

『指輪のしゃれこうべ』

—喜劇の構造と死の影—

小 塩 トシ子

『恋の骨折損』はシェイクスピアのいわゆる習作期の頂点にならぶ秀作『ロメオとジュリエット』、『リチャード二世』、『夏の夜の夢』と創作年代がほぼ重なり、さまざまな意味でこれら三作と類似性の認められる作品である。初期の特徴としてあげられることばの抒情性、装飾的な豊かさ、詩形やスタイルの多様な試みが共通して見られる⁽¹⁾。とくに喜劇『夏の夜の夢』とのあいだには、劇・物語の定まった粉本がないこと、人物の配置や動きにチェスの駒でもすすめるようなパターン化が見られ、まるでゲームをたのしむかのような遊びがあることなど、似通った技法上の近さが見られる。またシェイクスピアはこれ以後数年喜劇というジャンルにさらに磨きをかけていく時期にさしかかるのであるが、この二作においてとくにジャンルを意識している様子がうかがえる。そしてなによりも作品全体が喜ばしく「休日気分」⁽²⁾にあふれたものであることは、およそ誰もが意見の一致するところである。

『恋の骨折損』はとくに、ことばが奔流のように溢れ出た宮廷劇らしいそしてまた典雅でソフィスティケートされた雰囲気をもつ芝居である。アクションやプロットにはとくにとり立てていうほどのものはなく、主筋はいつてしまえば、ナヴァールの宮廷で王以下三人の廷臣が学問三昧のアカデミーをつくろうと誓いをたてたのであったが、フランス王女と三人の侍女たちの出現によってその誓いはもろくも崩れ去り、不自然なアカデミーは当然また崩壊する、それだけのことである。ここでシェイクスピアは、学問 Art を尊重するあまり断食や不眠やさらに異性と会うことも禁ずるといった Nature を犠牲にする愚かさを槍玉にあげて、軽く皮肉をたのしみながらこの喜劇を書きあげた。いまは存在しない『恋の骨折

『指輪のしゃれこうべ』

得』(*Love's Labour's Won*) というシェイクスピアの喜劇があって (これは *The Taming of the Shrew* だとする説もあるが), 『恋の骨折損』はこれと対をなすものであったかも知れない。しかしそれは別としても, 当時の喜劇の常道はめでたしめでたしで終るものが大半であったことを考えると, この喜劇は題名もそして結末も皮肉なものであり, すくなくともそれまでになかったタイプのものとなっている。劇の終り近くのビルーンと王の対話,

Berowne : Our wooing doth *not end like an old play* ;

Jack hath not Jill : these ladies' courtesy

Might well have made our sport a comedy.

King : Come, sir, it wants a twelvemonth and a day,

And then 'twill end.

Berowne : That's too long for a play.

(italics mine) (V. ii. 864—68)⁽³⁾

ビルーン : わたくし共の申込みは古い芝居のようには終りませぬジャックがジルと一緒にはなれませぬ。ご婦人方のご好意次第ではこの余興も喜劇になりましたものを。

王 : 君, 十二ヶ月と一日たてばめでたく終るのさ。

ビルーン : それじゃひと芝居には長すぎます。

というくだりはちょうど『夏の夜の夢』のなかばにパックがうたう

And the country proverb known,

That every man should take his own,

In your waking shall be shown :

Jack shall have Jill ;

Nought shall go ill ;

『指輪のしゃれこうべ』

The man shall have his mare again, and all shall be well.

