

シ
エ
イクスピアのレトリック

——叙事的文体から劇的文体へ——

内
藤
史
朗

目次

序章	レトリックと文体	一九一
第一章	史劇の叙事性	一九七
第二章	史劇のドラマ性	二〇七
第三章	フォールスタッフのパロディ	二三一
第四章	ハムレットの雄弁	二三七
結章	内容のレトリック	二四三

序章 レトリックと文体

T・S・エリオットの『詩に於ける三つの声』によると声は次のように分類されている^①。

第一は詩人が自分以外の誰に語るのではなく、自分自身だけに語る声。

第二は数の多い少ないはさておき聴衆に話しかける詩人の声。

第三は、韻文で話す劇中人物を創造しようとする際の詩人の声であり、その詩人が自分自身の言葉として言うのではなく、一人の想像上の人物がもう一人の想像上の人物に話しかけているという限界内で詩人が言えることだけを話す声である。

第一は抒情詩人の声、第二は叙事詩人の声であるが、広義に解釈すれば、物語を含む叙事文学の作者の声であり、第三は劇詩人の声と言える。

レトリックは、ギリシャの昔、法廷論争や演説で相手を説得するために用いた「話す技術」であるから、直接話しかける聴衆の存在を前提とする「第二の声」に係わる事は明白である。シェイクスピア史劇には、「第二の声」があつて、これがシェイクスピア史劇を明確にドラマと規定出来ない要素になっているが、この要素について、「第一章 史劇の叙事性」で論述する。一方、シェイクスピア史劇には、ドラマとしての側面もみられるので、この側面について、「第二章 史劇のドラマ性」で論述する。シェイクスピアには観客を喜ばせようとする側面と、劇全体のバランスを損つてもリアルな人間像を創造しようとする側面とがあつて、史劇の「第二の声」や「笑われる道化」等は前

者に属するのであるが、フォールスタッフの「笑う道化」としての側面には後者に属する節がみられる。と言うのは、フォールスタッフの「笑う」あるいは「笑わす」(laughter-making) 側面にこそ、フォールスタッフをリアルな人間像として我々に感ぜしめる要素があるからである。「第三章 フォールスタッフのパロディ」では、パロディにみられるユーモアを通して、フォールスタッフをリアルに感ぜしめる要素について論述する。フォールスタッフを経てハムレットへ至る道は、「第三の声」に「第一の声」が加わることによって雄弁の論理をハムレットがその独白で示すに至る道である。この雄弁の論理について論述するのが、「第四章 ハムレットの雄弁」である。ハムレットの独白にみられる雄弁は、T・S・エリオットの言う「内容のレトリック」(rhetoric of substance)の論理と相通ずるものがあるが、この点について、シェイクスピアの他の悲劇の場合を含めて論述するが、「結章 内容のレトリック」である。

言うまでもなく、レトリックには内容だけではなく形式もある。レトリックの内容と形式に触れて、デューズ・キヤンベルは次のように述べている。

「さて、もし談話の意味あるいは精神によってレトリックが論理即ち思考と推論の技術を持つなら、談話の表現あるいは身体によって、レトリックは文法即ち或る特殊な言語の単語で我々の思想を伝える技術を持つのである。……精神は天から得たものであり、身体は地上から得たものであるように、談話の意味は真実と正義の不変の本質その根源があるべきであるが、然るに談話の表現は人間の気ままな慣習即ち全能の神の息と地上の塵程も相似ぬ、否むしろ、大いに相異なる根源からはじめてそのエネルギーを得ることが出来るのである。

論法家(logician)の技術は或る意味で普遍的だが、文法家の技術はいつも特殊であり地方的である。……

さて、文法の技術はシンタクスにおいて完成するが、身体即ち表現に関する限り、演説の技術は文体に於いて完成する。シンタクスは多数の単語から一つの文章を作り上げる事だけに係わる。文体はこれに意を向けると同時に、更に多くの文章から一つの談話を作り上げる事に係わる。これが唯一の相異ではない。二つの技術が共有するもの即ち文章の構造について文法家は純粹さだけを要する。換言すれば、使用される単語はその言語に属して、それらの単語は方式にのっとって解釈され、意味にのっとって使われるのであり、その意味を伝えるために慣習がその方式や意味を必要としているのである。雄弁家は美や力をも必要とする。前者の最高の目的は後者の最低の目的である。即ち文法が終るところで雄弁 (eloquence) は始まる。」(試訳)

ここではレトリックの内容と形式の両面を、それぞれ論理即ち思考と推論の技術と、文法即ち我々の思想をある特殊な言語の単語で伝える技術においている。レトリックが形式だけになって内容を失う時、真の美や力を失い、真の美や力のないレトリックは、いかに最高の形式であっても最低のレトリックでしかない。

要するに、形式よりも伝達すべき内容が第一なのであり、形式は内容を伝えるためのものでなければならぬ。エリザベス朝に於いて、レトリックの形式が現代のように悪い意味に必ずしも受け取られず、むしろ必要なものと考えられていた事実は、形式は内容を効果的に伝えるためのものであるという意味においてはじめて理解されるのである。上演の際に、形式は動作殊に手の動作を伴って観客に体験された事を『ハムレット』一幕二場四十八行は示唆しているし、B・L・ジョウゼフも次のように述べている。

「あらゆる語や文にふさわしい動作を伴って台詞を朗読することによって、エリザベス朝の俳優は、文学が印刷されたページから体験されるような具合にして、観客が劇場で聞く言葉を体験する事が出来るように保証した」(試訳)

このように内容を効果的に伝えるのが形式であり動作であったのだが、内容が貧弱なのに形式ばかり勿体ぶる事によつて劇中人物の性格を描写する事もあった。レトリックの慣習化された形式を使う劇中人物リチャード二世を書いた後、『ヘンリ四世』のフォールスタッフをシェイクスピアが創造した事は、慣習化された形式よりも内容が第一である事を作者が我々に示している何よりの証左である。

フォールスタッフには、「笑う」側面と「笑われる」側面がある。これら両側面は、それぞれ「見る」側面と「見られる」側面と言い換えてもよい。前者はフォールスタッフの主体的側面であり、後者は彼の客体的側面である。H・グランヴィル・バーカーは、シェイクスピアに「デモーニッシュな」(daemonic)側面と「あいそのよい」(complaisant)側面があると述べたが、前者は(前述した表現をとれば)「劇全体のバランスを損つてもリアルな人間像を創造しようとする側面」であり、後者は「観客を喜ばせようとする側面」である。フォールスタッフに於いて、私は、作者シェイクスピアのこの両側面をみる。フォールスタッフの「笑う」——「見る」——「主体的」側面は「デモーニッシュな」側面であり、「笑われる」——「見られる」——「客観的」側面は「あいそのよい」側面である。いわば、シェイクスピアの主体がフォールスタッフの主体的側面にはあると私は考える。ところで、グランヴィル・バーカーは、シェイクスピアのデモーニッシュな側面について次のように述べている。

‘... from the very beginning, signs of the daemonic Shakespeare can be seen, the genius bent on having his own way; of the Shakespeare to whom the *idea* is more than the thing, who cares much for character and little for plot, who cannot indeed touch the stagiest figure of fun without treating it as a human being and giving it life, whether it suits Shakespeare the popular play-provider to do so or not.’^⑥ (イタリックスが筆

者)

引用文中の、*idea*、が何を意味するのかを突きつめるために、参考までに、三木清の「レトリックの精神」から引用する。

「……思考の自然的進行はつねに感情からイデーへ行く、とアランは云つてゐる。イデーは見られたものである。いな、イデーは見られたものであると共に見るものである。なぜなら、このようなイデーはその根源において能動的なパトスに起因し、絶えずそれによって担われているのであるから。このイデーが芸術家の物を見る「眼」にほかならないであろう。

もしこのイデーを思想と呼ぶならば、文学における思想というのは根本においてかくの如きものを意味するであろう。かくの如き思想は文学にとって外部から付け加つて来るものでなく、却てそれなくしては創作活動もあり得ないようなものである。それは客観的世界の概括乃至説明としての理論の如きものでなく、却てその根柢には深きパストを蔵している。そのような思想は公式的なもの、一般的なものでなくて、性格的なものである。作品に含まれる思想はただその作家とパトスを共にすることによってのみ真に理解されることが出来る。かくの如きパトスを共にする(シムムパティア)ところの、この意味での同情もしくは共感にもとづく思考である点に、レトリック的思考のひとつの重要な性質がある。……

私はイデーは見られたものであると共に見るものであると云つた、従つていまの場合は思想であると共に思考であるのである。

そのことは思想が生命的であるということの意味する。このような思想は、すべてみずからスタイルを具えている。

いな、思考のはたらきなしにはスタイルはあり得ない、然しここにいう思考の根柢にはバトスがあるのであり、従つてまたスタイルはバトスのうちにあるのである。フローベルは書いている、「スタイルは言葉の下にあると同様に言葉の内にある。それは作品の魂であると同様に肉である。言葉の下にあるもの、作品の肉であるものはバトスにほかならないであらう。然し、このものはスタイルの価値のものであるが、なほスタイルではない。スタイルとは作家の思考である。それは作家が物を見る「眼」である。スタイルは装飾のこともなければ、単にテクニクの問題でもない。ひとは屢々レトリックによってスタイルが作られるという風に考へている。まことにその通りであらうけれども、そのときレトリックとはひとの考へる如く単なる修辭学、文章の美化の術のことではあり得ない。スタイルを作るのは我々のいふようなレトリック的思考でなければならぬ。」(仮名使いは原文のまま)

引用文中の「イデー」——「思想」——「思考」にグランヴィル・バーカーの言う '*idea*' の意味があると私は考へる。三木清の「イデー」——「思想」——「思考」は、グランヴィル・バーカーの '*idea*' を更に突き込んで述べたものと言へる。

作家が物を見る眼、見る主体が生み出す文体は、道具としての言語ではなく、むしろ、agent としての言語である。喜劇や史劇の「笑う」道化即ち「見る」道化を経て、遂にハムレットを創造するに至る過程は、言語の道具性を笑わすのに役立てる内に、フォールスタッフのパロディを生み、このパロディによって道具としての言葉を剥ぎ取ったところにある現実を感じ取り、ハムレットの雄弁によって agent としての文体を創造する過程である。

史劇に於ける「第二の声」としてのレトリックを有する文体は、「第三の声」を要求する劇固有の性質から、フォールスタッフによる言葉の主體的吟味を必要とし、ハムレットによって agent としての文体を完成する。その時、

詩劇の声即ち理想的な「第三の声」は完成されるのである。

私は、史劇に於ける「第二の声」としてのレトリックを有する文体即ち叙事的文体から、ハムレットに於ける理想的な「第三の声」としてレトリック的思考を含む文体即ち劇的文体に至るまでの過程を本稿に於いて明らかにしたいと思う。

第一章 史劇の叙事性

シェイクスピア史劇^①(或いは英国史劇)に関する研究や批評は、一九四〇年代に入ってやっと軌道に乗った。と言うのは、悲劇や喜劇などに比べて上演回数も少なく等閑に付されているくらいであったからである。一九三六年から『ジョン王』を皮切りに『リチャード二世』(一九三九年)、『ヘンリ四世』二部(一九四六年)、『ヘンリ五世』(一九四七年)、『ヘンリ六世』三部(一九五二年)、『リチャード三世』(一九五四年)と史劇の編集を続けた *The New Shakespeare* 版の編者ジョン・ドゥヴァー・ウィルソンは、一九四三年に *The Fortunes of Falstaff*^② を公にした。E・W・ティリヤードは、一九四三年には *The Elizabethan World Picture*^③ を、一九四四年には *Shakespeare's History Plays*^④ を史劇研究の業績として残してゐる。

