

『イル・ペンセローソー』と

シェイクスピアの悲劇

酒 井 幸 三

ミルトンの初期『抒情詩集』(*Poems of Mr John Milton, Both English and Latin, 1645*)に、姉妹篇『ラレグロ』(*L'Allegro*)と『イル・ペンセローソー』(*Il Penseroso*)がある。いずれも一六三一年ごろ、いわゆるホートン時代に先立って書かれたとする推定が一般である。

『ラレグロ』の主人公「快活の人」は、朝は田園の散策、夜更けて芝居小屋に足を運び、ジョンソンと

Or sweetest Shakespeare fancy's child (133)

そしてまた、空想の子供、妙にうるわしいシェイクスピア

の喜劇鑑賞を楽しむ。彼女の姉妹「沈思する人」は逆である。その日課は夕べの散策とともに始まり、夜を徹して古今の典籍をひもとき、古典悲劇に思いを潜める。

Sometime let gorgeous Tragedy

In sceptred pall come sweeping by,

Presenting Thebes, or Pelops' line,

Or the tale of Troy divine.

Or what (though rare) of later age,

Enobled hath the buskined stage. (97-102)

あるときは、豪華な悲劇に王者たるマンテをまとうて、

かつその登場をせよ。して 演ずるは、

テーベのまちにゆかりある舞台、あるいは悲運なるペロプスの王統か、

あるいはまた、神々に縁あるトロイの物語、

あるいはまた、後の世に（稀ではあるが）

悲劇の舞台を崇高ならしめてきたものも。

「沈思する人」が『オイディプス王』(*Oedipus Tyrannus*) あるいはアトリウス家 (*Atrous*) にまつわる宿命の悲劇に時の経つのを忘れたことは確実である。また、そのレパートリーには、「トロイの物語」と「後の世に……悲劇の舞台を崇高ならしめてきたもの」も含まれるとある。後二者が不特定のまま残された理由は詳らかではない。「稀ではあるが」という挿入句から、シルトン（注）は近代の悲劇には高い評価を与えなかったとするのが定説である。ウドハウスならびにブッシュ編になる集注版 (*A Variorum Commentary on The Poems of John Milton*, ed. A. S. P. Woodhouse and Douglas Bush, 1972) は、十八世紀後期の批評家リチャード・ハードを援用したウォートンの古注

によって、ミルトンはシェイクスピアを「ちよっと覗いただけ」だとする通説に従っている。近くはヴィッカーズ編「クリティカル・ヘリテイジ」叢書 (*Shakespeare: The Critical Heritage*, ed. Brian Vickers, 1974-81) 全六巻にも、ミルトルは除外されている。しかしながら、ミルトンは、この直前の1630年ごろ、第二・二つ折り本(一六三二)の巻頭を飾るはすになっていた序詩 (*On Shakespeare*, 1630) を書いている。これらの姉妹篇もまた、「われわれの空想」をとらえ「あり余る思念に……わが身をば石と化さしむる」ようなシェイクスピアの作品と無関係ではありえないのではなからうか。

もし『ラレグロ』が『夏の夜の夢』と『お気に召すまま』を念頭にして書かれたのだとするならば、姉妹篇『イル・ペンセローソー』にもシェイクスピアの悲劇を期待することはごく自然であろう。そのひとつに、トロイの城を支えた大黒柱ヘクターの死の悲劇がある。そのとき、老父プライアム王は「石と化し」、泣きぬれた妻や妹たちはナイオビーの「冷たい石像」となるであろうとある。これらの悲劇は、年若いミルトンをして「あり余る思念に……わが身をば石と化さしめた」ことであろう。直接その名が見えないのは、その必要がないと考えたからではなからうか。

一

『ラレグロ』と『イル・ペンセローソー』は、「第一・プロルーション」(*The First Proulsion*, written c. 1628) の主題が昼と夜の優劣を問うことにあったように、相互に相手を退けて始まる。以下、両篇の構想もまた、対照的な形式に組まれている。「快活な人」は、朝喜劇一座を引き連れて牧歌的田園の散策に出る。日が暮れると都