(*M. N. D.*, III. ii. 458—63)

諺でもいうとおり／割れ鍋に閉じ蓋さ／眠りから覚めりゃわかるのさ。／
ジャックにはジルですべてよし／男が牝馬をとりもどしゃ／すべてめでた
しめでたしき。

さらにこの劇の終りで期待どおり三組がオベロンの祝福をうけることを考え併せると、『恋の骨折損』はまさに裏返ししの結末でありパロディとさえなっている。「ジャックがジルを手に入れる」のが当時の喜劇としてより一般に受けいれられていたであろうことを思えば、『恋の骨折損』の筋の終わり方はたしかに <open ended>であり、舞台上で人物がふたてに別れて “You that way : and we this way” と退場していく図といい、そこで唄われるかっこうとふくろうの唄といい、どれも従来のいきかたとはちがっている。春と冬の唄はふしぎなバランスをとりながら、観客・読者を一年後の想像へとさそい終幕をかざる。若いシェイクスピアはここで一般の人々が見慣れてきた “old play” ではなく新しい試みを示したのだと、その野心を汲みとることもできるかも知れない。

アクションやプロットに見るべきものがないこの作品はしかし、登場人物の組み合わせの変化が綾なす色彩やパターンのいきいきした、まるで「古代のタペストリー」⁽⁵⁾でも見るような楽しさのある作品でもある。モチーフはたえず色彩を微妙にかえながらさまざまなパターンを織りなしていく。もっとも小さなことばの単位でいっても、“Taffeta phrases, silken terms precise/Three-pil'd hyperboles, spruce affectation” (V. ii. 406—7) あり、スタイルにも rhyme や blank verse の使いわけがあり、couplets, quatrains, sonnets があり、sonnets にはそのパロディもあり、さながら詩のコンテストをきく感じがする。人物の配置と動きはバランスと対照を見せながら展開していく。まるでフォークダンスかスクエアダンスで measure に従って人々が動くようにたたえず動きながら。

『指輪のしゃれこうべ』

Ber. : Did not I dance with you in Brabant once?

Ros. : Did not I dance with you in Brabant once? (II. i. 114—5)

ビルーン：いつかブラバントでと一緒に踊りませんでしたか。

ロザリン：いつかブラバントでと一緒に踊りませんでしたか。

という誘いかけからはじまってダンスは展開する。

Moth: . . . but to jig off a tune at the tongue's end, to canary to it with your feet, humour it with turning up your eyelids, sigh a note and sing a note, sometime through the throat, as if you swallowed love with singing love, sometime through the nose, as if you snuffed up love by smelling love, . . . (III. i. 9—15)

モス：けども舌先でジグ踊りみたいに歌うたったり、それに足をあわせてキャナリ踊りをおどったり、白目をむいたり、恋をうたうのはまるで恋をのみこむためみたいに、のど奥からため息まじりの声でうたうかと思えば、恋をかいで吸いこむみたいに鼻声でうたったり . . .

Dull : I'll make one in a dance, or so; or I will play

On the tabor to the Worthies, and let them dance the hay.

(V. i. 147—8)

ダル：踊りかなにかで一役かきましょう。でなきゃ英雄芝居に鼓を打ってみなさんに田舎踊りをやってもらいましょう。

と小姓や田舎者の警察官まで踊る気分である。王をはじめ宮廷人たちも仮面をして踊るために広場にでてくる。

King : Say to her, we have *measured* many miles

『指輪のしゃれこうべ』

To tread a measure with her on this grass.

(italcs mine) (V. ii. 184—5)

王：あの方に申し上げてくれ。遠路はるばるやってきて／この芝生であの方と一曲踊りをと願っておりますと。

King : Then, in *our measure* do but vouchsafe one change.

Thou bid'st me beg : this begging is not strange.

Ros : Play, music, then ! nay, you must do it soon.

Not yet ! no dance ! Thus change I like the moon.

