

Title	シェイクスピア史劇のドラマツルギー
Author(s)	正木, 恒夫
Citation	大阪外国語大学学報. 1968, 18, p. 19-33
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/80295
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

シェイクスピア史劇の ドラマツルギー

正 木 恒 夫

Shakespeare's Method in the Histories

Shakespeare's plays are the products both of his genius and his time. This is particularly true of his historical plays whose outstanding characteristic is a strong unifying idea. It derives from the "Tudor Myth" and centres around kingship and the role it plays in the welfare of the nation; it reflects the social and political situations peculiar to the Tudor period when balance of power between the old and the new classes allowed the monarchy to wield unprecedented power over the whole nation.

On the other hand, the Histories contain some of Shakespeare's immortal pictures of the society in which he lived, both in its social and political aspects. His shrewd vision of the world, which forms an important part of his genius, was not totally eclipsed by the Tudor propaganda; he was able to detect, in the historical facts provided by the chronicles, the forces that had contributed to the making of his own society of nascent capitalism.

As a result, Shakespeare's historical plays became a curious mixture of the glorification of the nationalistic sentiments of his age, on the one hand, and the tragic, and sometimes ironic, presentation of the political and social evils on the other. This short study is an attempt to describe Shakespeare's method in the Histories, with special emphasis on its composite nature as defined above.

1

日本人のシェイクスピア理解について根本的な疑問を提出したのは、逍遙訳「ハムレット」の上演を見た夏目漱石であった。言語と社会習慣の相違という二つの障害を越えることは、結局不可能であろうというのである。それから約半世紀、いわゆるシェイクスピア学のめざましい発展のおかげで、われわれはシェイクスピアについて無限の知識を手に入れることができた。にもかかわらず、いやむしろそのためにかえて、われわれはシェイクスピアそのものを読みきってはいない。シェイクスピアが手軽に読みきれる代物ではないことはいうまでもない。だがそれはT. S. エリオットがいうように、たった一度読んだだけでわかった気になるのがおかしいという、

それだけの意味ではない。何かもっと基本的なもの、読解力の向上や知識の集積では補いのつかない何かがわれわれには欠けている。残念ながら漱石の発言を半世紀前のことだといってすますわけにはいかないのである。

もとより半世紀前にくらべて、漱石のあげた二つの障害はわれわれ日本人にとってよほど小さくなったように思える。完備した注釈書のおかげでかなりの程度に原典を読みこなすことができるし、イギリスの俳優たちによるレコードの普及が、テンポや抑揚や感情の振幅の理解をたすけてくれる。オリヴィエの手になるいくつかの映画はシェイクスピアの言葉がどのように肉体化されるものかを教えてくれた。社会習慣の変化や教育の発達は、われわれを十六世紀のイギリスにおどろくほど近付けることができた。とすれば、われわれをなおシェイクスピアの理解からへだてるものがあるなら、それは劇場での上演乃至鑑賞体験の不足だということになりかねない。

事柄はそれほど簡単ではない。年間70から80に及ぶシェイクスピア劇上演回数を誇るイギリスでも、事情はさほど違うようには思われない。ほう大なシェイクスピア研究が毎年のように生産されながら、（ポーランドの批評家ヤン・コットは、『『ハムレット』に関する文献目録だけでワルシャワ市の電話帳の二倍の分厚さになるだろう。』と皮肉ついている¹⁾）その中の果してどれだけがシェイクスピアそのものを読み得ているかとなると、いささか懐疑的にならざるをえない。そのことを、王立シェイクスピア劇団の演出家ピーター・ブルックはいつている。「シェイクスピアの情熱や政治を論じた研究の大部分が、つたにおおわれた壁の彼方、現実世界からはなれた書齋でひっそりと生み出されているというのは気になることだ。」「学者や注釈家が自分の書いていることを実際に体験しているかといえば、そんなことは極まれにしかない。²⁾われわれはこの言葉を、およそその名称に似つかわしくない前衛的な劇団の演出家一ベトナムにおける罪悪を大胆に観客の鼻先につきつけたアジ・プロ劇「US」によってイギリス劇壇の話題をさらった演出家の言葉として聞かねばならない。

自分は違うのだ、などと大それたことをいうつもりはない。それ所か私はこの小論をかなり絶望的な気持で書きはじめている。知識の不足はいうまでもない。だがそのこと以上に私の気を滅入らせるのは、自分がシェイクスピアを理解するのに必要な体験（「人生」体験ではない）と思想を欠いているのではないかということだ。私がそれに気付いたのはヤン・コットの「同時代人としてのシェイクスピア」の、とりわけ歴史劇に関する部分を読んだ時のことだった。ナチスの残虐とスターリン主義の重圧の中を生きぬいてきたこの批評家には、切実な歴史体験と呼び得るものがあり、その体験の質が、シェイクスピアの内面に入りこむのを容易にしているように思えたのである。ピーター・ブルックはこのことにふれてコットを「エリザベス時代の人間」だといった。シェイクスピアそのものを語り得たコットの評論が新鮮な刺激として受け取られねばならなかった所に、今日のシェイクスピア研究の問題がひそんでいはいはしないか。