更に、リリー・B・キャムベルの *Shakespeare's Histories*^⑤ も一九四七年に現れた。ドゥヴァー・ウィルソンとティリヤードの研究については、菅泰男教授が「Shakespeare 史劇の問題」(一九五四年)の中で、要領よくまとめられているが、教授も注に於いて断られているように、リリー・B・キャムベルの著書については触れられていない。キャムベルの論証は説得力があり、史劇研究の前二者の足らざるを補い、決して無視出来ない程の業績であると私は考

えるし、私が本稿に於いて論証する際に負うところが大である。シェイクスピア史劇は芸術性だけでなく政治性を重視すべきである事は十年來の私の持論であり、フォールスタッフについて書いた論文^⑦の中で述べた事もある。

キヤムベルも史劇の主題が政治的である事を論証している。

エリザベス朝に於ける英国の歴史に関する年代記の流布や史劇の上演は、再びバラ戦争のように同胞が血で血を洗う内乱の起るのを恐れたのが主たる理由であった。『ジョン王』の末尾にあるバスタードの言葉は、内乱を恐れ国内の統一と平和を願う政治的問題意識から生まれたシェイクスピア史劇の主題を示している。

この英国は曾って高慢な征服者の足下^{もと}にされた事もなかったし、今後とも決してないであろう、まずみずからが自分を傷つけるのに手を貸さない以上は。

諸侯が帰って来たからには、たとえ世界中がこぞって攻めて来ても、我々は彼等を混乱に陥れるであろう。もし英国がみずからに忠実であるなら、我々を欺かすものは何物もないであろう。(試訳)『ジョン王』五幕七場 112-118^⑧に)

政治的目的のために歴史が利用され、その際、レトリックが使われた事實は、シェイクスピア史劇だけではなく、エリザベス朝の歴史に関する著作に一般にみられる。リリー・B・キヤムベルは次のように述べている。

The number of editions and translations of the works of the ancient historians is in itself indicative of the tremendous interest of the men of the Renaissance in history. But from ancient writers on rhetoric and oratory they also derived ideals of historical writing which were to motivate and direct their own endeavors. But from ancient writers on rhetoric and oratory they determined the purposes and principles of historical writing, but

treatises on rhetoric and oratory reinforced many of their conceptions of the methods and qualities of the historian.

The traditional acceptance of rhetoric as a means to win the reader or the hearer to belief made it inevitable that the political writer or orator should be advised to use history for political ends...^⑧

シェイクスピア史劇の政治的主題に係わる台詞をレトリックで表現している事實は注目に価する。かかる際のレトリックには作者の目的意識がみられ、したがって、作者の姿勢がみられる。史劇のレトリックにみられるシェイクスピアの目的意識がいかなるものであり、シェイクスピアの姿勢から生み出される声が本稿の冒頭に掲げた三つの声のいずれに属するのか(あるいは近いのか)を、実例に則して調べることにする。

初期の史劇に多く認められる、行の初めに韻を踏むレトリックの例に次のようなものがある。

Edward the Third, my lords, had seven sons :

The first, Edward the Black Prince, Prince of Wales ;

The second, William of Hatfield ; and the third,

Lionel Duke of Clarence ; next to whom

Was John of Gaunt, the Duke of Lancaster ;

The fifth was Edmund Langley, Duke of York ;

The sixth was Thomas of Woodstock, Duke of Gloucester ;

William of Windsor was the seventh and last.

Edward the Black Prince died before his father,

シェイクスピアのレトリック

And left behind him Richard, his only son,
Who, after Edward the Third's death, reign'd as king;
Till Henry Bolingbroke, Duke of Lancaster,
The eldest son and heir of John of Gaunt,
Crown'd by the name of Henry the Fourth,
Seiz'd on the realm, depos'd the rightful king,
Sent his poor Queen to France, from whence she came,
And him to Pomfret; where, ...

Harmless Richard was murder'd traitorously.

(Henry VI, Part 2, II, ii, 9-26)⁽¹⁾

エドワード三世には七人の息子がいた。

長男はエドワード、黒太子でウェールズ公、

次男はハットフィールドのウィリアム、

三男はクラレンス公ライオネル、その次ぎは

ランカスター公ガントのジョンであり、

五男はヨーク公エドモンド・ラングリト

六男はグロスター公ウッド・ストックのトーマス

七男即ち末子はウィンザーのウィリアムであった。

エドワード黒太子は父王に先だつて死に

後に一人っ子のリチャードを残した、

リチャードはエドワード三世の没後即位したが、

遂にランカスター公ヘンリー・ボリンブルック

即ちガントのジョンの長男つまり後継ぎが、

ヘンリー四世の名で王冠をいただき、

王国を奪い取り、正統な王を廃位し、

哀れな妃を母国フランスへ、リチャード

をボンフレットへ追いやつた。其処で

無実なりチャードは裏切られ殺された (試訳) (本文のイタリックス及び大意の傍点は筆者、以下同じ)

エドワード三世の七人の息子の内、序数で呼ばれないのはガントのジョン (王位横領者ボリングブルックの父) だけであり、彼のことを述べる行の前後はレトリックで表現されていて、その正当性を立証されているが、ガントのジョンはその間にあつて、レトリックから外され、その非正当性を強調されている。

言うまでもなく、これは、ガントのジョンの子ボリンブルックの王位横領を非難しての事である。「王国を奪い取り、正統な王を廃位し、哀れな妃を母国フランスへ……」の二行がレトリックで表現されているのも、ヘンリー四世 (即ちボリンブルック) の王位横領を強調し問題としているからである。そしてこの問題はエリザベス朝人にとって重要な政治的問題であつた。何故なら、ボリンブルックによる王位横領に端を發したバラ戦争は、エリザベス朝人が

らみれば、およそ一世紀程前の一四八五年にヘンリ七世のチェーダー王朝成立によって幕を閉じた内乱であったし、世継ぎの出来ぬチェーダー王朝最後の女王エリザベスの治世にあっても、ふたたび麻の如く乱れる内乱が起らぬ保証はなかったからである。^①こうみて来ると、引用の台詞は、一劇中人物の言葉よりもっと大きな意味を持って来る。即ち、前に述べた史劇の主題に係わっているのであって、内乱を恐れ国内の統一と平和を願う作者シェイクスピアの問題意識から生れた言葉なのである。したがって、引用の台詞のレトリックには、作者の政治的意識さえ汲み取れるのであって、作者の観客に訴えようとする姿勢がみられるのである。この姿勢は、T・S・エリオットの三つの声の内では、「第二の声」の詩人の姿勢、即ち叙事詩人、広義に言えば叙事文学の作者の姿勢と言える。結局、引用の台詞には叙事性が認められるのである。

叙事性にみられた作者の姿勢は如何なるものか更に突っ込んで論ずるため、作者の視角を調べてみる。そのためには、いささか工夫をこらしてみるとよい。史劇の直喩を調べると、作者の視角がよく理解出来るのだが、直喩が何故役に立つかの説明をする必要がある。

史劇やドラマよりも単純なシェイクスピアの物語詩 (narrative poem) 『ヴィーナスとアドニス』から実例を挙げ
て説明する。

ヴィーナスがアドニスの猪に殺された死骸を見た時、次のように描写されている。

Which seen, her eyes as murder'd with the view,

Like stars asham'd of day, themselves withdrew.

Or as the snail, whose tender horns being hit,

Shrinks backward in his shelly cave with pain,

And there all smother'd up in shade doth sit,

Long after fearing to creep forth again :

So at his bloody view her eyes are fled

Into the deep dark cabins of her head. ('Venus and Adonis', ll. 1031-8)

(恋する男が猪に征服されたのを)見た時、ショックを受けた彼女の目は、日光を恥じらう星の如くに、引っ込んだ。やわらかな角をつつかれて、痛さの余り殻にとじこもり、這い出もせず、しばしたじろいで息をひそめじっ、としている蝸牛かたむねのように、彼の無惨な姿を見て、彼女の目は、頭の中の奥深く闇の室へ逃げ込んだ。(試訳)

この直喩はアドニスアドニスの死を描きながらも、それから生じるペイソスから読者を引き離して呉れる^⑧。この引き離し(detachment)は喜劇の手法^⑨であり、シェイクスピアのロマンティック喜劇にもみられる手法であるが、史劇にも使われている。史劇の中で、この喜劇的手法が使われる時、引き離しの効果が、描写の対象と観客の間に期待される事になり、この効果を計算に入れて作者は作品を書いたと考えられる以上、この喜劇的手法を使った箇所は注目に価する。この箇所を史劇の中から拾い出し、その直喩による引き離しの効果から、作者シェイクスピアの姿勢や目的意識を考察してみることとする。

Burgundy. I scard the Dauphin and his trull,

When arm in arm they both came swifly running,

シェイクスピアのレトリック

Like to a pair of loving turtle doves

That could not live asunder day or night. ('Henry VI,' Part I, II, ii, 28-31)⁵

(たしかに) 私はフランス王とその売女をおびえさせた、その時、彼等はまるで、昼も夜も離れられぬ、一つがいのキジバトのように、腕を組んでさっさと逃げて来た。(試訳)

ここではフランス王と売女(所請ジャンスダークのこと)を嘲笑するために直喩が使われている。この直喩がフランス王とジャンスダークから観客を引き離す効果を作者は狙っていると考えられる。エリザベス朝人の愛国的立場から、この直喩が共感をもって当時の観客に受け取られる事は、作者の充分考慮したところであると私は考える。

同じ『ヘンリ六世』の第一部の登場人物タルボットは英国側の英雄であるが、うぬぼれて油断しそのため祖国が危なくなった時には、次のようにジャンスダークの台詞で批判される。

その際にも直喩が使われ、タルボットから観客は引き離されるように、作者は取り計っていると私は考える。

Let frantic Talbot triumph for a while

And like a peacock sweep along his tail;

We'll pull his plumes and take away his train,

If Dauphin and the rest will be but rul'd. (*ibid.*, III, iii, 5-8)

気狂いのタルボット奴にしばしの間勝ち誇らせて孔雀のように、尻尾で地面を掃かせておきなされ。フランス王やその他の者が私の言うままになりさえすれば、彼の羽根を引き抜き尻尾を奪い去ってやりましょう。(試訳)
なおサップフォークがフランス貴族の娘マーガレットを捕えて彼女の美しさに魅惑された時、やはり直喩を使ってサ

ッフォーク自身の幻惑された状態を述べている。この直喩は観客とサッフフォークの間に距離を設けることになる。

O, stay! — I have no power to let her pass;

My hand would free her, but my heart says no.