(italics mine) (V. ii. 209—12)

王：ならば踊ってひとつ気分転換を。／望めとおっしゃるのだから。この望みは妙ではない筈。

ロザリン：では音楽を！いやすぐお踊りならなくては。／まだよ。踊りはやめ。こんなふうになわたし変りやすいお月様ですの。

まことに変幻自在な女性のリードする楽興の時である。ともあれこの作品のかもしれない出し色彩と雰囲気は生きいきとしたものであり、たえず変貌しつつ、あくまで明るい。それに間違いはない。ところがいまここで筆者は標題にかかげた短いフレーズに目を向けようとしているのである。

※

※

※

シェイクスピアの作品を時をへだててくり返えし読んでみて、はじめにいただいたトータルな印象とはかなりちがった細かい部分に改めて目が開かれることがある。これはしかしなにもシェイクスピアに限ったことではなくて、およそ再読・三読にたえる、あるいは古典の名に価いする文学作品について言えることであろう。その細かい部分は時に読者あるいは劇の観客の心のうちのある琴線にとくにふれるものであったり、また時代をこえて現代のある状況に鋭く照応するものであったりで、いわばそれまでは読みすごしてきたものが、読者・観客の側に新し

『指輪のしゃれこうべ』

いアンテナがはられたために、波長がうまくあって明瞭にきこえたり映像をあざやかに結ぶようになる、そんな経験である。この経験はシェイクスピアの作品の場合とくに喜劇について多くあるように思われる。

A death's face in a ring. (V. ii. 605) という短かい一行もそんなアンテナにかかってみると意外に大きな問題につながる糸口のようなのである。洒落た諷刺のきいた宮廷劇に、喜劇の雰囲気に合わない tone がある。これはじつはこの明るい作品のはじめから通奏低音のようにひびいているものであるが、それを検討する前にまずこのフレーズを見よう。「指輪に彫られた死の顔」とは、当時流行していた指輪にしゃれこうべの絵をかきそこに *memento mori* (死すべき身を忘れるな) などという銘を刻ませた、そのようなものを言っている。

memento mori というモットーの背後にある観念・思想は古代エジプトまで溯るものであるが、中世キリスト教的倫理道徳に結びついてからは、人に死を思い起こさせる物自体を *memento mori* と呼ぶようになった。だからそれは頭がい骨でもよかったし、また自分の墓石でもよかった。またそのしゃれこうべを装飾品や装身具にもしていたのである。そしてこのような「死の顔」は結婚式や祝宴の席上、凱進行進の真最中、戴冠式などといった、人間が自分の栄光に酔いしれているときに、目の前につきつけられた。おごりたかぶる人間に、死を思い起こさせるのは、その「死」の恐怖が人を目覚めさせ、また一層「生」に対して真剣に取り組む姿勢をとらせるためでもあった。シェイクスピアの時代に先立って「死」はさまざまに擬人化されていた⁽⁶⁾。早く十四世紀フランスでは『ダンス・マカブル』の活版本に、十五世紀詩人フランソワ・ヴィヨンの『遺言詩集』に、イギリスでは中世の代表的道徳劇『万人』 *Everyman* (ca. 1500) に、「死」は死を告げる使いとして登場する。絵画の領域ではもっとはっきりと、たとえばハンス・ホルバインの「死の舞踏」の一連の木版画、近く十六世紀ドイツではアルブレヒト・デューラーの多くの作品にしゃれこうべや人の形をした「死」がくり返えし描かれている。十六世紀中葉には大陸といわずイギリスといわず、墳墓にはしゃれこうべやがい骨が描かれまた刻まれるようになる。ホイジンガは『中世の

『指輪のしゃれこうべ』

秋』第十一章「死の幻像」を次のような文で終えている。「中世末期の教会思想は、死に関してただ二つの極端な見方しか知らなかった。無常に対しての、また権力、名誉、享樂の終末に対しての、更に美の凋落に対しての歎きと、一方至福のうちに救われた魂への喜びとの二つだった。この両極の間にあるものは無視されてしまった。死の舞踏や薄気味わるい骸骨を余すところなく描ききった作品のなかで、生きた感情は石のようにかたまってしまったのだ。」⁽⁷⁾と。この両極のあいだを、しかし世俗化とルネサンスの新風ヒューマニズムが埋めていったことも確かである。こうして身近かに「死」の顔が描かれ示されれば示されるほど、かえって「死」は形骸化の一步を辿るようになる。時代はむろんイギリス・ルネサンスの盛期を迎えて、「生」の謳歌が高らかにひびくのである。そのような時代にあつてシェイクスピアもまたその作中にしばしば、この形骸化しかかったとはいへ中世以来の伝統の色濃いしゃれこうべを、またあるいは指輪に刻まれた銘をもち出している。二・三の例を挙げてみよう。

『ヘンリー四世』の第一部三幕三場にはフォルスタッフがバードルフ相手にむしゃくしゃする気持を当たり散らす場面がある。

Bard. : Why, Sir John, my face does you no harm.