こうした私の印象を決定的にしたのは、今年の夏にNHKが放送した「巨匠」というポーランドのテレビ映画だった。戦後のポーランド。一人の若い俳優が「マクベス」二幕二場の「Is this

a dagger which I see before me..”にはじまる有名な独白を演出家の前で演じてみせている。青年の脳裡にはある老優の思い出がある。その老優に彼が会うのは、大戦中ナチスの手を逃れて救いを求めたある女教師の家でのことだった。そこにかくまわれた難民たちの中に、青年はこの風変わりな老人を見付ける。俳優志願のこの青年は、元俳優だったという老人と意気投合する。「マクベス」の話が出る。例の「短剣」の場面。その解釈をめぐる議論が始まる。老人はかねて収集してあった資料まで持ち出す。と、その時、戸外の闇を破って銃声がこだまする。地下組織の手によって橋が爆破され、その報復措置としてナチスが一般市民を銃殺するのだという。やがてこの家にも完全武装のナチスが乱入する。いけにえ選びが始まる。最初に医師、次に教師、そして元市長。指揮官の靴音が老優の前で止まる。身分証明書を出せという。職業欄を指揮官が読み上げる。「市役所会計係…」恐怖の中にも気まずい空気が流れる。この男は自分を俳優だと名乗っていた…しばらくして老人は指揮官に呼びかける。自分はたしかに俳優だというのである。指揮官はとりあわない。だが老人はひきさがらない。それでは何かやってみろということになる。テーブルの上に「マクベス」がのっている。指揮官がそれを開いて渡す。例の「短剣」の独白。“...and wither'd murder,/ Alarum'd by his sentinel, the wolf, / Whose howl's his watch, thus with his stealthy pace,/ With Tarquin's ravishing strides, towards his design/ Moves like a ghost...”老人の主張は認められ、彼はいけにえの中に加えられる。

この場面で私を圧倒したのは、シェイクスピアの独白がこれほどの現実感を持ち得るということに対する驚きと感動だった。「マクベス」のこの独白の凝縮したイメージリーが持つ力を知らぬわけではなかった。だが“wither'd murder”がナチスの死の影であり、“ravishing strides”が彼等の靴音そのものであり得るという発見は、私にとって一つの衝撃だった。かつてこの独白について、あの映画ほどすぐれた注釈が書かれたことがあったらどうか。

われわれの前にあるのは、つまるところ、古典の現代性という問題に他ならない。ポーランドの二つの例はそれを見事に追求し得ている。だがそれはむしろ例外であって、一般的にいつてシェイクスピアの現代性というのは手軽に扱えるテーマではない。例えば、シェイクスピアの時代はわれわれの時代と同じく激動の時代であったと試みてみたところで、それが誤まりではないとしても、シェイクスピアの時代と作品、そして現代との入りくんだ関係を明らかにしたことにはならない。とりわけ歴史劇の現代性という場合、後に見るように、問題は一層複雑になってくる。にもかかわらず、何らかの意味で現代性を追求しないようなシェイクスピア研究に、大した価値があるとは思えない。私がこの小論でシェイクスピア史劇におけるドラマツルギーの展開を跡付けようとするのも、実はそうした問題意識に動かされてのことなのである。

2

歴史劇の中でシェイクスピアは独創と時代の常識との間を揺れ動いた。九つの史劇を制作年代

に従って通読した場合、われわれが感ずるのはシェイクスピアの天才に対する新たな驚きと共に、軽い失望であろう。

シェイクスピアの歴史劇はエリザベス時代の歴史意識の産物であった。「チューダー神話(The Tudor Myth)」と呼びならわされるその歴史観は、時の支配者を正当化するための極めて露骨なプロパガンダであった。それによると、ヘンリー四世即位からヘンリー七世即位に至る86年の歴史は、しよく罪の歴史であって、バラ戦争を中心に流された幾多のイギリス人の血は、ヘンリー四世が犯した王位さん奪の罪をあがなうために流されたのであった。1480年ボズワースの野にリチャード三世を破ったランカスター家のヘンリー七世が、ヨーク家の王エドワード四世の娘エリザベスと結婚することによって、両家は統一され、ヨークの白とランカスターの赤と、二色のバラにわかれて戦ったバラ戦争は終結する。王位さん奪の罪を一種の原罪と見立てることによって王権の絶対化をはかると共に、チューダー朝の始祖ヘンリー七世を国家統一の象徴に祭り上げたこの歴史解釈の意図は明白である。こうした露骨な官製史観が当時の最も進んだ知識人をも含めて、国民の全ての階層から殆ど抵抗なしに受け入れられたことには、それなりの理由があった。チューダー朝、とりわけエリザベス時代における国内情勢の相対的な安定は、さまざまな階級間の力の均衡と、それに基く妥協の上に成り立っていた。妥協のかなめには国王がいた。バラ戦争の結果弱体化した封建貴族は既に有効な戦闘力を持たず、新たに成立した中央集権国家にいわば高級官僚として参画することになった。他方、海外貿易や毛織物工業を中心に急速に成長しつつあった新興ブルジョアジーは、いわゆる資本の原始的蓄積の段階にあり、国家権力を自らの手に収めるほどには成熟していなかった。彼等が必要としたのは時間と国内の平和、そして平和を保障してくれる国家であった。彼等にとって国王は、封建貴族と共に彼等を支配する支配者であったが、同時に封建領主や教会権力に対して彼等の利益を守ってくれる保護者乃至代弁者でもあった。修道院をとりつぶしてその領地を払い下げてくれる国王(ヘンリー八世)は、ぼろいもうけを約束する牧羊地をいくらかでも欲しかったブルジョアジーにとって、疑いもなく有難い存在であった。だからこそ彼等は、国内外の旧教勢力に脅かされながら妥協と韜晦の政策を取り続ける国王(エリザベス)を熱烈に支持したのである。

こうしてみると、いわゆる「チューダー神話」なるものを単に支配階級の保身の術として割り切ってしまうわけにはいかないことがわかる。「神話」の作者は国王一人ではなかったのである。だが一方、その作者の範囲を拡大して国民全てを含める考え方も正しいとはいえない。「神話」の思想が国民の平和を求める本能と共鳴したということはある。しかし例えば、「神話」が強調するバラ戦争の悲惨も、実際よりはかなり誇張されていることを今日の歴史学は教えている。バラ戦争はその残忍さにもかかわらず「中立を保った大多数の国民にはさしたる影響を与えなかった」³⁾のである。ホールの年代記のあの悲痛な語調を、民衆の実感そのものと取り違えてはならない。ある歴史家がホールやホリンシエッドの年代記を評していったように、「そうした年代記はブルジョアジーと小貴族のために書かれたものであって、そこに見られる王に対する忠誠心