As plays the sun upon the glassy streams,

Trinkling another counterfeited beam,

So seems this gorgeous beauty to mine eyes. (*Ibid.*, V, iii, 60-64)

まあ待って呉れ。彼女を去らせる事は出来ぬ。手は離してやろうとしても心はそれを拒む。ガ、ス様の流れに太陽が照ると、いかさまの光をキラキラさせるように、この目のさめるような美人は私の目に映って見える。(試訳)

このように惑わされたサッフフォークはヘンリ六世にマーガレットを妃として推せんし、結婚の運びとなる。この結婚が英国の危機をもたらす事になる。こう考えると、サッフフォークが幻惑された時、観客を引き離すように作者が直喩を使った訳が判明する。

ヘンリ六世もマーガレットに惑わされた自分を、同書五幕五場五―九行にて、直喩を使って表現しているが、これもサッフフォークの場合と同じく観客を引き離すためである。

例文を挙げた三つの例は、引き離し (detachment) の効果を観客に与えるものである。その際、エリザベス朝観客の立場に反する者が距離を設けて見られるのであり、三つの例に一貫しているのは、エリザベス朝人の愛国的な立場である。勿論、作者シェイクスピアは、この立場に立っているのであり、観客と作者の共通の立場を意識して直喩を

使っていると私は考える。作者が愛国的立場を意識し強調する余りに、劇中人物の台詞として適當でない個所で逸脱をすることがある。私はこれを愛国的逸脱と呼んでおく。『ジョン王』の中で、英国からみれば敵方のオーストリア公の台詞にそれが認められる。

オーストリア公……私は二度と故国へ帰るまい、アンジェと君がフランスで持っている権利がああ青ざめた白聖の海岸とともに君のものになるまでは——白聖岸の足は大海原の吼えを返す波を蹴返し、その島人を他国から守つていゝのだが——外国の策謀から安全にいつか確保する水の城壁、即ち海に囲まれた英国が、あの西の果ての国が、君を王として仰ぐ時が来るまで、その時までには、立派な少年よ、わしは故国のことは考えずに進軍するつもりだ。

(試訳) (『ジョン王』二幕一場21—31行)

直喩による引き離し (detachment) の例は、作者シェイクスピアが英国の敵や英国を危くする者や英国を売り渡す者などに対して批判的に見ていて、観客に批判的に見るように働きかけている事を示している。シェイクスピアの姿勢や目的意識は、史劇に於いてはこのようなものであった。そして、愛国的熱情の余り愛国的逸脱をした場合もあった。引き離しにしても愛国的逸脱にしても、むしろ観客を喜ばせるものであって、グランヴィル・パークの言葉^⑧を借りれば、これらはシェイクスピアの「あいそのよい」(complaisant) 側面を示すものと言える。T・S・エリオットの「三つの声」の中では「第二の声」に属すべきである事は、作者の姿勢からみて明白である。前に引用したポリンブルックの王位横領について述べた『ヘンリ六世』第二部二幕二場九—二六行の台詞にみた叙事性と共に、引き離しや愛国的逸脱にみたシェイクスピアの第二の声は、シェイクスピア史劇を、「悲劇や喜劇とは別のジャンルとして研究する必要」^⑨を、リリー・B・キョムベルならずとも感ぜしめるのである。キャンベルは更にこう述べている。

「それ（シェイクスピア史劇）はやはりドラマではあるが、その劇的技巧のみを研究することによって、それは理解されないのである。そうではなくて、一般に妥当なものとして、受容された目的のために、その主題を選び用いた一つの芸術形式として研究されねばならない。」（試訳）（傍点筆者）

「一般に妥当なものとして受容された目的」とは、政治的目的、換言すれば愛国的目的であった。第二の声は叙事文学の作者の声であり、叙事性という事になるので、引き離しや愛国的逸脱にみた第二の声も叙事性に含めて言う、シェイクスピア史劇を「悲劇や喜劇とは別のジャンル」にする要素はまさにこの叙事性に外ならない。この叙事性を無視あるいは軽視する事によっては、シェイクスピア史劇の真の価値を知る事は出来ないのである。

第二章 史劇のドラマ性

『ヘンリ六世』第三部に於いてヘンリ六世は叙事詩人のようなレトリックを用いる。

O, God! methinks it were a happy life

To be no better than a homely swain;

To sit upon a hill, as I do now,

To carve out dials quaintly, point by point,

Thereby to see the minutes how they run —

How many makes the hour full complete,

How many hours brings about the day,

シェイクスピアのレトリック

How many days will finish up the year,

How many years a mortal man may live.

When this is known, then to divide the times —

So many hours must I tend my flock;

So many hours must I take my rest;

So many hours must I contemplate;

So many hours must I sport myself;

So many days my ewes have been with young;

So many weeks ere the poor fools will ean

So many years ere I shall shear the fleece :

So minutes, hours, days, weeks, months, and years,

Pass'd over to the end they were created,

Would bring white hairs unto a quiet grave. (Henry VI, Part 3, II, v, 21-40)⁽¹⁾

行の途中^中に繰り返り返り^{繰り返り返り}の後半^{後半}が新^新しい詩句^{詩句}で述べ^{述べ}られたる^{述べられたる} Repetition の用法^{用法}が、口誦^{口誦}叙事詩^{叙事詩} (oral epic) の^の特徴^{特徴}であった事^事が、C・M・シマラの説^説へ^へより^{より}なる^{なる}。⁽²⁾

叙事詩的直喩 (epic simile) を^をヘンリ六世^{ヘンリ六世}は同じ場面^{場面}で使^使つた^{つた}。

This battle fares like to the morning's war,

When dying clouds contend with growing light,
What time the shepherd, blowing of his nails,
Can neither call it perfect day nor night.
Now sways it this way, like a mighty sea
Forc'd by the tide to combat with the wind;
Now sways it that way, like the self-same sea
Forc'd to retire by fury of the wind.
Sometimes the flood prevails, and then the wind;
Now one the better, then another best;
Both tugging to be victors, breast to breast;
Yet neither conqueror nor conquered.
So is the equal poise of this fell war.

Here on this molehill will I sit me down. (*Ibid.*, II. v, 1-14)

この「molehill」は「Repetition」や「epic simile」を使うヘンリ六世は一見叙事詩人のようである。然し引用の最後の行にある「molehill」には「アイロニー」が感ぜられる。もはや叙事詩人のように現世を觀照し朗々と謳える時代ではない事をシェイクスピアは感じたのであろうか。乱世を觀照するヘンリ六世は批判的に描かれている。

叙事詩人だっているヘンリ六世は「お山の大将」(「King of a molehill」)^⑧にすぎないのである。無力なヘンリ六

世の前に、戦場で父を殺した子と子を殺した父が出て来る。王は乱世を歎いて傍観しているだけである。いくら善良であつても、このような王は駄目である。

シエイクスピアは、それをこの場で観客に教えるため、本来叙事詩のものであつたレトリック（即ち Repetition や epic simile）を、ヘンリ六世の性格描写のために使っているのである。

無力なヘンリ六世治下にあつて、力を憧れる獸的なリチャード（後のリチャード三世）が無気味に眼を光らせている。
Richard. Methought he bore him in the thickest troop

As doth a lion in a herd of neat;

Or as a bear, encompass'd round with dogs,

Who having pinch'd a few and made them cry,

The rest stand all aloof and bark at him.

So far'd our father with his enemies;

So fled his enemies my warlike father: (*Ibid.*, II, 1, 13-19)

敵の群れの重包围の中へ乗り込む父のさまは、牛の群れへ跳り返む獅子の如く、はたまた犬の群れに囲まれた熊の如くであつた。その熊が二・三頭の犬に噛みついてキャンキャン叫ばせると、他の犬どもは遠巻きにして吠える。丁度そのように父は敵と争い、敵はわが勇猛なる父から逃げた。（試訳）

強力な獸のイメージはリチャードの獸性への熱情を示している。引用の最後の二行のレトリックはリチャードの理性を示すものである。リチャードにあつては獸的な熱情が理性を支配しているのであり、『リチャード三世』をも一

貫しているリチャード三世の性格である。この熱情が理性を支配する性格が、『リチャード三世』のドラマの根源であつて、シェイクスピアは、このドラマの根源であるリチャード三世の性格を描写するのにレトリックを用いているのである。

『リチャード二世』になると、シェイクスピアは更に意識的に性格を識別して描写するようになる。これは同じ時期に制作された『真夏の夜の夢』に於いて、ボトム達アテネの職人が個性的に描写されている事実と無関係ではないと私は考える。これ以前のロマンティック喜劇の韻文の台詞を語る人物達は、もし任意に台詞を取り換えたら、それがどの人物の台詞が判然とせず、取り換えた事すら気が付かないであろう程、各々の人物は個性がなく、性格を識別して描写されていない。だが一五九五—六年、『リチャード二世』や『真夏の夜の夢』が創られた時期以後の作品、例えば『ヴェニス商人』のシャイロックは韻文の台詞も語るが、個性的で性格が鮮かである事は言うまでもない。

『真夏の夜の夢』のボトム達は、散文で語り、『リチャード二世』の人物達は韻文で語るのだが、この年代（一五九五—六年）^⑤を境にして、シェイクスピアが性格を識別して描写するのに意識的になつてゐる事は注目すべき事である。『リチャード二世』に於いて、性格を描写するのにレトリックが一役買つてゐる。

R・L・ヒルは次のように述べてゐる。

「修辭的悲劇として見られるなら、言葉のため、言葉が許されるべきであり、事実シェイクスピアは、自分の言葉のために、賞めてもらいたかつたのだ。特にこう訴えた事が、修辭的悲劇というジャンルはセネカの悲劇に根ざしている事を指摘する事になる。」^⑥（試訳）

セネカと異なる点は、シェイクスピアにあつては、識別が認められてゐる事である。『リチャード二世』になると、

性格を鮮かに識別して描写されることになる。(初期の史劇では、リチャード三世のように主人公は性格を鋭く描写されているが、複数の、より多くの人物が識別して性格描写されるのは、『リチャード二世』を待たねばならなかった。)

一幕一場の開幕直後、リチャード二世は、次のような格式張った台詞を言う。

Then call them to our presence; face to face,

And frowning brow to brow, our selves will hear

The accuser and the accused freely speak.

High-stomach'd are they both and full of ire,

In rage, deaf as the sea, hasty as fire. (Richard II, I, 15-9)

では二人を呼べ。顔と顔、怒った面と面をつき合わせて、告発した者とされた者の両方が言いたい事を言うのを聞こう。彼等は両方とも傲慢でかっとなつてゐるから、火のようにせっかちで、海のように人の言う事が分らぬであらう。(試訳)

D・トラヴァンはこの台詞について次のように書いている。

「この格式張り (formality) には初めから裝飾的目的以上のものがある。それは、この一連の劇の中において、極的な神による承認を主張する事によって合法性を裏付ける王権を反映しているのである」。(試訳)

引用の台詞にみられる入念な繰り返しや、調子の高い直喩を伴った最後の二行の同義異語反復 (tautology) が、格式張りを示すのであり、頑固な臣下を服従させるために国王の侵すべからざる権威を示威する公の臨場を最大限に利

用しようとする腹を示唆するのである。^⑨

リチャード二世に挨拶する次の二人の台詞はレトリカルである。

Bolingbroke. Many years of happy days befall

My gracious sovereign, my most loving liege!

Mowbray. Each day still better other's happiness

Until the heavens, envying earth's good hap,

Add a immortal title to your crown! (*Ibid.* 1, i, 20-4)

(ボリンブルック)敬愛して止まぬわが君に、至福この上なき才月数限りなく下りまするように!

(モーブレイ)日毎に御幸福が増し、遂には神も地上の幸運をうらやんで陛下に不死の特権を更に加えまするように!

!