Fal. : No, I'll be sworn, I make as good use of it as many a man doth of a death's-head or a *memento mori*. I never see the face but I think upon hell-fire and Dives that liv'd in purple; for there he is in his robes, burning, burning . . . (III. iii. 28—33)

バードルフ：いやジョン殿、なにもこの面お前様に迷惑をかけたりせぬ。

フォルスタッフ：そうとも。おれ様はお前の顔を精一杯つかつてゐるわさ。よく世間でいうあのしゃれこうべ、または「死を憶えよ」っていうあれさ。お前の顔みてるとうとうしても地獄の焰とそこで深紅のローブをつけて燃えに燃えているご仁を想いおこすわ。

つまりフォルスタッフは「バードルフお前の顔を見ているとしゃれこうべや地

『指輪のしゃれこうべ』

獄で焦熱に焼かれている大金持⁽⁸⁾を思い出す」と言っているのだ。このあとフォルスタッフはご先祖さま形見の指輪を盗まれたと口惜しがる場面がでてくるが、その指輪には *memento mori* などという銘が刻まれていたのかも知れない。

『ヴェニスの商人』的一幕二場には「骨をくわえたしゃれこうべ」と結婚する方がまし (51) と形容されるパラティン伯という人物が登場するが、ポーシャの婿えらびの場 (二幕七場, 九場, 三幕二場) では、金・銀・銅の三つの箱のうち金箔の箱をモロッコの王子があけるとしゃれこうべが出てくる。アラゴンの王子が銀の箱をあけると「しょぼしょぼ目の阿呆が巻き物をひろげている絵」が、パッサニオーの鉛の箱からはポーシャ姫の絵姿が現われる。この背後に中世的道徳訓があるのは明らかである。モロッコ王のひきあてた朽ちはてたしゃれこうべの空ろな目の中には「・・・金色に塗られた墓もなかにあるのは蛆虫」と書かれているのである。『お気に召すまま』三幕二場にはしゃれこうべは出てこないが、オーランドーの応答ぶりをジェイクイズがからかって「なかなか洒落れた文句をいうね。鍛冶屋のかみさんと親しいのかい、指輪にきざんだ文句を教えてもらったんじゃないかい。」と言ったりする。

『ハムレット』の墓掘りの場は *comic relief* の役目を果していることはたしかであるけれどもまた、しゃれこうべをひとつひとつ拾いあげて感慨ぶかく語るハムレットの心情には、十六世紀から十七世紀にかけていわば世紀のはざまに生きている観客の心情にきわめて近いものがあつたであろう。人の世の栄華のはかなさと無常を嘆くハムレットのことばは、少なくとも現代のわれわれよりははるかにつよい反応をひき起すものであつたろうと思われる。その意味でこの *comic relief* はかえって作品『ハムレット』全体の悲劇性をつよくくまどりする役割をさえ果していると言ってよいであろう。ここに挙げた作品に限らず真面目と遊びの混交は、悲劇・喜劇をとわずあらゆる分野にあつた。厳肅をきわめた場面に嘲笑がまじり、異様な恐怖感を与える。悪魔や魔女さえ見なれた衣装で登場する。ヒエロニムス・ボッシュ的なおどけた身振りで。