は、これら二つの階級の期待に副うものであった。何しろ彼等はチューダー朝の強力な政治体制のおかげで莫大な利益を得ていたのである。』⁴⁾

シェイクスピアがこうした思想を受け入れたとしても、何の不思議もなかった。地方の資産家 (yeoman) を父に持つ彼には、元来ブルジョアジーの思想を受け入れる素地があった。なおその上に、当時の劇場というものの特殊な性格があった。エリザベス時代の劇場は、矛盾と妥協と相対的安定という時代相を余す所なく体现していた。中世以来の豊かなイギリス演劇の伝統がエリザベス朝演劇として開花するためには、大規模な常設劇場とそれを満たす観客が必要だった。それら二つのものを提供したのは、活発な経済活動に伴う富の蓄積とロンドンへの人口集中であった。所が皮肉なことに、その推進力となったブルジョアジーの少なくとも上層部は、疫病と並んで当時の劇場の最大の敵であった。彼等の清教徒的な感情が「みだらで下品な」演劇を嫌っただけではなかった。彼等の下で働らく職人や徒弟たちをひきつけてやまない演劇は、生産性の低下を引き起こしかねなかった。口実を設けては劇場閉鎖を企てるロンドン市当局に対して、劇場側は保護者を必要とした。保護者は国王と側近の貴族の中にいた。それは一方的な保護ではなかった。保護者の側にも、宮廷での余興のために専属の劇団を抱えるよりは、公開劇場での公演で収支相償う劇団に保護を与え、これを必要に応じて使った方が安上がりになるという事情があった。この時代特有の利益からんだ奇妙な協力関係がここにも成立したのである。シェイクスピアが属した劇団は、宮内大臣一座 (Lord Chamberlain's Men) であり、あるいは国王一座 (King's Men) であった。忠君 (royal) すなわち愛国 (national) という時代の風潮⁵⁾が彼の作品に色濃く染め出されたとしても、それはむしろ当然のことであった。

シェイクスピアが、例えば「コーボダック」のような、むきだしの教訓劇を書いたというのではない。サックヴィルやノートンとは違い、シェイクスピアは根っからの演劇人であり、彼にとって演劇とは何よりもまず楽しみごと (entertainment) であった。にもかかわらず彼は歴史劇を構想するに当たって、ホールの年代記に代表される「チューダー神話」をその基礎とした。彼の作品の配列が何にもましてそのことを雄弁に語っている。いわゆる「四部作 (tetralogy)」の問題である。それら二つの四部作が、筋の上でホール以下の年代記のひきうつつであり、かつ緊密な統一体を形作っていることは、今日では既に常識となっている。ここでは単にそれら四部作の分け方が、決して偶然ではないことを指摘しておきたい。二つの四部作は、共にある明瞭な型を描くように構想されている。型というのは、暗から明への展開である。第一・四部作は、ヘンリー五世死後の混沌の世界からバラ戦争の流血、リチャード三世の恐怖政治を通してヘンリー七世による国内統一と平和の回復に至る。第二・四部作は、ヘンリー四世のクーデター、リチャード二世の暗殺に始まり、ヘンリー四世治下の国内情勢の不安定を経て「名君」ヘンリー五世の即位、政情の安定、そして海外征覇によるイギリスの栄光を称えて終る。シェイクスピアが二つの四部作の歴史的順序を転倒させた理由は、今日では知るすべもないが、いずれにせよ、彼がこれらの作品の中で、王位さん奪の罪が流血 (第一・四部作) や敬神 (第二・四部作) におけるヘンリー五

世)を通じて浄化される過程を描いたことは疑いない。

このようにシェイクスピアの歴史劇は、当時の常識的な歴史観によりながら、国民階層の、強力な王権と善政、そして平和を願う切実な気持ちに、劇的な表現を与えたものであった。そこに扱われるテーマは、君主には善政を、民衆には従順を説く教訓としての歴史であり、熱烈な愛国感情であり、中世的な秩序観であった。例えば「ヘンリー五世」は全篇が一種の君主学だし、「ヘンリー六世・第二部」におけるジャック・ケイドの反乱のグロテスクな処理法は、およそ反逆に対するシェイクスピアの態度を明瞭に示している。「ジョン王」の中で、シェイクスピアの激しい祖国愛は、イギリスにとっては敵方のオーストリア公にすら、イギリス国土を賛美するセリフをいわせている(二幕一場)し、「ヘンリー五世」一幕二場のカンタベリー大僧正の有名なセリフ(“...Therefore doth heaven divide / The state of man in divers functions...”)は、ミツパチを例にあげて、厳格な身分秩序の中で国民各人がその本分をつくせば外敵の侵入も恐れるに足りないことを強調している。シェイクスピアの歴史劇は、時代精神のモニュメントであった。シェイクスピアの天才はすぐれた形象の創造を許しはしたが、それが単に時代精神の反映にとどまる限り、シェイクスピア史劇は時と共に色あせたものにならざるを得ない。

それはもとより盾の半面にすぎなかった。シェイクスピアの天才は、時代精神の限界を大きく突き破ることができた。彼の劇場を埋める種々雑多な観客に向かって「神話」を説き聞かせると同時に、彼にとっての「現代」を鋭くえぐってみせることができたのである。