(試訳)

このレトリカルな言葉にはすでに対抗意識が認められるが、後に続く相互ののしり合いと比する時、形式の裏にひめられた見苦しい内容のため、形式が空しく見えて来る。リチャード二世の台詞から始まった格式張りの裏には、封建貴族同志の対抗意識が見苦しくも渦を巻いているのである。ボリンブルックは、モーブレイを非難する際にも次のように貴族社会のしきたりを守って脚韻を踏んだレトリカルな台詞を言う。

Thou art a traitor and a miscreant,

Too good to be so, and too bad to live,

Since the more fair and crystal is the sky,

シェイクスピアのレトリック

The uglier seen the clouds that in it fly;

Once more, the more to aggravate the note,

With a foul traitor's name stuff I thy throat,

And wish — so please my sovereign — ere I move,

What my tongue speaks my right drawn sword may prove. (*Ibid.* 1, i, 39-46)

イタリックスの 'Too good to...' と 'too bad to...' との対照や 'the more fair and crystal is the sky' と 'The uglier seen the clouds...' との対比はボリンブルックの冷静さと打算的能力を示すものと言へる。これに對して、キーベレイの言葉には、次のように非現実なまでに誇張された誇張法 (hyperbole) があつて、これは彼の計算能力の弱さを示すと言へる。

I would allow his odds,

And meet him were I tied to run afoot

Even to the frozen ridges of the Alps,

Or any other ground inhabitable

Where even Englishman durst set his foot. (*Ibid.* 1, i, 62-66)

私は彼に有利な条件を与えてでも彼と対決致しようと言ひます。たとえ凍りついたアルプス山脈の尾根へでも、はたまた英国人が曾って足を踏み入れた事もない人の住めない地の果てへでも、徒歩で駆けねばならぬとしてもです。(試訳)

一方、ボリンブルックの誇張法は、現実的イメージを与える 'survey'd' (観測された) でもって、非現実化するのを防いでいる。

Besides I say, and will in battle prove,

Or here, or elsewhere to the furthest verge

That ever was *survey'd* by English eye, (*Ibid.*, I, i, 92-94)

更に加えて言えば、私は此処に於いてでも、また英国人の眼によって今までに観測されたもとも遠い辺境へでも行つて決斗によって証明致します。(試訳)

このように『リチャード二世』にあつては、登場人物の性格が識別されているが、就中、リチャード二世とボリンブルックの性格は対照的に描かれている。

前述のボリンブルックの台詞にあつたように、脚韻を踏んだ貴族的な詩の因襲的な枠にはまっていた彼が、追放から帰国してからは、その枠から抜け出し、それをきっかけに政治的指導者としての道を歩み出す。二幕三場でノーサンバランドのへつらいの言葉に対して、ボリンブルックはきつぱりとこう言う。

Of much less value is my company

Than your good words. (*Ibid.*, II, iii, 19-20)

私が同伴しても、君のうまい言葉程の価値もあるまい。(試訳)

この簡潔さは、リチャード二世の裝飾的な見かけ倒しの格式張りとは無縁のものであり、追放先からの帰国を境にして、ボリンブルックは因襲的なありきたりの封建貴族社会のしきたりから解放されて、何よりも自己の計算にもと

づいてレトリックを使うのである。パーシー(後のホットスパー)が忠誠を誓うとそれに答えてボリンブルックはこう言う。

I thank thee, gentle Percy, and be sure

I count myself in nothing else so happy

As in a soul remembering my good friends,

And as my fortune ripens with thy love,

It shall be still thy true love's recompense. (*Ibid.*, II, iii, 45-49)

パーシー、有難う。心の中で良き友を想い出す程しあわせな事はないと思う。君の愛と共に私の幸運が熟す時は君の愛への報いとして私の幸運を与える事も出来よう。(試訳)

ボリンブルックは確実に慎重に計算してレトリックを用い相手を説得し信用させる。後に欺かれたと知ったホットスパーは『ヘンリ四世』第一部で怒る事になる。

ボリンブルックとリチャード二世の性格の相違を端的に示すため、次例を比べてみよう。

(ボリンブルック) ああ、凍^いてついたコーカサス山脈を想像したって、火を手づかみにしておれる者がいるだろうか。

(試訳) (*Ibid.*, I, iii, 294-5)

一方、追いつめられたリチャード二世は、大地を味方と想像して次のように述べる。

(リチャード二世) わが子と長く別れていた母親が愚かにも泣きじゃくって微笑しながら会うように、わしは泣き笑

いながら、わが大地よ、おまえに挨拶し、この王の手で恵みをたれてやる。(試訳) (*Ibid.*, III, ii, 8-11)

ポリンブルックは想像より現実を重視し、リチャード二世は、現実を直視すべき時に想像にふけり、想像の世界に逃避する。その挙句、リチャードの頼るものは因襲である。

The breath of worldly men cannot depose

The deputy elected by the Lord; (*Ibid.*, III, ii, 56-57)

主によって選ばれた代理人を、俗界の人間の発言によって廃位は出来ぬ。(試訳)

このレトリカルな二行はリチャードが因襲的觀念に最後の寄りどころを求めていることを示している。レトリカルな台詞の次の瞬間、

Say, is my kindom lost? why, 'twas my care,

And what loss is it to be rid of care? (*Ibid.*, III, ii, 95-6)

わしの国がなくなったと？ あれはわしの心配の因^{もと}だった。心配の因^{もと}がなくなったのはどんな損だと言えるだろうか。(試訳)

と崩れるところをみると、リチャードの格式張りや権威ぶったレトリックの実体は、こんなに卑小なものだったのである。

『リチャード二世』に於ける登場人物の性格の識別は、たしかに「第三の声」を目指すものだった。然し、この作品の段階では、登場人物は作者から距離をへだてたところにあつて、文体も「detach」する文体である^⑧。

換言すれば、性格の識別が劇中人物をアクションの面では劇的なものにしても、文体の面では依然叙事的文体即ち叙述する文体の域を脱していない。劇的文体即ち喚起する文体が明確になって来るのは、ヘンリ五世の独白からと言

亨利五世

Henry V. And what have kings that privates have not too,

Save ceremony, save general ceremony?

And what art thou, idol ceremony?

What kind of god art thou, that suffer'st more

Of mortal griefs than do thy worshippers?

What are thy rents? what are thy comings-in?

O ceremony, show me but thy worth!

What is thy soul of adoration?

Art thou aught else but place, degree, and form,

Creating awe and fear in other men?

Wherein thou art less happy, being fear'd,

Than they in fearing.

.....

No, thou proud dream,

That play'st so subtly with a king's repose;

I am a king that find thee; and I know

"Tis not the balm, the sceptre and the ball,
The sword, the mace, the crown imperial,
The intertissued robe of gold and pearl,
The farced title running 'fore the king,
The throne he sits on, nor the tide of pomp
That beats upon the high shore of this world,
No, not all these, thrice-gorgeous ceremony,
Not all these, laid in bed majestical,
Can sleep so soundly as the wretched slave,
Who with a body fill'd and vacant mind
Gets him to rest, cramm'd with distressful bread;

Never sees horrid night, the child of hell, (*Henry V*, IV, i, 244-55, 263-77)^⑧

……私人の持たないもので、形式以外の何を王は持っていると言うのか。

形式という偶像よ、お前は何者だ。崇拜者よりも人間の悲しみをより多く受けるお前はどのような種類の神なのだ。お前の借り代は何だ。お前の収入は？ おお、形式よ、お前の価値を教えてください。お前は何故にそんなに崇拝されるのか。他人に畏怖の念を抱かせる地位とか爵位とか格式とか以外の何故か。その際には畏れられるお前は、畏れる者よりも不幸なのだ。

……いや、お前は王の休息にこっそりいたずらをするうぬぼれの夢想だ。おれはお前を見抜いている王だぞ。おれは知っている。苦役で得たパンをたらふく食べ、満腹の身体とからっぽの頭で安眠し、地獄の子たるおそろしい夜に会う事も決してない浅ましい農奴のようにぐっすりと眠る事は、聖油をもってしても、笏しやくをもってしても、宝球でも、宝剣でも、権標でも、王冠でも、金と真珠を散りばめた王服でも、王の名の頭に列べられた肩書でも、王座でも、はたまた現世の高岸に波打つ榮華の潮でも、これら全てをもってしても、王の床の上にこれら一切のものを置いて、豪華この上なき形式よ、それは出来ないのだ。(試訳)

この引用にみられる疑問文は、観客を喚起するのであって、それにつづいて、レトリカルな文体によって「形式」(ceremony)を表現し、この「形式」を否定する。この時、観客は、「形式」の否定を体験するのである。喚起し、体験する文体こそ劇的文体と言うべきものである。劇的文体が、喚起し体験する文体であるが故に、観客を同化する文体とも言える。それに対して、叙事的文体は、叙述する文体であり、detachする文体であるが故に、観客を異化する文体と言える。叙事的文体の言語は、作者と距離があつて、作者の道具にすぎないが、劇的文体の言語は、作者の体験を表現するのであって、その言語は、agentとして内的必然に基いて流動する。叙事的文体が絵画的に傾き、おおむね静的であるのに対して、劇的文体は音楽的に傾き、おおむね動的である。引用されたヘンリ五世の独白には「感情の連続」(a continuum of feeling)^③がみられ、初期の史劇の独白が、「一般化された内省の孤立した小道具」(an isolated self-piece of generalized reflection)であるのとは訳がちがうのも、ヘンリ五世の独白が内的必然に基いた劇的文体だからである。

道具としての叙事的文体の言語が、agentとしての劇的文体の言語に発展する際に、道化それも「笑う道化」^④の役

割を無視する事は出来ない。「笑う道化」は初期の喜劇からみられるが、『ヘンリ四世』のフォールスタッフに至って頂点に達する。このフォールスタッフを経て、はじめて、ヘンリ五世の独白は生れたのである。

『ヘンリ四世』のホットスパーが、持前の妄想癖から、「名譽」なる言葉にすぎないものを擬人化し、髪の毛のふさふさした若い女と思い込んで、その「名譽」なる言葉のために命さえ投げ出してしまおうのに対して、フォールスタッフは、「名譽」は言葉にすぎないと看破する。^⑩フォールスタッフは、言葉の道具性を見破っているのであって、彼のパロディは、言葉の道具性を利用して、言葉の「見かけ」と、伝達される内容が全く逆になるので、笑いを誘うのである。

第三章 フォールスタッフのパロディ

フォールスタッフの有名な「名譽」についての独白(『ヘンリ四世』第一部五幕一場二二七—二四一)はエリザベス朝の学校で読まれていた‘Zodiacus Vitae’の一節のパロディと考えられる。^⑪パロディのおかしさは、形式と伝達される内容との間の差違にある。したがって、パロディの言葉は観客に伝達される内容とは似ても似つかぬ言葉である。判り易い例として、次に聖書の文句をパロディ化したフォールスタッフと王子との対話を紹介しよう。

Falstaff. I would to God thou and I knew where a commodity of good names were to be bought: an old lord of the Council rited me the other day in the street about you, sir, but I marked him not, and yet he talked very wisely, but I regarded him not, and yet he talked wisely, and in the street too.

Prince. Thou didst well, for wisdom cries out in the streets and no man regards it. (Henry IV, Part 1, I, ii, 80-87)^⑫

(フォールスタッフ) よい噂を買えるところをお前とおれが知っていればよいのだが。先日もお前の事で、枢密院の老議官が路頭でおれを叱りつけたが、おれは彼に気を留めなかった。然も、彼は賢いふりをして話しかけたが、おれは知らん顔をした。然も、なお、彼は賢いふりをして、それも路頭でしゃべるのだった。

(王子) お前さんほうまくやったよ。何故って、「知恵はちまたに呼ばわりしがそれに注意する者なし」だから。

(試訳)

聖書の箴言^{しんげん}第一章二〇及び二四行に載っている次の文章と、引用された対話を比較してみるとよい。

Wisdom cryeth without, and putteth forth her voyce in the streetes. (Prov. i. 20)^③

Because I have called, and ye refused, I have stretched out my hande, and no man regarded. *Ibid.* i. 24^④

新アーデン版の編者 A・R・ハンフリーズによれば、これは清教徒の聖書の文体の「プロディ」という事になる。これに続く次の対話の 'vocation' に至って観客の笑いは頂点に達する。

Prince. Where shall we take a purse tomorrow, Jack?

Falstaff. 'Zounds, where thou wilt, lad, I'll make one; an I do not, call me villain and baffle me.

Prince. I see a good amendment of life in thee, from praying to purse-taking.