喜劇へ話をもどさなくてはならない。『恋の骨折損』のこの句はどのようなコ

『指輪のしゃれこうべ』

ソテキストのなかで言われていたのか。それはこうだ。王の命令でビルーンがフランス王女たちをたのしませるために仕組んだお芝居 Nine Worthies「九人の英雄」がいよいよ演じられようとしている。この劇中劇を演じる人たちはポンペイに扮する無知なユスタード、アレグザンダー役の牧師ナサニエル、ユダスを演じる街学者ホロファネス、ハーキュリーズをつとめるモス、そしてヘクターに扮するスペイン流「ほら吹き兵士」アーマードーといった面々である。『夏の夜の夢』でアテネの職人たちが演じた劇中劇「ピラマスとシスビー」も「いとも悲惨なる滑稽劇」(very tragical mirth)であったが、この「九人の英雄」も宮廷人たちのやじ馬や横槍をうけながら、こっけいな演戯を披露していく。ホロファネスが「それがしはユダでござる」といって登場すると、このユダス・マカベウスを一同は早速キリストを裏切ったユダにしてしまい、さんざんいじめるのである。

Hol. : I will not be put out of countenance.

Ber. : Because thou hast no face.

Hol. : What is this?

Boyet. : A cittern-head.

Dum. : The head of a bodkin.

Ber. : A death's face in a ring.

Long. : The face of an old Roman coin, scarce seen.

Boyet. : The pommel of Caesar's falchion. (V. ii. 600—607)

ホロ：そんなことで顔をつぶされるわしではない。

ビル：顔なんかはじめからないのさ。

ホロ：ではこれはなんです。

ボイ：六絃琴の首さ。

ダム：髪どめの頭だ。

ビル：指輪のしゃれこうべだ。

ロン：珍奇なローマの古貨幣の顔さ。

ボイ：シーザーの剣の柄だ。

『指輪のしゃれこうべ』

まだ延々この調子が続く。たくさんの顔がひき合いに出されては潰され、その化けの皮がはがされていく。いいたい放題をたのしんでいるのである。滑稽さと皮肉がしかしこの場面の楽しい雰囲気をごわしてはいない。ところがやがてこの浮きたった場面に、あまりにも唐突不自然に使者が登場する。しかもこの使いは全身黒装束で、まるで中世の道德劇や「死の舞踏」の絵にみられる死の使いそのものを思わせるようなしかたで登場して、フランス国王の死を告げる。ほんの少し前の「指輪のしゃれこうべ」という修辭的殘像が消えぬうちに、輕妙快活なたわむれの場に突如人間の形をとって「死」の使者が現われるのである。

突然と言え言えるのだが、しかし先に用いたことばをくり返せばこの死のいわば通奏低音は、一幕冒頭からかすかに提示され、五幕に至るとはっきり聞きとれる旋律を奏でていたのである。開幕冒頭に王は言う。

Let fame, that all hunt after in their lives,
Live register'd upon *our brazen tombs*,
And then grace us in *the disgrace of death*;
When, spite of cormorant *devouring Time*,
Th'endeavour of this present breath may buy
That honour which shall bate *his scythe's keen edge*,
And make us heirs of *all eternity*. (*italics mine*) (I. i. 1—7)

この世の者すべてが追い求める名声をば／われらは真鍮の墓標に刻ませて／
死の醜さを美しくするものとしよう。／「時」がどんなに貪欲であっても／
生きているうちに努力しておけば／その利鎌の鋭い刃先を鈍らせ／名を永遠
に残す名譽を得ることもできよう。

シェイクスピア劇の開幕一場はつねに主題の提示という点ですぐれているが、
ここでもそのことが言えよう。ルネッサンス人にとっての「名声」や「名譽」は
他の先立つ時代のどれよりも人すべての求めるものであった。「名譽」に対する
熱情的ともいえる願望はたしかに中世にはなかったルネッサンスの新しい特性で