「神話」に従って整理された史実の中にシェイクスピアが見出したのは、どす黒くうず巻く人間の欲望、とりわけ権力欲のドラマであった。シェイクスピアは「それを遠い過去のものとして観察する必要がなかった。」なぜならシェイクスピアの時代にとって、権力闘争とそれにまつわる人間的悲惨は「なお生きた社会的、道徳的な力であったから。」そうした現象が「シェイクスピアにとって身近く理解されていただけに、この偉大な詩人は(中世)、現代の両時代を通ずる一般的、合法則的な歴史的特徴であるそうした特性を、(ホールやホリンシエッドの年代記から)ひき出すことができたのである。」⁶⁾シェイクスピアの史劇が極めて時事的性格の強いものであることは、よく知られている。エセックス伯反乱の前夜、叛徒たちの要請で上演された「リチャード二世」は、その主人公の性格(エリザベスはしばしばリチャード二世に擬せられた)と王位さん奪の場面の故に危険な政治性を帯びていたし、「ジョン王」に描かれた政治情勢(王位僭称の疑い、対抗者の幽閉、法王からの破門等々)は、そのままエリザベス治下のイギリスにもあてはまるものであった。だがシェイクスピアが歴史の中に現代を見たというのは、そのような皮相な意味においてはではない。100年乃至200年前の歴史は、ルネッサンス政治の暗黒面と、更にその背後にひろがる、利益追求を至上命令とする新しい価値観を形象化する手段をシェイクスピアに与えたのである。エリザベス時代のイギリスは、後にホップズが「万人の心に住む狼(the universal wolf)」と名付けた⁷⁾、あの欲望(appetite)の支配する世界であった。中でもその中心をなすロンドンには、当時の文筆家の筆を借りれば「市とは名ばかりで、実の所は利益を追い求める人間の

群れにすぎない…それは正しく秩序なき地獄であって、誰も彼も考えるのは自分のことばかり、万人のためをはかる者などいほしない」⁸⁾という有様だった。そうした状況をシェイクスピアは骨肉相喰む動物界のイメージの中にしばしばとらえている。例えば「リア王」四幕二場の“Humanity must perforce prey on itself / Like monsters of the deep.”というオールバニーのセリフがそれだし、「ペリクリーズ」二幕一場では、あらゆる物を呑みつくす物欲のすさまじさを鯨にたとえたシェイクスピアは、漁夫の一人に、“Such whales have I heard on a'th' land, who never leave gaping till they've swallow'd the whole parish, church, steeple, bells and all.”といわせている。

こうした風潮は当然のことながら政治の世界をも風びした。国王の政策がそれに拍車をかけた。この時代は、成り上り者の時代であった。中央政府における封建貴族の進出を抑え、他方では新興ブルジョアジーの協力を得るため、チューダー朝歴代の王は市民階級からの人材登用をはかった。モアやベーコンはいうに及ばず、ラッセル、シドニー、セシル、ローリー、ウォルシンガムなど、当時の代表的な政治家や高官の多くは、新たに貴族階級に列せられた成り上り者だった。当時市民階級の子弟が支配階級の中にもぐりこむ入口は、主としてロンドンにある四つの法学院であったが、そこから更に権力の座に近付こうとひしめきあう人たちの間に、あらゆる策をろうして栄達をはかる風潮が強かったとしても不思議ではない。更に又、中央政府に権力が集中するにつれ、その権力を行使したい欲望が人々をとらえたことも当然であろう。1601年断頭台上に消えたエセックスの悲劇は、ある意味で、権力欲のとりこになった人間の悲劇であった。そして、そのエセックスとシェイクスピアは、保護者サウサンプトン伯を通じて、浅からぬ関係にあった。権力への賭に命を落したのはエセックスだけではなかった。エリザベスはその在位の間におよそ1,500人の政治犯を断頭台に送ったといわれる。⁹⁾反逆罪に問われたエセックス伯の裁判で、被告に最大の恩顧を受けていたベーコンが、検察側の先頭に立ったとしても、¹⁰⁾あながち責めるわけにはいかないような、危険きわまりない政治的な時代に、シェイクスピアは生きていたのである。

そうした時代の本質を、シェイクスピアは直感していた。元来年代記の脚色にすぎなかった年代記劇(chroicle plays)は、シェイクスピアに至って、深刻な政治劇となった。おそらく彼の処女作であった「ヘンリー六世第一部」ですら既に単なる叙事的な愛国劇などではなく、バラ戦争に導く貴族たちの対立を一つの政治過程としてとらえている。「リチャード三世」では、リチャードによる政権奪取と恐怖政治のからくりが余りにも見事に描かれているために、ヘンリー・リッチモンドによる平和の回復という主題は、ほとんど何の印象も残さないほど色あせたものになっているし、一般には抒情的な性格悲劇と受け取られがちな「リチャード二世」においてすら、政治のメカニズムが立てる不快な摩擦音が聞えるのである。

それはすぐれた独創であった。だがそれがシェイクスピア史劇の全てではなかった。彼の九つの歴史劇は、この独創と時代の常識とが出合った時に生ずる、さまざまな和音を奏でている。あ

る時は愛国的主題が高まり(「ヘンリー六世第一部」「ジョン王」「ヘンリー五世」),ある時は政治的なテーマが主調をなす(「ヘンリー六世第二部」「リチャード三世」「ヘンリー四世第二部」)。又時には風刺の笑いが、健康な市民意識を謳歌する(「ヘンリー四世第一部」)。そして、「ヘンリー五世」に至ってこの独創と常識の緊張関係は急速に弱まり、シェイクスピアの意図が真面目であればあるほど、この愛国劇はこっけいに見えてくる。歴史劇というジャンルは、シェイクスピア特有の、物の本質に迫る激しい力を呼び起こさなくなったのかもしれない。彼の目は既に、もっと自由で大胆な実験を許す悲劇の世界を向いている。彼はそこで、歴史の中に見付けたさまざまなテーマ(人間の欲望、政治、新しい世界の本質等)の興行を探り続ける。

3

二つの四部作がある。一つは「ヘンリー六世」の三部作と「リチャード三世」を含み、他の一つは「リチャード二世」「ヘンリー四世一・二部」「ヘンリー五世」から成る。これとは別に「ジョン王」がある。これは他の作品より200年以上も古い時代を扱っており、同列に扱うことはできない。