会の夜会、夜は喜劇の鑑賞に興じて終わる。それに対して、「沈思する人」の一日は真反対である。その散策は夕暮とともに始まり、深夜は「高い孤塔」にこもって哲理の冥想に耽り、夜を徹して古典に親しむ。明け初めたころ、「アーチのように枝葉が差しかわす……薄明の森の小道」を歩んで修道院に到り、その一隅で人生の果てに「平安な隠棲」を見出す。「黙想する修道女」(‘pensive nun’)には、「平和」「静謐」以下、「観照」および「沈黙」が随伴する。

「沈思する人」の供廻りが「観照」と「沈黙」に極まることは、ルネッサンス思想のアレゴリーとして妙である。前者はクリスチャン・プラトニズムのヴィジョンの精髓であり、後者は時間の世界を超越した永遠界を象徴する。

But first, and chiefest, with thee bring,

Him that yon soars on golden wing,

Guiding the fiery-wheeled throne,

The cherub Contemplation,

And the mute Silence hist along, ... (51-55)

だが なかんずく、第一に連れて来たまえ、

車が火焰ほのおに包まれた玉座を引いて、

黄金の翼を駆って天翔けるかのものを、

その位第二の知天使チエンジェル「観照」を、

して 無言なる「沈黙」を、首をたてずに呼びよせよ。

主人公のまたの名は「聡明にして神聖なる女神……いとも聖なる憂鬱」(thou goddess, sage and holy, … divinest Melancholy)であるから、知天使ケルビムが神の「神座を案内する」ように、「観照」も「聖なる憂鬱」の「車が火焰に包まれた玉座」を引く。『オックスフォード英語辞典』も「宗教的瞑想」と定義し、擬人化された用例としてこの箇所を引用している。ライアンズによれば、「沈思する人」の第一の表徴は「時間の意識」にある。しかしながら「観照」のまなざしは、「沈黙」の属性である永遠の相に注がれている。感覚的な知覚の背後に究極的な形而上的存在の秩序を透視しているのである。

『オックスフォード・アンソロジー』(*Oxford Anthology of English Literature*, ed. Frank Kermode and John Hol-lander, et al., 1973)の編注者によれば、『イル・ペンセロニー』の中心思想は、八十五行以下、「沈思する人」が深夜「高い孤塔」に昇って宇宙の理法と靈魂の所在を「観照」する一節に集約されている。この塔は、アレクによれば「詩のダイナミックな象徴」である。あるいはまた、プラトンの『国家』の言葉を借りれば「魂のアクロポリス」であるから、天球がその回りを回転するアトラスの極軸を「大熊座」が夜通し監視しているように、それよりも長く起きて「三重に偉大な『ハーミーズ』」すなわち「ヘルメス・トリスメギストゥス」(Hermes Trismegistus)を読むのだという。もっとも、ギリシア神話の「ハーミーズ」(Hermes)は、死後の魂の案内者でもあるから、「観照」は靈魂の物語に及び、「プラトンの靈魂をその天球からはずして、この肉体の住処を捨て去った不死の精神はどんな広大な領域に住んでいるのかを読み解こう」として目を凝らす。あるいはまた、四大の中に住む「霊」(demons)が「惑星あるいはまた四大それぞれと完全に同調(consent)する力」を具えていることを洞察する。集注版によれば、靈魂論と四大の霊の存在とは、『ティマイオス』および『パイドン』におけるプラトンのシニョーリスを踏まえ、『饗宴』の音楽的諧調論と一致する。

これに続くのが、前掲六行の悲劇論である。特に『オイディプス王』とその一門およびアトレウス家の王統にまつわる伝承が名指されているのであるから、古典ギリシアの運命観が悲劇に託されているのであろう。これに続いて、例の不特定の悲劇二篇への言及が出る。これについては、以下、詳細に検討することになろう。注意したいのは、「観照」がこのあと一転して「だがしかし、厳粛な処女よ……」と「沈思する人」に呼びかけ、悲劇論とは逆の文脈でギリシアの伝説の詩人「ミュージアス」(Musaeus)ならびにその師「オルフェウス」に話題を移していることである。その「絃に合わせて彼が歌ったあの調べ」は、冥府の王「プルートル」にさえ「鉄の涙」を流させたという。いわば、音楽の諧調の勝利を称えて結ぶ。プラトンのミュートスへの言及で始まる「観照」の精神は、宇宙論的諧調論に集約されているとあってよいであろう。