『指輪のしゃれこうべ』

あり、新しい時代の人間観・死生観と深い関係がある。ルネッサンス・ヒューマニズムは人間性の解放を謳歌するもので、個人は中世にはなかった自由を得た。しかしまた逆に中世には近代的な意味での個人の自由はなかったが、孤立ということもなく、生れついた時からすでに社会のなかで位置が与えられており、農夫なり騎士なり工匠なりの職業を役割として生の意味づけをされていた。ルネッサンスのもたらした新しい自由は、人間個々の存在の尊厳と力の感覚をもたらしたけれども同時に、人ひとりの孤立感と社会の横の関係を不確かなものとし「生」の意味づけを他者の価値判断にすがって求めようとする傾向を生みだした⁽⁹⁾。「名声」「名誉」はシェイクスピアの作品のなかにおいても主題をさぐる鍵になる語であろうがこの観点からの問題提起は別の時にゆずらなければならない。

ともあれ「名誉」というものは、また同時にすべての人がその前では平等である「死」や「時の利鎌」にうち勝って手に入れるのは容易でないものであった。王の宣言は「名声」「名誉」を現在の努力によって勝ち得て永遠の世継ぎとなる決意を語るけれども、その語り口に「死の醜さ」「墓」「食欲な時」とその「鋭い刃先の利鎌」が強敵として意識されている。しかし一同は誓いを立て俗世を捨て「時」を一瞬止めたかのような世界へと入っていく。シェイクスピアの戯曲ではしばしば二重の時間がすぎていく。actualな時の流れと、fantasticな世界の砂時計の速度が極度にゆるやかに、ときには静止するような心理上の時間とが。naturalな世界とartificialな世界の時とを言い換えることができるかも知れない。この劇の中でも「時」はくり返えし指摘されている。「三年間、ここで暮して勉強することは誓った」(I. i. 16, 35; I. ii. 35), 「夜は三時間の睡眠」(I. i. 42), 「子をはらんで三ヶ月」(V. ii. 679), 「午後になったら短かい時間でできるなにか珍しい余興でなくさめることにしましょう」(IV. iii. 376), 「この目的に使える限りの時間は無駄にしてはいけない」(IV. iii. 378—9), 「ボイエット用意なさい。今晚発ちますから」(V. ii. 737), 「十二ヶ月と一日の喪」(V. ii. 873)などひろってみると意外に多い。がそのなかで現実の「時」を忘れるような笑いさざめく「空間」ばかりがひろがっていく。「時」の指摘が現実を暗示するものと

『指輪のしゃれこうべ』

してばかりでなく、「死」の影をおびて不気味なひびきをたてはじめるのは五幕に入ってからである。明るさをたたえた場に影を落とすという点では四幕三場で、女性の色の黒さをめぐって『夜の学派』(School of Night)まで引き合いに出して長々と論ずるところが指摘できるであろうが、五幕二場ではまずキャサリンの妹が恋故に憂うつになり死んだことが語られる(13—18)。ついでビルーンは誓いを破った天罰にペストの徴候がある(420—424)と言い、「指輪のしゃれこうべ」(605)「ユダ氏に灯りを！暗くなって彼氏はつまずきそうだ」(622)、そして使者マーケイドと王女の二行、

Prin. : Dead, for my life!

Mar. : Even so: my tale is told. (V. ii. 710—11)

王女：まさかお亡くなりになったのでは！

マー：そのとおりでございます。もう申し上げることはございません。

が語り終えられるとビルーンは静かに言う。

Worthies, away! The scene begins to cloud. (712)

英雄たちさがれ！雲行きが怪しくなった。

そして幕の終り近くにビルーンが病院で十二ヶ月ひん死の床についている病人に馬鹿話をしつづけるというエピソードにとつながっていく。「九人の英雄」の仮面劇そのものが「時」と「死」のテーマをもつものと言えよう。この場面はちょうど作品『あらし』のなかで妖精たちの祝福のパジェントが美しく繰りひろげられていたその最中に、キャリバンたちの主人殺害の陰謀を突如思い起こしてプロスペローが仮面劇を止めさせるところに似ている。遊びと余興と笑いとがその頂点に達しようとしたとき、この死を告げる使者がやってきて、一同と観客を一挙に現実の世界へいわばひきもどすのである。現実の世界といっても使者が思い起