これらの四部作が、歴史的素材からいっても制作年代からいっても、それぞれ緊密な統一体として構想されていることには疑問の余地がない。リチャード三世の最初の重要な独白をわれわれが聞くのは「ヘンリー六世第三部」三幕二場でのことだし、「リチャード二世」におけるヘンリー・ボリングブルックの政治家ぶりを知らない者には、「ヘンリー四世第一部」一幕三場のホットスパーのセリフ(“...this vile politician, Bolingbroke...”)が十分には理解できまい。

こうした素材による作品区分の他に、もう一つの分類が考えられる。それは、創作方法に基く分類である。演劇の形象過程に関する菅井幸雄の定式(認識→構想→表現)¹¹⁾にあてはめていうなら、認識の段階での分類ではなく、構想・表現の段階における作品区分ということになる。今それを、ごく大ざっぱに言って、悲劇的手法と喜劇的手法というふうに規定しておこう。

手法による分類が素材による分類ほどたやすくはないことは、それを実際に作品にあてはめてみればすぐにわかる。悲劇性と喜劇性の混在こそが、古典劇に対立するイギリス演劇の特質であったことを思えば、その困難はむしろ当然といわねばならない。「ヘンリー六世第一部」における、悲劇的な主題(トールボット)と喜劇的な主題(ジャンヌ・ダルク)の混合を前に、われわれの努力は早くも行き詰まってしまう。にもかかわらず私がこの分類に固執するのは、それが、シェイクスピア史劇における創作方法の展開を跡付けるのに役立つからに他ならない。

結論から始めよう。一つの図式が成立する。悲劇的手法は「リチャード三世」「リチャード二世」を頂点とし、喜劇的手法は「ヘンリー四世第一部」を頂点として、それぞれカーブを描く。「ヘンリー六世」が、あらゆる意味で、それら全体の出発点となる。それは基本的には悲劇だが、喜劇的なエピソード(いわゆる comic relief)がかなり自由に持ち込まれており、ある程度複

合的な性格をそなえている。その中、悲劇的手法は「リチャード三世」と「リチャード二世」に受けつがれる。喜劇的手法は、四、五年のいわば潜伏期を経て「ジョン王」に現われ、「ヘンリー四世第一部」を生むが、以後次第に鋭さを失って「ヘンリー五世」に至る。喜劇的・悲劇的という二つの手法だけでシェイクスピア史劇の全てをおおうことは到底できないとしても、この二つの手法の消長が、史劇におけるシェイクスピアの芸術の深化乃至変質について何事かを語ってくれるかもしれない。以下個々の作品について、それをたしかめてみたい。

われわれはまず「ヘンリー六世」のシェイクスピア史劇における重要性を、再認識することから始めねばならない。制作年代（第一部は第二・三部より後に書かれたのではないか）及び作者（シェイクスピアを含む複数の作者の合作ではないか）に関する議論の一切を棚上げして、この三部作を順に読んでみると、そこには既に、シェイクスピア史劇における手法上の問題の多くが含まれていることがわかる。何よりもそれは、すぐれた独創に満ちている。例えば第一部における、中世騎士道最後の荷ない手トールボットの扱い方がそれである。シェイクスピアは史実を改変して、彼の戦死の原因を、ヨーク・ランカスター両家の対立による援軍の遅延に求め、そのことによって中世的な価値観が新しい世界によって否定される過程を象徴的に描いている。バラ戦争に代表される貴族たちの対立は騎士道的な武勲とは無縁のものであり、それが生み出したのは個人の利益追求を至上命令とする新しい政治の世界であった。そこでは崇高な徳義よりも法律の知識が要求される。バラ戦争に至る対立の発端を、テンプル法学院に法律を学ぶ若い貴族たちの間の、相続権をめぐる法律論議の中に見たのは、シェイクスピアのすぐれた独創であった。そしてその対立の本質を、「ヘンリー六世第二部」の中で、シェイクスピアは鋭くとらえてみせる。ホルの年代記では概略的に語られているにすぎないグロスター公失脚事件が、ここでは三幕にわたって周到に準備された政治的フレーム・アップとなる。年代記では単なる名前にすぎないヒュームなる人物が、マキアヴェリ的な小野心家に仕立て上げられ、この入り組んだ策略に重要な役割を果たす。グロスターの死が「ヘンリー六世」を彩る他の多くの死と異なるのは、それがあらゆる意味で「政治的な」死だからである。シェイクスピア史劇に影のようにつきまとう刺客 (murderers) が、「ヘンリー六世」ではこの場面だけに登場する。そして、バラ戦争のさなかに捕虜となり、女王と側近の貴族の手にかかって最期をとげるヨークとは違い、グロスターは、まず様様な罪状をでっち上げられ、次に刺客の手によって巧妙に「処分」されるのである。それは悲劇的な最期なのだが、その悲劇を生んだのは、権力への意志が組織化され政治のメカニズムとなって回転を始めた時の、冷酷な力に他ならない。

「ヘンリー六世」三部作のそれぞれに、シェイクスピアは喜劇的な場面を用意している。第一部ではそれはジャンヌ・ダルク（作品の中では Joan la Pucelle）を中心に現われ、第二部では武器師ホーナーと徒弟との決闘の場面やジャック・ケイドの反乱を扱った第四幕などに見られる。第三部では、三幕二場のエドワード四世求婚の場面がそれである。それらの喜劇的場面のほとんどが、風刺的な性格を持っている。典型的なのは第一部四幕七場におけるジャンヌのセリフ

であろう。勇将トールボットの安否を気遣うイギリス軍の使者ルーシーの時代がかった口上を皮肉って、ジャンヌは、お前が偉そうな肩書を並べたてたその当の御仁は、こうしてここに臭いにおいをたてながら、はえにたかられていなさるよ、といったのける。ジャンヌの言葉によって、中世騎士道の華というトールボットのイメージは著しく損われ、観客は当惑する。一種の「異化効果 (alienation effect)」といえるかもしれない。