Falstaff. Why, Hal, 'tis my vocation, Hal 'tis no sin for a man to labour in his vocation., ('Henry IV' Part

1. I. ii. 96-102)^⑤

(王子) ジャック、明日は何処で追剥をやろうか。

(フォールスタッフ) ちえっ、お前の気に入る処だったら、何処でも、おれはやるぜ。もしおれがやらなければ

ば、悪漢と呼んでもいいし、おれをやっつけたってよい。

(王子) おれはお前がお祈りから追剝へ生活を改善するのをみたよ。

(フォール) なんだって、ハルや、これはおれの天職だぜ。天職にはげむのは罪ではない。(試訳)

‘vocation’は神に与えられた天職の意で、エリザベス朝ではカルヴィニストの使った言葉であり、アングリカンの聖書にもあった。^⑥ 追剝を天職と言うところに、ここのおかしさがある。

観客に伝達される文の真実(内容)と、言葉の外観(形式)の差違が笑いを喚起するのである。これもパロディの笑いである。

聖書の章句のパロディとしては、外にも、マタイ伝第七章一六—二〇行をパロディ化したのが (*ibid.*, II, iv, 422-425) にみられる。

以上述べたフォールスタッフのパロディは、伝達される真実と言葉の外観との矛盾によるものであって、パロディ化される言葉(例えば聖書の章句)が道具にすぎない事を看破しているからパロディを使えるのである。有名なフォールスタッフの「名誉」についての独白でも、「名誉」なる言葉が、道具にすぎない事を看破しているのである。言葉の外観とはうらはらな伝達される真実がある事を認識しているフォールスタッフは、架空の世界の言葉の上だけの人物と言うより、我々の生きているこの現実の世界の人物に感ぜられて来る。

ベルグソンの言うように、「莊重なものを卑近なものに移調すると、その結果出来上るのが、パロディ(もじり)である」^⑦として、パロディは卑近なもの即ち(莊重なものを理想とする)現実に重点がおかれ、それを直視するのだから、我々に親近感をおこさせ、ユーモアを感じさせる場合もあるし、我々に嫌悪を催させる程の場合もあり得る。^⑧

このような訳で、フォールスタッフは、現実の世界の人物のような親近感が我々に感ぜられて来るのである。然しながら、『ハンリ四世』第二部のフォールスタッフが我々に嫌悪を催させて来るのも、彼のパロディによるのである。次に第二部のパロディを引用する。

Falstaff. Care I for the limb, the thews, the stature, bulk, and big assemblance of a man? Give me the spirit. Master Shallow. Here's Wart; you see what a ragged appearance it is — a shall charge you, and discharge you, with the motion of a pewterer's hammer, come off and on swifter than he that gibbets on the brewer's bucket. And this same half-faced fellow Shadow; give me this man, he presents no mark to the enemy — the foeman may with as great aim level at the edge of a penknife. And for a retreat, how swiftly will this Feeble the woman's tailor run off! O, give me the spare men, and spare me the great ones. ('Henry IV' Part 2, III, ii, 253-65)

(兵員の選択をするのに)手足や筋肉や体格や図体や大柄なんかは気にしない。まず精神だぞ、シャローさん。ここにウォートという男がいる。見すばらしい外観だ。が、鍛冶屋の金槌のような機敏さで弾丸込もするし射出もし、進撃もするし退却もする、つくり酒屋の男が酒桶を運ぶため、天びん棒を肩につぐより早く。それから、はさみつぶされたような顔をしたこの男、シャローがよい。こいつは敵の狙う的になりっこない、敵はメン切り小刀の刃を狙うようなものだから、退却となると、この婦人服仕立屋のフィートルが機敏そうだ。やせた男がよい、大男はいかん。(試訳)

このユーモアはむしろ嫌悪を催させる程である。

新アーデン版によれば、ここには、聖書サミュエル記の次の一節のパロディがみられる。

‘The Lorde sayd unto Samuel, Looke not on his fashion, or on the height of his stature... For man looketh on the outward appearance, but the Lorde beholdeth the hart’ (1 Sam., xvi. 7)

更に、当時兵隊の選衝基準についての論争があつたのかこつて、「一方の説を茶化すことで、もう一方の説を軽べつしている。」^⑩のである。即ち、これらの説をパロディ化しているのである。

第一部のユーモラスなフォールスタッフが第二部になるとコミックへと傾斜して行くのであるが、パロディに限つてみても、たしかに変化が認められる。私は、ベルグソンの考えを引用して、変化したユーモアの相違を示唆することにしよう。

フォールスタッフのパロディは、ベルグソンによれば、「狭義のユーモア」になるのであり、第一部と第二部のフォールスタッフのユーモア（第二部のコミックへと傾斜したといわれるものも含む）は、「狭義のユーモア」として、アイロニー（即ち反語）と対照して次のように説明されている。（いささか長い文を引用するが、アイロニーについては次章にも係わるからである。）

「両極端にある比較の二項、即ち最大と最小、最善と最悪があり、その両者の間を移調が一方の方向に或は他の方向に行はれ得る……」

これらの対立の中で最も一般的なのは、恐らく現実に対する理想のそれ、あるところのものに対するあらねばならぬところのものそれであらう。この場合にもやはり移調は二つの相反する方向に行はれ得るであらう。

時には、あらねばならぬところのことを、それが正しくあるところのものであるかのようなふりをして述べ立てる。反語はかくして成立する。時には、それとは反対に、あるところのものを周到綿密に叙述して、それこそまさにある

べきところのものであると信じているようなふりをすることがある。ユーモアはしばしばそんな風な建前をもつ。かう定義されるユーモアは反語アイロニーの反対である。それはいづれも諷刺の形態であるけれども、ユーモアが科学的な点をもっているのに反して、反語アイロニーは雄弁的性質のものである。人はあるべき筈の善の觀念によって次第に高きに引き上げられるに任せることによって反語アイロニーを強調する。だからして反語アイロニーはいはば圧搾された雄弁となるほどまでに、我々の内面において熱烈なものとなり得るのである。これに反して、ユーモアはあるがままの悪の一一を極めて冷静な傍觀者の態度をもつて指摘するためにその内部に益々深くこれを掘り下げて行くときに強調されるのである。多くの学者、中でもジャン・ポールが、ユーモアは具体的言葉、専門的の細目、明確な事実を愛好するということを指摘している。若しも我々の分析が精確であるならば、それはユーモアの偶有的な一特色ではなくて、それこそユーモアの本質そのものである。ユーモリストは科学者の仮装をしているモラリストであり、我々に嫌悪の情を起させることを目的に解剖している解剖学者みたいなものである。そして我々がここでいう狭義のユーモアは、まさに道徳的なものから科学的なものへの一つの移調である。^⑧（林達夫訳、カナ使ひ原文のまま）

フォールスタッフのユーモアは、道徳的なものから科学的なものへの一つの移調である限り、フォールスタッフは散文的リアリズムへと傾斜し、現実に頭を突っ込んで分析の迷路へと陥らざるを得ない。これは現代の科学や文学上のリアリズムが当面している問題に似ている。

分析よりも綜合を、現実よりも理想を求めるのは、シェイクスピア史劇の主題から言っても、必然の方向となった。その結果、理想的近代的君主を主人公とする『ヘンリ五世』が創られたが、フォールスタッフのような無頼漢と異なり、ヘンリ五世は國家の頂点に立つ王であるが故に、矛盾は大きく、奈落の底も深い。前章にて引用したヘンリ五世

の独白にみるように、形式と内容、外観と真実、理想と現実の矛盾は大である。理想は現実に裏切られる運命にある。裏切られた時、「あらねばならぬところのこと（理想）を、それが正しくあるところのもの（現実）であるかのようなふりをして述べ立てる」アイロニーが成立する。すでに、ヘンリ五世の引用された独白のレトリックにはアイロニーさえ感ぜられた。

『ヘンリ五世』以後、『尺には尺を』『トロイラスとクレシダ』に於けるアイロニー、ハムレットのアイロニカルな雄弁は、まさに、シェイクスピアが裏切られ挫折した事実の結果と言い得ないだろうか。

ベルグソンの言う如く、「ユーモアが科学的な点をもっているのに反して、反語は雄弁的性質のものである。」^⑮ハムレットのアイロニーは、雄弁の論理を明らかにし、したがって、ハムレットのレトリックの論理を明らかにするのに役立つのである。

第四章 ハムレットの雄弁

『ハムレット』批評の前提は、この劇をシェイクスピアの時代においてみる事である。

ポール・S・コンクリンによれば、十七世紀の初期三十年間の批評は、「ハムレットは雄弁な王子として楽しめられた」^⑯とある。それも印刷された『ハムレット』ではなく、観客の立場からの批評だという事が、断片的な資料から判断出来るのである。観客の立場からの批評という事には重要な意味がある。何故なら、ピューリタン革命による劇場閉鎖期間（一六四二—一六〇）を境にして、舞台は open stage から picture stage へ変化したので、十八世紀にジョンソン博士が劇場から失われたのを歎いた poetic intensity を、十七世紀三十年間には感受する事が出来たのである。

poetic intensity を生み出すものごと、雄弁 (eloquence) なのであるが、これは、体験として伝達されるものである。雄弁な文体は、叙述する文体ではなく、体験する文体である。叙述する文体にあつては、執筆者と叙述される対象との間には距離があつて、その文を読んだり聴いたりする者を異化するから、これは叙事的文体とも言うべきものである。一方、体験する文体は、書かれる対象に附与されているありきたちの「見かけ」の言葉を剣ぎとつて、その対象の文体に触れようとする文体で、読んだり聴いたりする者を、その対象と同化させ体験させるものであり、劇的文体と云うべきものである。叙述する文体は、「見かけ」と「実体」との間に矛盾がある場合があつて、その際には、その文体は欺瞞に充ちたものとなる。『ハムレット』一幕二場冒頭のクローディアスの台詞にその例がみられる。

Therefore our sometime sister, now our queen,

The imperial jointress to this warlike state,

Have we, as 'twere with a defeated joy, —

With an auspicious and a dropping eye,

With mirth in funeral and with dirge in marriage,

In equal scale weighing delight and dole, —

Taken to wife: ('Hamlet', I, 2,8-14) ⑤

それ故、予の曾つての義姉だが今は予の妃で、この丈夫オスの国の皇太后を、いわば、くじかれた喜びの気持で、嬉し涙と歎きの涙を共にうるませ、葬式にさんざめきを結婚式に挽歌を奏で、楽しみと悲しみを均等にして妻にめとつたのだ。(試訳)

曾つての義理の姉を妻にめとるのを合法化しようとして説得するレトリカルな表現は、イタリックスの対の言葉に示されているように、全く逆の意味の二つの言葉を無理につないで不自然な感じを与える。ここにみられるのはクローディアスの形式としてのレトリックにすぎない。序章で述べたように、レトリックには内容と形式の両面があつて、デューデ・キャムベルは、前者は論理（思考と推論の技術）、後者は文法（思想をある特殊な言語で伝える技術）を持つものとした。^④ クローディアスの台詞にみられるものは、ここでは、文法のみである。つまり内的必然に基く論理に欠けている。イタリックスの不自然な対の言葉は、クローディアスが、論理を避けて、文法の領域で「見かけ」を取り繕っている事を物語る。文法の技術はシンタックスで完成するのであり、したがって、語の配列が問題なのであるが、まさにクローディアスのこの台詞はそれの一例である。

アリストテレスは、レトリックを次の三つに分類した。^⑤

(一) deliberative rhetoric

(二) forensic rhetoric

(三) demonstrative rhetoric

(一)は「演説などで相手を思いとどまらせたり説得したりするためのレトリック」(政治用)

(二)は「過去の事件の真疑を法廷論争する場合のレトリック」(法廷用)

(三)は「非難や讚美のために例証してアイロニカルな効果や悲劇的効果を出す詩の精神に近いレトリック」(演技用)

一幕二場冒頭のクローディアスのレトリカルな台詞の場合、(一)にあたるが、自己弁護とみれば(二)にもとれる。ハムレットのレトリックは(三)にあたる。「非難……のために例証してアイロニカルな効果……を出す詩の精神に近いレ

トクック」は次のハムレットの台詞にみられる。

Seems, madam! nay, it is; I know not "seems."