「沈思する人」は、夜を徹して古今の典籍をひもといたあとで、しらじらと明け初めるころ雨風の音で現実の世界に呼び戻される。戸外の「軒端から分刻みで落ちる雨だれ」の音で「時間の意識」がよみがえるというのは、心憎いばかりに具象的である。同時に、永遠の世界への象徴的イメージになっている。「夏の夜の夢」から覚めて朝を迎える過程で、シーシユスは、大自然の「あんなに美しい騒音」を「協和音」(concord)への先触れとして聞く。「沈思する人」にも朝の大自然は「諧調」の斉唱(such consort as they keep)そのものとなって蘇える。

And as I wake, sweet music breathe

Above, about, or underneath,

Sent by some spirit to mortals good,

Or the unseen genius of the wood. (151-54)

目が醒めると、うるわしい音楽がささやいている、
頭の上で、あたりぐるりと、あるいはまた下の方で。

人間に善意の霊が、あるいはまた

人目につかぬ森の守護神が吹き送ってくれたもの。

朝の散策の最後に、「沈思する人」は修道院に足を運んで、「鳴りひびくオルガン」と「声一杯の合唱隊」との
唱和する調べに「エクスタシー」にひたる。そのとき「眼前には天上界全体が彷彿と現われる」。あるいは、「老
熟した経験が必ずや予言の調べに似たものを達成する」時を思つて結ばれる。

『イル・ペンセローソー』もまた、『ラレグロ』と同様「調和の秘められた真髓」へと高まる調べで結ばれる
のである。その本質は、姉妹篇に共通な形而上的諧調論にあるといつてよいであらう。

一一

最初に言及した悲劇論に帰りたい。「神々に縁あるトロイの物語」と「後の世に（稀ではあるが）悲劇の舞台を
崇高ならしめてきたもの」とは、具体的には何を指すのであろうか。『イル・ペンセローソー』全体の文脈にお
き直せば、他のギリシア悲劇二篇とともにかなりの確度をもって特定することができるように思われる。

まず、前者が「the tale of Troy」と呼ばれていることに注意したい。その出典が中世物語にあることを示唆し
ている。ハイエットによれば、『トロワ物語』(Le Roman de Troie, c. 1160)はふたつのルートによってイギリスに
伝えられたようであるが、『トロイラスとクレシダ』は、恐らくその最終的な形を示唆している。パーマーが指

摘した影響関係は、究極的にはホウマーに帰るとしても、直接のそれは、キャクストン、リドゲイト、チャージャーなど、中世トロイ物語の諸系譜の混成体として考えなければならない。シェイクスピアがそれらを問題劇のひとつに集成した視点が、「沈思する人」の「観照」に受け継がれたことは興味ある問題である。

『トロイラスとクレシダ』は、上演史にほとんど記録が出ない。従って、ミルトンが実際にその舞台を見る機会がなかったであろうことは確実である。その不評が、ドライデンの言うようにテキストの不完全さによるのかあるいは難解さによるのかは詳らかではない。ミルトンのいう「トロイの物語」が『トロイラスとクレシダ』を指すのかどうかは、両者の設定した視点いかにかかる。ブラウアーは、『トロイラスとクレシダ』の統一的主题として例の秩序観、時間論、ならびに価値観などを指摘し、それと前後してヨウダーはさらに「相補性」(complementarity)の観点を加えて注解を試みている。そのアイロニーは、中世騎士道ならびに古代英雄的規範への批判を通じて示されたルネッサンス精神の表徴であった。しかしながら、ミルトンは、ふたりが触れていないより基本的な立場から『トロイラスとクレシダ』を読んでいた形跡がある。そこに、「沈思する人」の「観照」のまなざし、すなわち「聖なる憂鬱」があるのではなからうか。第一・二つ折り本で悲劇に分類されたことも、ミルトンにその読み方を示唆しているように思われる。

シェイクスピアが第一幕の解説部で設定した諸情況のうち、『イル・ペンセロー』と関連するふたつの条件に注意したい。ひとつは、トロイラスの自己紹介(一・一・三九―四〇)あるいはクレシダの従者アレグザンダーのエイジャックス評(一・二・二二―二七)に、「ゆえなく憂鬱に沈んだかと思えば、羽目をはずして陽気になる」とある。別に、パンダラスとクレシダはトロイラスの「顔が黒い」(brown, I. ii. 97-107)ことをあげつらう箇所があり、人物評の背後に憂鬱の気質論があることが知られる。解説部におけるもうひとつの焦点は、一幕三