「ヘンリー六世」における政治的テーマは、「リチャード三世」において、一層純粋な形で扱われる。「ヘンリー六世」に見られた愛国的な感情や喜劇的なエピソードは、ここでは姿を消してしまう。四つ折版 (Quartos) の表題が示すように、「リチャード三世」は「悲劇」である。だがそれは、リチャードという野心家の性格悲劇ではなく、権力的な政治機構の生み出す悲劇なのである。リチャードが「合法的に」王位につくためには、「非合法的な」手段によって、邪魔者を除かねばならない。邪魔者というのは、主に、自分よりも王位に近い者たちのことである。刺客が暗躍する。リチャードは一步一步王位に近づく。手段の非合法性が追及を免れるためには、一層大きな権力と、貴族たちの対立を利用する政治性が要求される。シェイクスピアはその過程を執拗に追跡する。リチャードの数々の悪行のおそろしさを舞台の上に繰り広げてみせることが問題なのではない。シェイクスピアは、例えば「マルタ島のユダヤ人」におけるマーロウではない。バラバスの悪が、いわば抽象化された悪であり、その場限りのものにすぎないのに対して、リチャードの悪は歴史によって生み出され、歴史に向かって働きかけて行く。シェイクスピアは常に悪を社会的な文脈の中で描こうとする。「リチャード三世」において重要なのは、個々のセリフや動作よりも、巧みな場面の積み重ねによる、政治的悪夢ともいべき雰囲気醸成であろう。そしてその雰囲気は、劇の全体をおおいつくすのである。ロンドンの路上で行き合った市民たちは、“I fear, I fear 'twill prove a giddy world.” “For emulation who shall now be nearest / Will touch us all too near, if God prevent not.” などとささやきかわす(二幕二場)。宮廷ではエドワード四世の寡婦エリザベスが子供のへらず口をたしなめて、“Pitchers have ears.” という(同四場)。人々は不安に包まれる。次に何が起るかハリチャードだけが知っている。例えば二幕一場がそうである。重病の床につくエドワード四世の前で貴族たちの和解が成立する。遅れて入って来たりチャード(劇の中では Gloucester) もそれを祝福する。人々は安堵の吐息をつく。この機会にと、女王がロンドン塔に幽閉されているエドワードの弟クラレンスの釈放を願い出る。と、リチャードが語気鋭く切り返す。“Why, madam, have I off'red love for this, / To be so flouted in this royal presence? / Who knows not that the gentle Duke is dead?” クラレンスは既にリチャードが送った刺客の手にかかって殺されていたのである。第一・二つ折版 (First Folio) の短いト書 (*They all start.*) は、政治のメカニズムの中に引き込まれ、その全ぼうをとらえかねて不安におののく人々の反応を、簡潔に言い表わしている。

おそらく「リチャード三世」の次に書かれたと思われるもう一つの史劇「リチャード二世」の中で、シェイクスピアは引き続き人間の生活における政治権力の意味をたずねる。リチャード二

世が正当な継承権を持つ中世最後の王であり、この作品は、そのリチャードが政治的手腕によって成り上がった新しいタイプの王ヘンリー四世によって征服される過程を描いたものだというティリーアの分析¹²⁾は、誠に鋭いものであった。にもかかわらず、われわれは、少なくとも作品の前半において、リチャードが物欲と権力欲をむきだしにした、至って現世的な王であることを忘れてはならない。ヘンリーの父で自分には伯父に当るゴントが危篤だという知らせを受けて、リチャードは快哉を叫ぶ。“Now put it, God, in the physician’s mind/ To help him to his grave immediately!/ The lining of his coffers shall make coats/ To deck our soldiers for these Irish wars.” そうしたリチャードは、少し前に書かれたと考えられる作者不明の史劇「ウッドストック」に描かれた、暗君リチャードのイメージを受け継いでいる。だがシェイクスピアはここでも、他の作者には見られない鋭い政治描写をやっている。この劇は、後にヘンリー四世となるボリングブルックとノーフォーク公トマス・モウブレイとの対立で幕を開ける。リチャードの裁定によって、二人は中世の習慣通り、決闘によって是非を決することになる。一幕三場、型通りの儀式と共に、決闘が始まろうとしている。儀式は壮重な言葉をつらねて長々と続く。と、突然リチャードが決闘の中止を命ずる。事態は急転直下、意外な解決をみせる。モウブレイは無期限の、ボリングブルックは10年の国外追放を言い渡されるのである。ボリングブルックが国外に去った後、一幕四場でわれわれは初めて、リチャードの真意を知る。彼はこの狡猾な従弟が、民心を懐柔して王位をねらうのを恐れていたのである。延々と続いた決闘の儀式は、彼が従弟を遠ざけるために打った大芝居であった。

しかし劇の後半で、リチャードは変ぼうする。そのことによって、シェイクスピアは悲劇の新たな可能性を探るのである。「リチャード二世」の悲劇は「リチャード三世」のそれと同じく、権力政治のメカニズムが生んだ悲劇であった。だが劇の後半で、リチャードは突然真理を語り始め、それと共に、悲劇は新たな奥行を持つようになる。それは世俗的な人生における敗北者がたどる、自己発見の道程である。われわれはその最もすぐれた例を「リア王」に見るのだが、その原型は既に「ヘンリー六世」の中にある。第三部三幕一場で、王位を追われてさまようヘンリー六世は、猟場の番人の「お前は誰だ」という問に“More than I seem, and less than I was born to:/A man at least, for less I should not be...”と答える。これに較べると、リチャードの“Alack the heavy day, /That I have worn so many winters out, /And know not now what name to call myself!”（四幕一場）というセリフは、自己認識という点でヘンリーのそれに及ばない。それに、王冠を奪われたリチャードのセリフには、ボリングブルックの現実的な権力に対して、神から受けた王権の不可侵という抽象論をふりまわすにすぎないものが多い。にもかかわらず、“For god’s sake let us sit upon the ground/ And tell sad stories of the death of kings...”（三幕二場）と語るリチャードには、王冠の持つ人間的な意味が見え始めているのである。それは後にリア王が語る言葉であった。シェイクスピア史劇における悲劇の時代は、こうして後期の偉大な悲劇への展望を開いて終る。