'Tis not alone my inky cloak, good mother,

Nor customary suits of solemn black,

Nor windy suspiration of forced breath,

No, nor the fruitful river in the eye,

Nor the dejected haviour of the visage,

Together with all forms, modes, shapes of grief,

That can denote me truly: these, indeed, seem,

For they are actions that a man might play:

But I have that within which passeth show;

These but the trappings and the suits of woe. (*Ibid.*, I, ii, 76-86)

見えるだつて、とんでもない、気難しいのだ、私は「見える」なんて知らない。私の黒いマントをもつても、くそ真面目な喪服でも、力んだ余りに喘がねばならぬ言葉をもつても、眼に溢れる涙でも、しょんぼりした顔の表情をもつても、その他悲歎を表わす全ての形式や方法をもつても、真実に私を示すことは出来ない。これらは、実際、見えるものです、何故って、それらは人が演ずることの出来る動作だから。だが、私の内には見せかけ以上のものがある。それらは悲しみの飾りであり衣にすぎぬ。(試訳)

イタリックスの四行は、先に引用したクローディアスの台詞から考えられる見せかけの葬儀を皮肉って、非難するために例証したものである。レトリカルに表現したところに、ハムレットのアイロニーが感ぜられる。ベルグソンによれば、「あらねばならぬところのことを、それが正しくあるところのものであるかのようなふりをして述べ立てる。反語はかくして成立する。」^⑤イタリックスの個所のレトリックには、「正しくあるところのものであるかのようなふり」がみられるのである。

「反語は雄弁的性質のものである。人はあるべき善の善の観念によって次第に高きに引き上げられるに任せることによって反語を強調する。だからして反語はいはば圧搾された雄弁となるほどまでに、我々の内面において、熱烈なものとなり得るのである。」^⑥ハムレットはクローディアスの欺瞞をアイロニーによって否定し、見せかけ「以上のもの」を求めるのである。その時、ハムレットの雄弁は生まれるのであり、「内面において、熱烈なもの」は、*poetic intensity*ともなるから、「詩の精神に近いレトリック」と言われるのである。

要するに、ハムレットの雄弁は「詩の精神に近いレトリック」である。

次のハムレットの台詞にも、「非難や讚美のために例証して、アイロニカルな効果や悲劇的効果を出す詩の精神に近いレトリック」^⑦がみられる。

What a piece of work is a man, how noble in reason, how infinite in faculties, in form and moving, how express and admirable in action, how like an angel in apprehension, how like a god: the beauty of the world; the paragon of animals; and yet to me, what is this quintessence of dust? man delights not me, no, nor woman neither... (*Hamlet*, II, ii, 307-313)

人間、何たる傑作！ 理性は気高く、能力も、表情や動きも無限に変化するし、動作は格好よくすばらしく、感受性は天使の如く神の如くである。この世の逸品、動物中の模範だ。しかも、この塵の粹が私には何なのだ。男にしても女にしても私を喜ばせはしない。(試訳)

人間の理想像がここで述べられる時、「あらねばならぬことを……あるかのようなふりをして述べ立てる」^⑧から、アイロニカルな効果を出す。そして、理想と正反対の現実を感じて、現実の実感を悲劇的に感じるのである。

このようなハムレットの「詩の精神に近いレトリック」即ち雄弁はどのようなものかを考えてみる。

「デンマークは牢獄だ」とハムレットが言う場面で、ローゼンクランツは、「我々はそう考えません」と言う。それに対してハムレットは次のように言う。

Why, then 'tis none to you ; for there is nothing either good or bad, but *thinking* makes it so : to me it is a prison. (*Ibid.*, II, ii, 252-4)

では、まあ、君達には牢獄ではないのだ。と言うのは、良いものや悪いものがあるのではなくて、思考がものを良くも悪くもするのだ。私には世の中は牢獄なのだ。(試訳)

ハムレットの言う「思考」(*thinking*)こそ、「詩の精神に近いレトリック」即ち雄弁を成り立たせるものであるにちがいない。この「思考」は三木清の言う「レトリック的思考」^⑨であり、デューデ・キャムベルの言う「論理、即ち思考や推論の技術」^⑩の思考であるにちがいない。思考の技術即ち論理が、「詩の精神に近いレトリック」即ち雄弁には、あるのではなからうか。

コールリッジは詩人としての経験から、自分の雄弁について次のように言っている。

... my eloquence was most commonly excited by the desire of running away and hiding myself from my personal and inward feelings, and not for the expression of them, while doubtless this very effort of fleeing gave a passion and glow to my thoughts and language on subjects of a general nature, that they otherwise would not have had.

I fled in a Circle, still overtaken by the Feelings, from which I was evermore fleeing, with my back turned towards them; ... ④

この文が雄弁 (eloquence) の「ローレンスの詩『This Lime-tree Bower my Prison』からの次の引用にみる」
の「ロレンス」D・ウィルキンソンが註したところ。

Well, they are gone, and here must I remain,

This lime-tree bower my prison ! I have lost

Beauties and feelings, such as would have been

Most sweet to my remembrance even when age

Had dimmed mine eyes to blindness ! They, meanwhile,

Friends, whom I never more may meet again,

On springy heath, along the hill-top edge,

Wander in gladness, and wind down, perchance,

To that still roaring dell, of which I told ;

The roaring dell, o'erwooded, narrow, deep,
 And only speckled by the mid-day sun;
 Where its slim trunk the ash from rock to rock
 Flings arching like a bridge; — that branchless ash,
 Unsummed and damp, whose few poor yellow leaves
 Ne'er tremble in the gale, yet tremble still,
 Fanned by the water-fall! and there my friends
 Behold the dark green file of long lank weeds,
 That all at once (a most fantastic sight!)
 Still nod and drip beneath the dripping edge
 Of the blue claystone.

ハの誰のいふや、青・木・葉・の・影・の・下・に・垂・る・水・の・下・に。

The last long sentence takes off from the "I have lost" of the one before. The poet defines this sense of loss by following in his imagination the friends he cannot accompany, whom he "never more may meet again," as they pass on to pleasures that he cannot share. But ... this main statement, apparently completed, refuses to draw to a close, prolonging itself instead in subordinate constructions, each borrowing its impetus from the one before, the dell leading to the ash-tree, the tree through its tremulous leaves to the water-fall,

and the water-fall through the water-weeds to "the blue clay-stone." When the poet thought all had been said, it turned out that nothing had been said; in calling to mind the pleasures he cannot share, his imagination permits him to share them. This refers back to the paradox which gives the poem its title. How can a bower of lime-trees be a prison? And, even as he begins to show how this can be, he proves that it cannot be, since the imagination cannot be imprisoned; and the poet goes on to acknowledge, at the end of the poem, that the prison is no prison, and the loss no loss.

The *sinax*, continually finding new stores of energy where it has been affirmed that no more is to be found (the sentence, once the main verb has been introduced, seems ready to draw to a close), mines, acts out in its own developing structure, the development of feeling behind it. (ハタリックタムスは筆者)

右の引用文中の *sinax* は、序章に掲げたデューチ・キャムベルからの引用から判断して、私は style と言い換えるべきだと考えるが、その他の点には私は異論はない。

引用の詩は、久しく待望していた友人達が尋ねて来た日の朝、たまたまコールリッジは事故に遭って歩行困難になったため、友人達が、二・三時間散策に出かけた時、詩人は、ひとり、庭の木蔭にあって、創った詩である。

牢獄と感ぜられる木蔭から逃れて、想像の世界へはばたき、この詩の引用の部分を読んだ後、コールリッジの雄弁 (eloquence) についての引用文にあるように、円周 (circle) を一めぐりして、「この詩に題名を与えた逆説に立ち戻って暗に言及する。」^⑩ 'Lime-bower my prison' なる逆説に立ち戻って暗に言及するという点では、詩人は円周をめぐったと言えない事もないが、円周をめぐって出発点に正確に立ち戻ったのではない。「詩人は詩の最後で、牢獄に

あらずして、損失は損失にあらざる事を認めるに至っている。¹⁹」

事実、この詩の最後の一節でコールリッジは次のように書いている。

'Tis well to be bereft of promis'd good,

That we may lift the soul, and contemplate

With lively joy the joys we cannot share.²⁰

牢獄と感ぜられた木蔭から、想像の世界に逃れようとしたこの詩の出発点と、前に引用した最初の一節を創り終えた時の詩人の気持とは同じではない。一段高い新しい認識に達したと言ってもよい。結局、「円周を一巡した」と言うよりも、「ラセン状に一巡した」と言うべきであると私は考える。コールリッジが「円周をめぐる」というのは、「ラセン状にめぐるから新しい段階になる」と言い直して然るべきであると私は考える。ここまで論を進めると、「詩の精神に近いレトリック」即ち雄弁の論理がどういうものか、輪郭が鮮かになって来る。要約すると、雄弁な文体には、ラセン状にめぐりながら新しい段階に達して行く論理があるのであって、この論理は詩の精神に相通ずると同時に、思考や推論の技術としても考えられるのである。また雄弁は一種の演技を生ぜしめることもあるという事をコールリッジは言っている。²¹前に掲げたD・デイヴィの言葉の一部をかえて、文体の観点から言うならば、雄弁な文体は、「発展する独自の構文のままに、即ち、その背後にある感情の発展のままに、模倣し実演する²²」のである。予め方向を定めずに、内的必然に基いて流動し、感情の発展のままに流れるので、演技を伴う事もある文体が、雄弁な文体である。

このような雄弁な文体は、ハムレットの独白にも認められる。有名な第三独白の解釈に際しても、雄弁の論理が第

三独白にある事を示すことによつて、従来の矛盾した説を統一する方向を示唆する事さえ可能になると私は考えている。従来の矛盾した説というのは、復讐説と自殺説である。大まかに分けると、ジョンソン博士やダウデン、それにバートラム・ジョウゼフは復讐説、マロン、A・C・ブラッドレイ、ドーヴァー・ウィルソン、ハリー・レヴィンは自殺説に立っている⁽²⁶⁾。この両説の統一の方向を示した学者は、G・ウィルソン・ナイトとC・C・クラークである。その他では、最近、アレックス・ニュエルが、自殺を除く複数の意味が、第三独白の有名な冒頭の句にはあると主張した。G・W・ナイトとC・C・クラークが詩としての面に注目した態度は、私と相通するものがある。何故なら、言うまでもなく、私は、ハムレットの雄弁な文体に着目したのだが、雄弁の論理は詩の精神に相通するものである事は前述の通りだからである。第三独白冒頭の句は、後に触れることにして、まず、復讐説の論拠になる個所を引用する。

Whether 'tis nobler in the mind to suffer

The slings and arrows of outrageous fortune,

Or to take arms against a sea of troubles,

And by opposing, end them. To die, to sleep —

No more, and by a sleep to say we end

The heart-ache, and the thousand natural shocks

That flesh is heir to; 'tis a consummation

Devoutly to be wished to die to sleep!