場でユリシーズがギリシア軍の「統帥権の無視」(一・三・七五―八〇)を告発する大演説である。その本意は、人間社会の「序列」は「天体そのもの」に現われる大宇宙の「秩序」(Chaire, I. iii. 83, 86)と照応関係にあることへの信念である。逆に、存在の秩序が崩れた場合、「悪疫、天変地異、反乱たちまち起り、海は荒れ狂い、大地は揺れ動き、暴風、驚愕、変動、恐怖が……国家の統一と平和を……根こぎにする」。要するに、存在の秩序観(Chain of Being)が「ゆらぎ」崩壊するのである(一・三・九四―一〇三)。

Take but degree away, untune that string,

And hark what discord follows. Each thing melts

In mere oppugnancy; ... (I. iii. 109-11)

序列を排し、その絃の調子を狂わせば、

お聞き下さい、あとは何たる不協和音。あらゆるものが対立し、

そのあとはただこれ抗争。

ちなみに、『イル・ペンセロニー』では、悲劇論のあとにオルフェウスの「絃に合わせて歌われたあの調べ」(一〇五―一〇六)が続くことを注意しておきたい。ギリシア軍を冒している「熱病」は、「偉大なアキリーズ」の「空虚な名声」(一・三・一四四)に酔いしれた「慢心」(pride)に極まる。エイジャックスはそれを

Yes, lion-sick—sick of proud heart. You may call it melancholy if you will favour the man but by my head 'tis pride. (II. iii. 89-91)

左様、獅子の病——慢心病です。好意的に言えば憂鬱症ですが、だが拙者の見るところでは慢心病ですな。

「名誉」とは、内なる「心が腐り果て、それだけが見事」(五・八・一)な英雄のアイロニーに極まるであろう。

第二幕以下は、ふたつの連続した筋が奇妙に扱われた主題をめぐって展開される。愛は裏切りとなり、戦いに臨む英雄たちは相互の信頼をかなぐりすてて卑劣な虚名の追求に狂奔する。クレシダをめぐっては、トロイラスとダイオミーデーズに女衞役のパンダラスと真相のあばき役ユリシーズがからむ。虚名争いに関しては、アキリーズを軸にパトロクラス、エイジャックス以下、ペアで登場しては友情ではなく張り合いと確執をくり広げる。この奇妙に矮小化されたアイロニックな舞台は、道化役サーサイティーズ、裏の演出者ユリシーズ。ただし、このような人間関係全体を動かしていく真の作者は「嫉妬深い中傷する時」。『お気に召すまま』で、タッチストウンが「イフこそ唯一の調停者 (Peacemaker) です」(五・四・一〇二)と解決が間近いことを予告したのと同様、この劇では「最後までそすべて。時は……終りをもたらず裁定者 (arbitrator)」(四・五・二三三—二五)であることが明かされる。これがヘクターのユリシーズに対する言葉であることはまことに意味深長である。

第五幕における「時」の「裁定」も、ふたつの形をとって下されることが予想されるであろう。ひとつは、トロイラスがユリシーズの案内でクレシダとダイオミーデーズの不義の場を物陰から覗き見て、「論理の狂気」を告白した一節となる。アーデン版の編者によれば、「耐え難い感情」に「論理の言語を用いた……極度に難解な言葉」とならざるをえない。

This she ?—No, this is Diomedes' Cressida.

……

『イル・ペンセロー』とシェイクスピアの悲劇

If there be rule in unity itself,

This is not she. O madness of discourse,

That cause sets up with and against itself!

Bifold authority! where reason can revolt

Without perdition, and loss assume all reason

Without revolt. This is, and is not, Cressid.

Within my soul there doth conduce a fight

Of this strange nature, that a thing inseparate

Divides more wider than the sky and earth ; ... (V. ii. 136...140-48)

いまみえるのはクレシダなのか？ーちがう、あれはダイオメッドのクレシダだ。……

一は二でないという原理があるのなら、

あれは違う、クレシダと。おお、論理が狂ってしまった、

ひとつの主張が肯定をして同時に否定するとは。

矛盾した論拠だ、理性が反逆しながら

破綻せず、論拠喪失が否定することなしに

理性そのものといった顔をする。あれはクレシダで、クレシダでない。

わたしの魂の中でこの不思議な戦いが

起こっている、分けられないひとつのものが

大空と大地よりもはるかに広く分かれるとは。

トロイラスの心境は「論理の狂気」、論理矛盾のパラドックス以外の何物でもない。「夏の夜の夢」から覚めて、シーシユースが「形造る空想」を詩人狂気説で説明したのと好一对である。トロイラスがクレシダの「心」を「言葉、言葉、ただの言葉……」と「誤解」を呪ったことを想起したい(五・三・一〇八一二)のである。