『指輪のしゃれこうべ』

こさせるそれは人生のもう一つの次元、「死」をも含む次元のことなのであるが。ともあれ、ここから宮廷人たちは「時」の意識の世界へもどっていく。artificialityをはなれて nature の世界へ。王や宮廷人たちの誓いを立ててはじめたアカデミーや自然に反した art の世界は崩れるべくして崩れたのである。

Ber. : Sweet lords, sweet lovers, O! let us embrace.

As true we are as flesh and blood can be :

The sea will ebb and flow, heaven show his face ;

Young blood doth not obey an old decree :

We cannot cross the cause why we were born ;

Therefore, of all hands must we be forsworn. (IV. iii. 211—16)

すばらしきみなさん、うれしい恋人方、おお。抱き合いましょう。

われらはみな血と肉をもつものですから、これがほんとうなのです。

海は満ち干し、天は晴れてそのかんばせを見せるもの。

若者の血潮は老いの命に従いはしませぬ。

生まれた理にはさからえぬもの。

だから誓いは破られるのが必定のこと。

さらにビルーンはこの意識の変革を自己発見と規定する。

Ber. : Let us once lose our oaths to find ourselves,

Or else we lose ourselves to keep our oaths.

It is religion to be thus forsworn ; (IV. iii. 358—360)

誓いを捨てて自分自身を発見しましょう。

でないと誓いを守るために自分自身を失うことになります。

このように誓いを破ることは宗教にかなうことです。

そして登場人物たちはあらたに発見した自己に立脚して愛と死という危機的な局

『指輪のしゃれこうべ』

面をも含んだ人生そのものへとふみ出していく、と言ってよいであろう。

※ ※ ※

帰還や新しい出発のもつ意味はシェイクスピアの中期の喜劇においてとくに重要と思われるが、これについては項を改めねばならない。『恋の骨折損』について言えば、先述したようにこの芝居の結末はいわゆる〈happy ending〉ではなく〈ambivalent〉である。とくにかけ合いの「うた」は、春と冬、かっこうとふくろう、アポロのうたとマーキュリーのことばという風に対置されて、さまざまな解釈を招いてきた。が言えそうなことは、春と冬が生息の息吹きと死の暗示を含むものであり、生そのものが不安とおそれを内包し、一方冬のうたにもなお生の息吹きが内側に感じられることであろう。それを見逃してはならない。

Cuckoo, cuckoo: O word of fear,

Unpleasant to a married ear!

かっこう、かっこう！おおおそろしいことば！／所帯持ちには耳ざわり！

Then nightly sings the staring owl,

Tu-whit;

Tu-who, a merry note

While greasy Joan doth keel the pot. (V. ii. 900—10)

夜な夜なぎょろ目のふくろうはうたう／トウフィツ、トウフー、たのしい歌だよ。／ふとっちょジョンは熱鍋をさます。

冬になくふくろうの唄も “a merry note” であり、つららと風と雪の夜の寒さの中で働く田舎の若者たちはしたたかな生命力をもっている。冬の時を経てこそ春のひな菊、すみれ、きんぼうげの牧場やかっこう鳥はじめひばり、きじ鳩、みやま鳥の啼き声と羊飼いの麦わら笛が一層陽気で明るいよろこびを奏でるのである。

『恋の骨折損』は全体が楽しい気分にみちた軽やかな劇である。ちょうどモー

『指輪のしゃれこうべ』

ツァルトの『コシ・ファン・トゥッテ』(女はみんなそんなもの)がそうであるように。ロザリンドのことばでいえば〈holiday humour〉で書かれたものであろう。この劇のあと続いて書かれる『夏の夜の夢』も『お気に召すまま』もそして『十二夜』に到るまでもこの雰囲気は保たれていると言ってよいであろう。J. D. Wilson の *Happy Comedies*, C. L. Barber の *Shakespeare's Festive Comedies* といった研究書の表題ももっともと肯けるような気分でシェイクスピアは、喜劇の成熟した花を咲かせたと言することができる。しかし注意ぶかい目をもって細部を探索していくと、そこそこに悲劇的なもの、死の陰、調和の中の不調和が作者の用心深さをもって配置されていることに気づくのである。