「ジョン王」と共に、われわれはシェイクスピア史劇のもう一つの世界に足をふみ入れる。それは喜劇の世界である。戯画の世界、風刺の世界というべきかもしれない。

素材に基づく四部作という従来の作品区分では、史劇の中で「ジョン王」が占める位置は甚だあいまいなものであった。私がここで考える手法による分類からすると、「ジョン王」は、「ヘンリー四世第一部」以下の作品群を導く一つの実験として位置付けることができる。

「ジョン王」はある意味であいまいな、不徹底な失敗作である。それは作品として致命的な矛盾を含んでいる。にもかかわらず、それが重要なのは、そこに含まれる矛盾そのものが、「ヘンリー四世」以下の作品の質と限界を暗示しているからである。「ジョン王」の中でシェイクスピアは、従来の史劇にはなかった新しい型の人物を創造した。この劇の事実上の主人公、私生児のフィリップ（いわゆる Bastard）がそれである。この人物は作品の中で二重の役割を負わされている。一つは周囲の世界の虚飾をはぎ取ってその本質をあばき出すこと、もう一つは、その世界に順応して栄達をはかる新しい人間（New Man）の典型を身をもって示すことである。シェイクスピアの目は、荒々しく成長する新しい社会の姿を見すえていた。それは神にかわって物が人間を支配する社会であった。私生児のフィリップがジョン王の前に姿を現わすのは、異父弟との間の、土地相続をめぐる争いが原因なのである。問題は土地であり、金である。もしこの争いに敗れると、「年 500 ポンドがとこしてやられる」（一幕一場）とフィリップはいう。それは又、大義名分を掲げて戦ったはずの英仏両軍が、それぞれの国王の打算から突然休戦してしまう、そんな世界でもあった。それを痛烈に皮肉って、フィリップは例の「欲 (commodity)」に関する有名な独白を述べる (“...that same purpose-changer, that sly devil,/ That broker that still breaks the pate of faith...”) (二幕一場)。この欲というやつが世の中をすっかり狂わせてしまったというのである。「だが、」とフィリップは考える。「おれが欲の悪口をいうのは、まだ自分に口がかかってこないからじゃないか。」彼はこの独白を、次の言葉で結ぶ。“Gain, be my lord, for I will worship thee.”

こうしてシェイクスピアは、「ジョン王」において、彼にとっての「現代」の本質に、新たな角度から迫ろうとした。だが彼は、作品の途中で、その努力をなげうってしまう。作品の前半で、新しい物欲の世界に自らの生き方を見出そうとする荒々しいエネルギーに満ちていたフィリップは、後半では、外敵の侵入に敢然と立ち向かう愛国者として現われる。法王に対して忠誠を誓い、その仲介によって再びフランスとの間に和を結んだジョン王に向かって、フィリップは熱烈にその不名誉を責める。“O inglorious league!/ Shall we...make compromise.../To arms invasive?...”) (五幕一場)。二幕一場で便宜的な休戦を欲のなせるわざだと鋭く分析したフィリップの面影は、ここにはない。「ジョン王」に関して最もしばしば引用されるセリフが、上にふれた「欲」を主題とするものと、それとは全く異質な幕切れの愛国的なセリフ (“...Nought shall make us rue,/ if England to itself do rest but true.”) であるという奇妙な事実も、作品自体のこのように矛盾した性格¹³⁾からきているのである。

「ヘンリー四世」におけるフォールスタッフは、私生児フィリップの延長線上にいる。フォールスタッフは（少なくとも作品の前半における）フィリップの鋭い風刺性を受け継ぎ、発展させる。だがこの二人には、根本的な相違がある。フィリップは、土地の相続には失敗したが、ジョン王に登用されて支配階級の重要な一員となることができた。これに対してフォールスタッフの特徴は、その寄生的性格にある。¹⁴⁾ ハル王子といかに親しくまじわろうと、ハルがヘンリー五世になった時にその側近にもぐりこむ可能性のないことは、既に第一部一幕二場のハルのセリフによって観客に示されている。フィリップのような見事な転身は、フォールスタッフにはできない。できることはといえば、せいぜい宿のおかみや昔なじみの資産家の借金をふみ倒したり、徴兵免除とひきかえにわいろを取ったりすること位である。このことは、フォールスタッフがいわば永遠の不満分子であり、彼の風刺や批判が徹底したものであり得ることを意味する。フォールスタッフは舞台一杯にまきちらす豪快な笑いの中に、その事実を見落してはなるまい。「ヘンリー四世第一部」に至って、シェイクスピアは歴史の痛烈なパロディーを完成した。そこでは例えば反乱という、史劇では最も慎重に扱われるべきテーマでさえも、徹頭徹尾戯画化されている。北方貴族ほう起の報を受けたフォールスタッフとハル王子は、次のような大胆不敵な言葉をかわす。“...thy father's beard is turn'd white with the news; you may buy land now as cheap as stinking mack'rel.” “Why, then, if there come a hot June, and this civil buffeting hold, we shall buy maidenheads as they buy hob-nails, by the hundreds.”（二幕四場）その反乱の立役者であるホットスパーも、喜劇的人物として登場する。¹⁵⁾ ウェールズの武将グレンダウアーに向かって、あんたが生まれた時に大地が震えたというが、それは多分地球が屁でもこいたんだろうと皮肉ってみせる所など、この男はフォールスタッフの分身とさえいえる。そのホットスパー自身が、二幕四場のハル王子のセリフ (“...he (i.e., Hctspur) that kills me some six or seven dozen of Scots at a breakfast, washes his hands, and says to his wife 'Fie upon this quiet life! I want work'...”）からもわかるように、明らかに戯画化されている。いや、そのハル王子ですら、父王の口真似をするフォールスタッフに “...a villanous trick of thine eye, and a foolish hanging of thy nether lip...”（二幕四場）とやられるのだから、この劇のパロディーぶりは誠に徹底しているといわねばならない。戦場における名誉なるものをこきおろしたフォールスタッフの有名なセリフにしても、ホットスパーの中世的な名誉観と対立するものと受け取られがちだが、ホットスパーの名誉心そのものが、作品の中では一度も真面目には扱われていないのであって、フォールスタッフのセリフは、もっと広く、人々を美辞麗句で釣って死におもむかせる戦争の本質そのものをついたものとして理解すべきであろう。そうしたフォールスタッフの立場は、何よりも生活の実質を重んずる新興市民階級のたくましい生活力に根ざしている。例えば第二部一幕二場で、びっこをひきひき（びっこの原因は痛風か梅毒である）フォールスタッフは、名誉の負傷だといえば聞えがいいし、第一この方が年金をもらうのにいいわけがたつ、“A good wit will make use of anything, I will turn diseases to commodity.” とうそぶくことができるので

