と一幕一場のチャアルズの台詞 'he is already in the Forest of Arden' 等の間の時間的矛盾に就ては次の書を参照。Sir A. Quiller-Couch and J. D. Wilson ed., *The New Shakespeare: As You Like It* (London: Cambridge U. P., 1973), pp. 99-101; A. Lathan ed., *The Arden Shakespeare: As You Like It* (London: Methuen, 1975), pp. xxix, 29 note. ここでは常識的に公爵達は長くても数年しか森で生活してはゐなかつたであらうと解釈した。
- 28) Frye, *op. cit.*, p. 142: 'The forest or green world, then, is a symbol of natural society, the word natural here referring to the original human society which is the proper home of man, not the physical world he now lives in but the "golden world" he is trying to regain.'
- 29) Cf. Nosworthy, *op. cit.*, pp. xlix-1.
- 30) Cf. *ibid.*; p. 1.
- 31) この場面の作者に関する疑義に関しては J. D. Wilson, 'Prefatory Note,' Maxwell ed., *op. cit.*, pp. vii-x を参照。またその弁護に関しては G. Wilson Knight, *The Crown of Life* (London: Methuen, 1974), pp. 168-202 及び Nosworthy, *op. cit.*, pp. xxxiii-vii を参照。
- 32) 拙論『『ペリクリイズ』の時の風光——一つの解釈——』『城西大学教養関係紀要』第1巻第1号。
- 33) Cf. F. R. Leavis, 'The Criticism of Shakespeare's Late Plays,' A. Ridler ed., *Shakespeare Criticism 1935-1960* (London: Oxford U. P., 1970), p. 141.
- 34) Cf. Nosworthy, *op. cit.*, p. 1: 'Its first four acts, as we have noticed, result in such wholesale chaos that order can be restored only by a beneficent but mechanical deity.'
- 35) バアナアド・ショオは第五幕を改作してゐるが、そこでは幻の出現はすつかり除かれてゐる。'Cymbeline Refinished,' E. Wilson ed., *Shaw on Shakespeare* (Harmondsworth; Penguin Books, 1969), pp. 85-95.
- 36) V. i. 22-4: 'I'll disrobe me / Of these Italian weeds, and suit myself / As

does a Briton peasant.'

- 37) 擬装の名前が Fidele (忠誠) であることも一つの皮肉として興味深い。
- 38) この蘇生を「不死鳥の様な蘇り」と捉へるのは深読みに過ぎよう。D. Horowitz, *Shakespeare: An Existential View* (London: Social Science Paperbacks, 1968), p. 102.
- 39) Cf. F. Kermode, *Shakespeare: The Final Plays* (London: Longmans, Green & Co., 1965), p. 22: 'But it is a superb play nevertheless, and in some ways perhaps it shows more of the difficult, tortuous, ironical mind that made the Sonnets, than other greater works in which the main effort goes into the making explicit of some more public theme.'
- 40) この軽薄さを流行に迎合するのを厭ふ余りの皮肉な産物と見る批評家もある。Sir A. Quiller-Couch, *Shakespeare's Workmanship* (London: Cambridge U. P., 1951), p. 188.
- 41) 例へば Frye, *op. cit.*, p. 69-70.
- 42) Cf. Quiller-Couch, *op. cit.*, p. 221.
- 43) Cf. M. Bodkin, *Archetypal Patterns in Poetry* (London: Oxford U. P., 1974), p. 333: 'Our analysis is of the experience communicated to ourselves when we live in the art of the play, attending with all the resources of our own minds to the words and structure of the drama that Shakespeare has given us.'
- 44) 同様に史劇的要素に関しても真に受け過ぎると卻つて劇に裏切られることになる。ウィルソン・ナイトはこの劇の歴史劇的、政治的側面を事大視してゐるが、マクスウェルはそのやうな解釈の失敗は一つの教訓であるとしてゐる。Maxwell, *op. cit.*, p. xxxvi.
- 45) 登場人物の性格も自己矛盾を蔵したり、繰り人形のやうであつたりする。E. K. Chambers, *Shakespeare: A Survey* (London: Sidwick & Jackson, 1951), p. 290 を参照。
- 46) Cf. E. M. W. Tillyard, *Shakespeare's Problem Plays* (Harmondsworth: Penguin Books, 1970), p. 140.
- 47) 例へばポスチュマスの高貴さの喪失。これはヤキモオに対する寛恕位では到底償へるものではあるまい。
- 48) 『シンベリン』はロオレンスの定義した問題劇の範疇には入らぬかも知れないが、複雑かつ巧妙に仕組まれた皮肉な結末から、やや広義な問題劇と言へるだらう。

Cf. W. W. Lawrence, *Shakespeare's Problem Comedies* (Harmondsworth: Penguin Books, 1969), p. 21: 'The essential characteristic of a problem play, I take it, is that a perplexing and distressing complication in human life is presented in a spirit of high seriousness.' 同書で著者は『シンベリン』に就ても一章を設けてあるが、特に賭の主題を中心に扱つてゐるので我々の解釈とは必ずしも同一ではない。Cf. *ibid.*, pp. 156-80.

- 49) 劇と遊戯とが同一物の両局面であることを次の暗示に満ちた言葉で教へられた。
'In everyday life, "if" is a fiction, in the theatre "if" is an experiment. In everyday life, "if" is an evasion, in the theatre "if" is the truth. When we are persuaded to believe in this truth, then the theatre and life are one. This is a high aim. It sounds like hard work. To play needs much work. But when we experience the work as play, then it is not work any more. A play is play.' Peter Brook, *The Empty Space* (Harmondsworth: Penguin Books, 1973), p. 157.
- 50) 鑑賞が当時の様式に束縛される例として、ベエトオヴェンのヴァイオリン協奏曲が冗長であると不評を買つたことが良く知られてゐるものとして挙げられる。