※

※

※

ひとつの小さな一行をめぐってシェイクスピア再読ははじまったのであるが、その一行はまた大きな視野へと導く窓のような視点を与えてくれるもののようと思われる。N. Frye⁽¹⁰⁾ は “a natural perspective” (*T. N. V. i. 216*) 自然の鏡ということばに絵画の技術用語としての〈perspective〉透視画法を用いて、喜劇の原型的ミュトスを探り、また M. Krieger⁽¹¹⁾ は “a window” というしばしば出てくることばを視点としてソネット論を書いた。いわばそのような遠近法を適用できるひとつの小さな窓がこの一行にあると言えないだろうか。

この一行を劇の構造のなかに位置づけようと試みてきて今言えそうなことはこのようにことかと思う。すなわち喜劇において明るさのなかの影は、全体に深刻な影響を与えるほどでなければ、濃くてもかえって明るさがうき立って見えると言うことである。死の影がときに舞台をよぎるのは、生の光輝をいっそう増す役割を果たすためであり、劇作家シェイクスピアの物事を見る目は、けしてただ光の部分だけをひたすら見てくらむことがなかったのである。

[付記：喜劇の中の「死」については、Bobbyann Roesen: *Love's Labour's Lost*. *Shakespeare Quarterly* IV (1953) および同じ著者で後の Anne Righter, *Shakespeare and the Idea of the Play* (Chatto & Windus, 1964) から示唆を得、また教えられた。]

『指輪のしゃれこうべ』

注

- (1) その点では、ほぼ同じ頃書かれた長篇物語詩やソネットについてもいえるであろう。
- (2) *As You Like It*, IV. i. 68.
- (3) この作品からの引用はすべて、*Love's Labour's Lost* (The Arden Shakespeare, ed. by Richard David, 1966) による。
- (4) もっともこの Armado のせりふは Arden 版ではカットされている。
- (5) Cf. Walter Pater, *Appreciations* (1907) p. 163.

It is as if Shakespeare had intended to bind together, by some inventive conceit, the devices of *an ancient tapestry* and give voice to its figure.

- (6) 木間瀬精三著『死の舞踏』(中公新書)はこの点具体例に富んでいる。
- (7) 『中世の秋』兼岩正夫他訳(創文社)219頁。
- (8) ルカ伝16章19節からの貧乏人ラザロと金持ちのたとえに出てくる金持。
- (9) このルネッサンスの特性は、ホイジンガ、ブルクハルトのルネッサンス観にも指摘されるところであり、ディルタイのペトラルカ分析にもみられる。なおフロムの次の一節を参考に挙げる。

Man, the more he gains freedom in the sense of emerging from the original oneness with man and nature and the more he becomes an "individual," has no choice but to unite himself with the world in the spontaneity of love and productive work or else to seek a kind of security by such ties with the world as destroy his freedom and the integrity of his individual self. Erich Fromm, *Escape from Freedom*, p. 22.

If the meaning of life has become doubtful, if one's relations to others and to oneself do not offer security, then fame is one means to silence one's doubts. It has a function to be compared with that of the Egyptian pyramids or the Christian faith in immortality: it elevates one's individual life from its limitations and instability to the plane of indestructivity: if one's name is known to one's contemporaries and if one can hope that it will last for centuries, then one's life has meaning and significance by this reflection of it in the judgments of others. *Loc. cit.* p. 49.

- (10) Northrop Frye, *Natural Perspective* (New York, 1965).
- (11) Murray Krieger, *A Window to Criticism* (Princeton, 1964).