ある。

このようにシェイクスピアは「ヘンリー四世」を痛烈な戯画に仕上げてしまった。そのことは、彼が歴史という素材に対して、ある距離を置いて接することができたことを意味している。およそ10年に及ぶ史劇の創作体験の中では珍しいほどの自由を行使できたのである。こうした創作態度が既に「ヘンリー六世」にも見られることは、前に述べた。だが「ヘンリー四世」におけるその徹底ぶりは、おそらく素材の性格による所が大きい。ヘンリー四世の王位さん奪が「チューダー神話」における原罪に他ならないことは、当時の観客には周知のことであった。権力奪取のドラマそのものは、既に「リチャード二世」の中で、悲劇として形象化されている。シェイクスピアの前にあるのは、「不穏 (“unquiet”—Hall)」ではあるが決定的な瞬間を含まないヘンリー四世時代の史実であり、ハル王子遊蕩の伝説であった。作者不明の先行作品にはフオールスタッフの原型があり、更には中世以来の道徳劇における、若者を誘惑する悪徳 (Vice) という源流もあった。いわば、条件は熟していたのである。だが一方、この条件をつきくずす要素も、「ヘンリー四世」の中にはあった。それは、ハル王子の「改心」からヘンリー五世の「輝かしい (“victorious”—Hall)」治世に至る歴史上の事実であった。シェイクスピアは、ヘンリー五世の名君ぶりを精一杯美化して歌い上げずにはおられない。彼が「チューダー神話」を信ずる限りにおいて、そうせざるを得なかったのである。史劇の最後に位置する「ヘンリー五世」は、楽天的な愛国劇以外のものではあり得なかった。このことは、当然、「ヘンリー四世」における、ハル王子の扱い方をも規定する。それは、「改心」に至る、いわば社会教育の過程でなければならない。その結果、「ヘンリー四世」には独特のあいまいさが生ずる。歴史のパロディーの中に歴史の賛美が入り込む。それは「改心」の時期が近付いた第二部において、一層顕著になってくる。第一部では内乱の報を笑いとばしたハル王子が、ここでは、“By heaven, Poins, I feel me much to blame/ So idly to profane the precious time...”と、自責の念にかられている。そのハルの後身ヘンリー五世は、フランスの戦場で部下に向かって戦争肯定論を説く。“Therefore should every soldier in the wars do as every sick man in his bed—wash every mote out of his conscience; and dying so, death is to him advantage...”(「ヘンリー五世」四幕一場)それは戦いにのぞむ国王としては当然の言葉であろう。問題は、それに続く兵卒たちのセリフの中で、それが肯定される所にある。いや、むしろ、作品全体によって肯定されるというべきかもしれない。「ヘンリー五世」とはそうした作品である。それは、フオールスタッフの笑いと、別の世界に属している。

私はここに、シェイクスピア史劇の限界を見る。だが、いうまでもなく、われわれの任務は、その限界にもかかわらずルネッサンス世界の本質に迫り得た、シェイクスピアの鋭いリアリズムに光をあてることであろう。この小論は、そのためのささやかな試みであった。

(註)

1. Jan Kott, *Shakespeare Our Contemporary*, 48.
2. *Ibid.*, X.
3. G.M.Trevelyan, *A Shortened History of England* (Pelican ed.), 198.
4. E. Feuter, *Histoire de l'historiographie*, quoted in L.B. Campbell, *Shakespeare's Histories*, 56.
5. R.Weimann, "The Soul of the Age", *Shakespeare in a Changing World* (ed. Arnold Kettle), 23.
6. ルカーチ (山村房次訳) 「歴史小説論」 (青木文庫版) 202ページ。
7. John F. Danby, *Shakespeare's Doctrine of Nature*, 39.
8. Robert Crowley, quoted in R.Weimann, *op cit.*, 30.
9. Jan Kott, *op. cit.*, 25.
10. J. Dover Wilson, *The Essential Shakespeare*, 98.
11. 菅井幸雄「リアリズム演劇論」41ページ以下。
12. E.M.W.Tillyard, *Shakespeare's History Plays*, 251ff.
13. それは正しく矛盾なのであって、ダンビーのように、フィリップが新しい社会に適応して行く過程として調和的にとらえる見方には賛成できない。cf. J. F. Danby, *op. cit.*, 75ff.
14. G. Kozintsev, *Shakespeare: Time and Conscience*, 180.
15. 八木毅「シェイクスピアの喜劇」69ページ以下。