To sleep, perchance to dream, ay there's the rub,
For in that sleep of death what dreams may come

When we have shuffled off this mortal coil

Must give us pause — there's the respect

That makes calanity of so long life : (*Ibid.*, III, i, 57-69)

狂暴な運命の石や矢に内心耐えている事と、波の寄せ来る困難に対して武器を取り抵抗して困難を絶つ事と、いづれが気高い事なのか。死ぬ事は眠る事、ただそれだけの事だ、そしてもし我々が眠りによって、心の苦痛や数多くの宿命的いさかい（肉体の苦痛はそれに伴って起るのだが）を絶てるなら、眠るために死ぬ事は願って止まぬ一巻の終りだ。眠る事は多分夢見る事だ、そうだ、そこにひっかかる。と言うのは、この世のうるさい絆をうまく断った後、死の眠りの中では、どんな夢が訪れるのか、その事が我々をふと考え込ませる、つまり、不幸な生をながびかせる点はそこにある。（訳）

今の「内心耐えている」状態から逃れて、「武器を取る」ことにすると、「死ぬ事」↓「眠る事」↓「夢見る事」と連想は走って、どんな夢が来るのか分らないという事になる。ここに至って、コールリッジに従えば、円周を一巡りして、今の状態に立ち戻る。立ち戻った時は、「武器を取る」のは避けるべきだという新しい認識に達して、出発点より一段高い段階になっているから、「円周」と言うよりラセン状にめぐったと言った方がよい。ハムレットは一段高い段階に達してはいるが、出発点即ち今の状態のすぐ上にラセン状にめぐって戻って来ているのである。次の引用の最初の五行は、一見、今の状態を示しているようだが、ここの疑問は、「武器を取る」のは避けなければな

らぬという新しい認識がハムレットを抑圧し、その抑圧を払いのけようとするハムレットの内的な衝動を示している
と私は考える。この内的な衝動は、第三独白の初めにはなかったか、あったとしてもこんなに強いものではなかった。
この内的衝動が、一段高い段階に達している証拠である。内的衝動をハムレットは抑えようとするからこそ、次の引
用の最初の一行の疑問につづく六行が、レトリカルになっている。この場合、レトリックは自己の衝動を抑えるため
に用いられてゐるのである。

For who would bear the whips and scorns of time,

Th' oppressor's wrong, the proud man's contumely,

The pangs of disprized love, the law's delay,

The insolence of office, and the spurns

That patient merit of th'unworthy takes,

When he himself might his quietus make

With a bare bodkin; who would fardels bear,

To grunt and sweat under a weary life,

But that the dread of something after death,

The undiscovered country, from whose bourne

No traveller returns, puzzles the will,

And makes us rather bear those ills we have,

シェイクスピアのレトリック

Than fly to others that we know not of? (III, i, 70-82)

何故って、誰が一体、この世で打たれる鞭や、ひっかけられる唾よだに耐えるものか、压制者の不正や高慢ちきな奴の鼻のあしらいや、軽く否いなされた恋のうずきや、お役所仕事のじれったさや、官僚の鼻っ柱や、くだらぬ奴をぐっとこらえて仰ぎ見る屈辱感、等に耐えるものか、もし、抜き身の一突きで生のわずらわしさとおさらば出来たら。

誰が重荷をこらえて、うんざりする生活の荷を背負いながらうめき、汗を流すだろうか、もし、行った者は二度と帰り来ぬ未知の国、死の世界の何かをおそれる気持が、意志を惑わせ、未知の者共のもとへ行くより今のいやな事に耐えるようにさせなければ、誰が重荷をこらえるものか。(試訳)

第三独白のこの部分は、自殺説の論拠となる個所である。「抜身の一突きで」の一句は自殺を示すと解釈しても、前述の「武器を取る」の一句が示す復讐と両立し得るのである。

何故なら、雄弁な文体は、感情の発展につれて、予め定めぬ方向へ流動するからである。レトリカルな六行で自己の衝動を抑圧したハムレットは、この抑圧を破るように、「誰が重荷をこらえて……」と疑問を發する。これは内的衝動からほとぼしる疑問であり、喚起する文体としてハムレット自身にも観客にも働きかける。ハムレットは、レトリカルな文体で示されている現実の苦しみから逃れて、「もし、行った者が二度と帰り来ぬ未知の国……」と想像上で仮定した後、再び現実に戻り来る。ここでは、自殺した場合のことを雄弁の論理即ちラセン状に一めぐりする論理にしたがって思考してものである。第一独白では自殺を禁じた戒律のために自殺出来ないのであるが、第三独白では、雄弁の論理にしたがって思考し、「自殺はやはり、すべきではない」という新しい認識に達するのである。「武

器を取る」べきでもなく、「抜き身の一突き」もすべきでない、即ち、復讐も自殺もすべきではないハムレットは、雄弁の論理にしたがって思考する故に行動が制約されるのである。

次に引用する第三独白結びの章句では、思考に耽るが故に決心がにぶり行動の名を失うと述べている。

Thus conscience does make cowards of us all,

And thus the native hue of resolution

Is sicklied o'er with the pale cast of thought,

And enterprises of great pitch and moment

With this regard their currents turn awry,

And lose the name of action. (III, i, 83-88)

かくして、深い内省が我々を憶病にする。決心の本来の色は、心配の青ざめた病的な色であせ、今にも襲わんとする重大な企てが、こんな考えで横道へそれ、行動の名も消えるのだ。(試訳)

復讐も自殺もすべきでなく、じっと耐えているべきだという結論を導き出したハムレットは、今度は、じっと耐えて思考をつづけたら、行動から遠ざかると言っている。じっと耐えている事が「あるべき事」なのか、「あらゆるべき事」なのか、それが問題なのである。正反対の両極の一方が「あらゆるべき事」となれば、もう一方は、「あるべき事」となる。ハムレットは雄弁の論理にしたがって、コールリッジの言う円周をめぐるながら(或いは私の言うラセン状巡りをしながら)、「一方が「あらゆるべき事」である事を示すことによって、「あるべき事」を明らかにしようとしているのである。第三独白冒頭の有名な句、'To be, or not to be' は、「あるべきか、あらゆるべきか」と訳

すのがよいと私は考える。

お祈りをしているクロードディアスに近寄って、一突きにするかどうかで思考するハムレットの独白（三幕三場）において、雄弁の論理にしたがって、「あるべきか、あらざるべきか」で逡巡するのである。また、ハムレットの最後の独白（所謂第四独白、四幕四場）にあつても、雄弁の論理を思考と推論の技術として使っている。

What is a man,

If his chief good and market of his time

Be but to sleep and feed? a beast, no more :

Sure he that made us with such large discourse,

Looking before and after, gave us not

That capability and god-like reason

To fast in us unused. (*Ibid.*, IV, iv, 33-39)

人間とは一体何だ、もしこの世でありつく主な仕事が目り食べる事だけだとしたら。獣に外ならぬではないか。

我々にこんなに偉大な理性の働きを与えてくれた神は、前後をよくお見通しなのだから、用いられずにかびを生えさせるために、こんなに偉大な能力や神の如き理性を我々に授けたのではなかったことは確かだ。（試訳）

「もし」の導く節により、「あらざるべき事」を示すことによつて、その正反対の極にある「あるべき事」を明らかにする。ラセン状にめぐる雄弁の論理にあてはめてみると、出発点から最も遠いラセン状の弧線上の点が「あらざるべき事」即ち「獣」という事になる。そうすると、ラセン状弧線の帰着するところが「あるべき事」即ち「あるべ

き人間である事」という事になる。このように雄弁の論理を用いて、ハムレットは、自己のあるべき道を思考し推論しているのである。言うまでもなく、「あるべきか、あらざるべきか」は、ここでも問題になっている。

ハムレットは、第三独白を含めて、以上三つの独白において、「あるべきか、あらざるべきか」を問題にし、雄弁の論理にしたがって（あるいは、用いて）自己のあるべき道を求めて来た。ラセン状にめぐりながら、ハムレットは、あるべき人間へと近付いて来るのであり、人間的に成長して来るのである。雄弁に倫理性がある事は、「雄弁なハムレット」が、あるべき人間へと成長して行くのを見れば、明白なのである。

結 章 内容のレトリック

シェイクスピア史劇の叙事的文体から、ハムレットの独白の劇的文体即ち雄弁な文体への移行に伴って、政治性から倫理性への変化を見ることが出来る。史劇の政治性を支えていた条件^①（これは控え目に言うと、内乱を恐れ国内の統一と平和を願う愛国的ムード）の挫折によって、それまで政治性によって観客の共鳴を容易に得られたのが、倫理性によって観客の共鳴を得ねばならなくなった。否、倫理性による以上、作者の主體的な人間性の深い追求によって、地中深く掘れば行きあたる地下水のような全人類と共通のものを把握せねばならなかった。政治性によってエリザベス朝英国国民と結びついていたシェイクスピアは、ストイックに倫理性を追求することによって、人類と結びつく事になった。「個人にとつて余りにも大きすぎる冷淡な敵意ある世界にあつては、ストイシズムは、その個人の逃げ込む避難所である。」^②「あるべき自己」を真摯に求める時、雄弁が生まれる事は、ハムレットの雄弁についてすでに述べた通りである。史劇の叙事的文体にみたレトリックは、形式と内容の合致したものであったが、この合致は、政治性に

よって容易に観客は共鳴するという前提によって支えられていた。この前提の喪失と共に、ヘンリ五世の独白からハムレットの独白にかけての劇的文体では、レトリックの形式と内容が矛盾対立するものとなった。その時、ハムレットの第三独白でみたように、レトリックの形式を強化することによって、自己を抑圧すると、内的衝動を喚び起すことが出来た。形式を固めると、それと対立する内容を喚び起す事が出来た。雄弁の論理は、この時、喚起された内的衝動がラセン状にめぐって逃げる時に見られるのである。これは、まさに、T・S・エリオットが「内容のレトリック」(rhetoric of substance)として示したオセロやコリオレイナスやタイモンの場合にも言える事である。オセロにしてもコリオレイナスにしてもタイモンにしても、全て、その直前でレトリックの形式によって、それぞれ自己抑圧をしてゐる。

オセロの例をあげると、

...; then must you speak

Of one that lov'd not wisely but too well:

Of one not easily jealous, but being wrought,

Perplex'd in the extreme; of one whose hand,

Like the base Indian, threw a pearl away,

Richer than all his tribe: of one whose subdued eyes,

Albeit unused to the melting mood,

Props tears as fast as the Arabian trees

Their medicinal gum ; set you down this,

And say besides, that in Aleppo once,

Where a malignant and a turban'd Turk

Beat a Venetian, and traduc'd the state,

I took by the throat the circumcised dog,

And smote him thus. ('Othello' V, ii, 344-357) ^⑧

それから、お話し下さい、

賢明に愛するすべは知らなかったが、心の底から愛した男、

嫉妬しやすくはなかったのだが、はかられて

心極度に乱れ、愚かしいインディアンのように

その種族のすべてにもかえられぬ、貴い真珠の玉を

われとわが手から投げうってしまいました、と。泣くことに慣れぬ

眼だったが、今は悲嘆にうちひしがれて、

あたかもアラビアの樹から薬の樹液が流れるように、

とめどなく涙を流している。こう書いて下さい。

それから、もう一つお伝え下さい。かつてアレクポウで

ターバンを巻いたトルコ人が、敵意をあらわにして

シェイクスピアのレトリック

ヴェニス人を打擲し、その国をそしっているのを見て、

わたしはその外道の犬のど元をひつつかんで

撃つてやりました、こう！（管泰男訳）^⑦

‘Of one…’の導く節の繰り返しは、Anaphoraと呼ばれるレトリックの形式であるが、このレトリックの形式によって、オセロは抑圧を感じ、それから逃れたい内的衝動に駆りたてられる。即ち、オセロは弁解がましいレトリカルな言葉を列べたてる自分から逃れようとする。内的衝動に駆りたてられたオセロは、‘that in Aleppo once…’で始まる雄弁な台詞を言うことになる。つまり、レトリックの形式による抑圧が、内的衝動を喚起するのである。

「自分の個人的な内的感情から逃げ隠れたい願いによって」、雄弁の論理にしたがって、（コールリッジの言うように）円周を描いて逃げるのであり、帰着したところで、「見かけの自己」（弁解がましい自己）を、「まことの自己」（内的衝動に駆られて得た自己）が刺殺するのである。逃げる前の「見かけの自己」は、円周を描いて帰着した「まことの自己」とは異質である。円周を巡る事によって質的に向上するから、やはり円周と言うよりラセン状に巡ったと言うべきである。雄弁のラセン状に巡る論理とは、‘What I am’（ある自己）が、‘What I am not to be’（あるべき自己。オセロの場合は「外道の犬」）を想像して、‘What I am to be’（あるべき自己）を導き出す思考や推論の技術と言う事になる。^⑧「見かけの自己」は「ある自己」であり、「まことの自己」は「あるべき自己」である。^⑨オセロの雄弁の場合、「ある自己」が「あるべき自己」を眺めるのであり、その時、すばらしい「内容のレトリック」は生れるのである。

T・S・エリオットは次のように述べている。

「シェイクスピアの真にすばらしいレトリックは、劇中人物が、劇的な光の中で、自分自身を眺める状況で生ずるのである。」^⑩（試訳）

「まことの自己」|| 「あるべき自己」の側から言うと、「まことの自己」が、「見かけの自己」|| 「ある自己」と対立し、否定しようとする。この対立と否定は、内的必然に基くものであって、サルトルが「対自」として説明したものに似ている。（この点について、私は、以前、マクベスについて論をまとめた事がある。）^⑪

以上述べた事から、雄弁には自分自身との対話がみられる。自分自身にのみ語る「第一の声」が、雄弁には含まれていると言う事が出来る。自分自身との対話が、言語を情熱的にするのであり、その言葉を聴く人を燃え上らせるのである。「第二の声」は、聴衆に直接訴えるが、その結果、「我々聴衆は、我々自身の感傷の犠牲になっているか、それとも、悪しきレトリックの面前に立っているかのいずれかである。」^⑫政治性という作者と観客をつなぐ絆がなくなった時、もはや、「第二の声」としてのレトリックは、内容と縁のない文法的な形式となり果てたが、この例は、『ハムレット』一幕二場冒頭のクローディアスの台詞において見た通りである。では、シェイクスピアは、新しい観客との絆を何に求めたのか。

劇中人物の声、「第三の声」に、「第一の声」としての雄弁を含める事によって、新しい絆を創り出したのである。詩の精神に相通ずる雄弁の論理を思考と推論の技術としてだけでなく、「話す技術」即ちコミュニケーションの技術として用いる時、今まで述べて来た「内容のレトリック」は生れたのである。然し、ここで一言断っておかねばならぬのだが、T・S・エリオットが、イノバールバスのクレオパトラについて述べる台詞を、「内容のレトリック」に入れた以上、「内容のレトリック」は、今まで述べて来た雄弁を狭義の雄弁とすると広義の雄弁と言うべきものになる

のではないか。つまり、狭義の雄弁は、「内容のレトリック」の一部なのであって、「内容のレトリック」は「それが表現せねばならぬものに由来するから正当なものである」^⑥。

〈序章の注〉

- ① T. S. Eliot, *Three Voices of Poetry*, Cambridge University Press, 1955, p. 4.
- ② George Campbell, *The Philosophy of Rhetoric*, Southern Illinois Univ. Press, pp. 34-5.
- ③ *The New Shakespeare*, 'Hamlet', I, ii, 48, 'The hand more instrumental to the mouth'.
- ④ Berran L. Joseph, *Elizabethan Acting*, London, 1951, p. 60.
- ⑤ Harley Granville-Barker, 'From *Herry V* to *Hamlet*' in *Studie in Shakespeare*, Oxford Univ. Press, pp. 74-5.
- ⑥ *Ibid.*, p. 75.
- ⑦ 三木清著「レトリックの精神」、『人間学的文学論』（昭和九年改造社）所収、78—81頁（三木清全集第十二巻所収）
 〉第一章の注〈
- ① Histories のこと。本稿に於ては『ヘンリ八世』は取り扱わなう。なお、ローマ史劇は Histories に含まれなう。
- ② John Dover Wilson, *The Fortunes of Falstaff*, Cambridge, 1943.
- ③ E. M. W. Tillyard, *The Elizabethan World Picture*, Chatto & Windus, 1943.
- ④ E. M. W. Tillyard, *Shakespeare's History Plays*, Chatto, 1944.
- ⑤ Lily B. Campbell, *Shakespeare's Histories*, Methuen, 1947.
- ⑥ 菅泰男著「Shakespeare 史劇の問題」（京大英文学会誌『アルビオン』新シリーズ、第3号、一九五四年三月発行、所収）
 拙著「シェイクスピアの視点から見たフォースルタッフの宿命」（東海高校『研究紀要』第一集、一九六一年、所収）

- ⑧ 新アーデン版に於ける。
- ⑨ Lily B. Campbell, *op. cit.*, p. 23.
- ⑩ 新アーデン版に於ける。
- ⑪ J・R・シリーン著和田勇一訳『イギリス国民の歴史』(一九六六年、未来社) 参照。
- ⑫ 新アーデン版 'The Poems' (ed. by F.T. Prince) に於ける。
- ⑬ *Ibid.*, Introduction, pp. xxx-xxxii.
- ⑭ Allardyce Nicoll, *The Theatre and Dramatic Theory*, London, 1962, p. 124.
- ⑮ 新アーデン版に於ける。
- ⑯ ⑭と同し。
- ⑰ 序章の注⑤⑥を参照せよ。
- ⑱ } Lily B. Campbell, *op. cit.*, p. 116.
⑲ }
- 〈第二章の注〉
- ① 新アーデン版に於ける。
- ② C. M. Bowra, *Heroic Poetry*, Macmillan, 1952, Chap. VII.
- ③ Cf. Peale, *Battle of Alcazar* (1594) Act II, Sc. ii, 'King of a mole-hill had rather be, Than the richest subject of a monarchie.' 544『くもの穴』三編「幕四巻」妃トローガンマを「a molehill」の比喩に於て「王冠をなすか」。
- ④ Hardin Craig, 'The Shackling of Accidents: A Study of Elizabethan Tragedy' in *Elizabethan Drama* (ed. by R. J. Kaufmann), New York, 1961, p. 37.

- ⑤ *Early Shakespeare* (ed. by John Russell Brown & Bernard Harris) (Stratford-upon-Avon Studies 3), Arnold, 1961, p. 9.
- ⑥ R. F. Hill, 'Dramatic Techniques and Interpretation in *Richard II*' in *ibid.*, p. 103.
- ⑦ 新アーデン版に於ける。
- ⑧ Derek Traversi, *Shakespeare from 'Richard II' to 'Henry V'*, Stanford Univ. Press, 1957, p. 13.
- ⑨ R. F. Hill, *op. cit.*, p. 103.
- ⑩ *Ibid.*, pp. 116-117.
- ⑪ 新アーデン版に於ける。
- ⑫ } R. F. Hill *op. cit.*, p. 120.
- ⑬ }
- ⑭ Cf. George Gordon, *Shakespearean Comedy*, Oxford University Press, 1944, Chap. VIII.
- 菅泰男著「シェイクスピア悲劇における喜劇的要素について(序論)」(『シェイクスピア研究』昭和24年、新月社所収) 参照。
- 拙著「マクベスのみかけとまこと」(『大谷学報』第44巻第4号、昭和40年3月所収) 参照。
- ⑮ 新アーデン版『ヘンリ四世』第一部(一幕三場199—206行) 参照。
- ⑯ 同書(五幕一場127—141行) 参照。
- △第三章の注▽
- ① 新アーデン版の注参照。
- ② 新アーデン版による。

③ 新アーデン版の注参照。

④ ②に同じ。

⑤ マックス・ウェーヴァー著「プロテスタンティズムの倫理と資本主義の精神」(理想社)の注参照。

⑥ ベルグソン著、林達夫訳『笑』(岩波文庫、昭和十三年)122頁。

⑦ 同書126頁参照。

⑧ 新アーデン版による。

⑨ ⑩ ⑪ 新アーデン版の注参照。

⑫ 参考文献、モローゾフ著、中本信幸訳『シェイクスピア研究』(一九六一年、未来社)

拙著「シェイクスピアの視点から見たフォールスタットの宿命」(第一章の注⑦参照)

⑬ ベルグソン、前掲の書125—126頁。

⑭ ⑬に同じ。

⑮ ⑬に同じ。

△第四章の注▽

① Paul S. Conklin, *a History of Hamlet Criticism*, London, 1947, pp. 8-9.

② Bertram L. Joseph, *op. cit.* p. 142.

③ *The New Shakespeare* 版124頁。

④ 序章の注②参照。

シェイクスピアのレトリック

- ⑤ Aristotle, "Art" of Rhetoric (Translated by J.H. Freese), London (Loeb Classical Library), 1926 (Reprinted 1959), Analysis p. xxxiii.
- ⑥ ヘルグソン、林訳、前掲の書、125頁。
- ⑦ 同書、126頁。
- ⑧ ⑤と同書。
- ⑨ ⑥と同書。
- ⑩ The New Shakespeare 'Hamlet' (II, ii, 245-254.)
- ⑪ 序章の三木清「レトリックの精神」からの引用参照。
- ⑫ 序章のウォーニ・キャムベルからの引用参照。
- ⑬ Donald Davie, *Articulate Energy*, Routledge & Kegan Paul, 1955, pp. 75-76 (feeling 49 feeling の誤植を判断す訂正す)
- ⑭ *Ibid.*
- ⑮ *Ibid.*, p. 72.
- ⑯ *Ibid.*, pp. 72-73.
- ⑰ } ⑯と同書、註記。
- ⑱ } ⑰と同書、註記。
- ⑲ Coleridge, *Poems*, Everyman's Library 43, 1963, p 120.
- ⑳ D. Davie, op. cit., p. 75.
- ㉑ ⑲と同書、註記。

- ② Bertam Joseph, *Conscience and the King*, Chatto & Windus, 1953.
- ③ Harry Levin, *The Question of Hamlet*, Oxford, 1959.
- ④ *The New Shakespeare* 版参照。
- ⑤ G. Wilson Knight, 'Hamlet Reconsidered' (1947) in *The Wheel of Fire*, Meridian Books, 1957.
- ⑥ C. C. Clarke, "Note on 'To be or not to be,' in *Essays in Criticism*, Vol. X (January 1960).
- ⑦ Alex Newell, "The Dramatic Context and Meaning of Hamlet's 'To be or not to be' Soliloquy" in *PMLA*, Vol. LXXX (March, 1965), pp. 43-44.

へ結章の注

- ① 拙著「シェイクスピアの視点から見たフォールスタッフの宿命」(第一章の注⑦参照)に於いて、初期独占反対の政治的ア
レゴリーとしての史劇の側面を論じた。
- ② T. S. Eliot, 'Shakespeare and the Stoicism' in *Selected Essays*, Faber, 1932, p. 131.
- ③ T. S. Eliot 'Rhetoric and Poetic Drama' in *ibid.*, p. 38.
- ④ *Ibid.* p. 39, オセロに関して、拙著「オセロの愛と名誉—『オセロ』の Eloquentice と Rhetoric (東海高校『研究紀
要』第二集、一九六二年参照)
- ⑤ コリオレイナスとタイモンの場合、内容のレトリックの直前でレトリカルな台詞を言う個所は、
コリオレイナスの場合は、*The New Shakespeare* 版(五幕六場71—84行)にて、「見かけ」の自己を示している。(ちな
みに、内容のレトリックは、112—117行)
- タイモンの場合、新アーデン版(五幕一場196—202行)にて、見せかけを装ってみる。(ちなみに、内容のレトリックは、
213—222行)

- ⑥ 新アーデン版による。
- ⑦ 菅泰男訳『オセロウ』（岩波文庫、昭和35年）より引用。
- ⑧ 第四章の注⑩参照、試訳。
- ⑨ 拙著「マックスのみかけとまこと」(『大谷学報』第44巻第4号、昭和40年3月)参照。
「見かけの自己」と「まことの自己」、「ある自己」と「あるべき自己」の関係について論述している。
- ⑩ T. S. Eliot, *op. cit.*, p. 39. (試訳)
拙著、前掲の書参照。
- ⑪ T. S. Eliot, *op. cit.*, p. 40 (試訳)
- ⑫ *Ibid.*, p. 39.
- ⑬ *Ibid.*, p. 38.
- (補注) ‘What I am’ → ‘What I am not to be’ → ‘What I am to be’ はラセン状の一巡を示すが、‘To be, or not to be’ もこの雄弁のラセン状にめぐる論理を簡潔に表現した句と考えられる。