もうひとつは、続く第三場以下、ヘクターの運命が妻アンドロマキと妹カサンドラに「恐ろしい動乱の夢」になって予言され、そのお告げが「裁定者」「時」によって実現される過程である。ヘクターにとっては「名譽」こそ「運命」である。同時に、ふたりの女性は巫女の超能力を具え、運命の前兆を狂気のヴィジョンによって直観する。最後まで英雄の姿勢を崩さなかったヘクターは、「心が腐り果て、そとだけが見事」なギリシア軍を討った直後、「礼儀作法などくそくらえ」(五・六・一五)と公言する卑劣なアキリーズの不意打ちを受けて倒れる。

この悲劇は、「憂鬱」の支配下におかれた場合、形而上的秩序観は崩壊し、「不和」(Disord, I. iii. 110)は愛を裏切りと不義に、似而非英雄の末路は確執と虚名争いに導かれることを教えている。このような「トロイの物語」は『イル・ペンセローソー』の文脈に戻せばどうなるか。「いとも聖なる憂鬱」は大宇宙の秩序と靈魂の所在を「観照」した。そのままぎしはまた、「トロイの物語」をも蔽う。ただし、腹違いの「思まわしい憂鬱」(Dearthed Manchoy, *L'Allegro*, 2)が「不和」の悲劇に導くことを知ったとき、「調和」の世界に帰ることへの要請となるであろう。悲劇論が続くミュージアスおよびオルフェウスの象徴する音楽的「諧調」のヴィジョンで結ばれるのはまことにふさわしいのではなからうか。

三

悲劇論後半の二行でミルトンが念頭においていたとみられるもうひとつの作品は何であろうか。

『イル・ペンセローソー』とシェイクスピアの悲劇

Or what (though rare) of later age,

Ennobled hath the buskined stage. (101-102)

まず、「後の世に……悲劇の舞台を崇高ならしめてきたもの」とは、現在完了時制からある特定の悲劇の場が今なおしばしば上演されている意味にとれる。ちなみに、「ennoble」という動詞の示唆する「気高さ」は、登場人物とその行為をふたつながら含む。この語から連想される作品は、一連のローマ劇以外にはありえない。ブラウアーは、『タイタス・アンドロニカス』『コロオレイナス』『アントニーとクレオパトラ』などを「nobleな悲劇の代表」として挙げ、なかならず『ジュリアス・シーザー』は、「悲劇的」というよりは「英雄的」(heroic)と呼ぶのがふさわしいと考えている。事実、作品中の主人公たちは、すべて「noble」というエピソードを冠せられ、ブルータスは「the noblest Roman」という最上級の称号を与えられている。恐らくその用例は数十を下らないキーワードである。その中でも、とりわけ「崇高な」行為のシーンがある。

Ei tu, Brute?—Then fall Caesar! (III. i. 77)

おまえもか、ブルータス?——是非もない!

キャピトルの前でシーザーが倒れたとき、当事者のシナは「自由だ、解放だ、専制は滅んだぞ!」と歓呼の叫びをあげる。この自由への歓呼は、さらにキャシヤス、最後にブルータスによっても繰り返される。彼は、皆でシーザーの血に手を浸して、責任を分かち合うことを提案する。「かがむのだ　ローマ人たち、膝まづくのだ、そして手をシーザーの血に浸そうではないか、ひじままで、……皆で声を合わせて叫ぼうではないか、『平和、自

由、して解放、』と」(三・一・一〇五—一〇)。これに答えて、キャシャス——

Stoop then, and wash. How many ages hence

Shall this our lofty scene be acted over,

In states unborn, and accents yet unknown!

Brw. How many times shall Caesar bleed in sport, ... (III. i. 111-14)

それでは膝まづいて、手を洗え。今からのち、いつの世までも

このわれわれの崇高な場面はいかに繰り返し演じられることだろう、

いまだ生まれざる国々で、はたまた知られない言葉によって、

ブルータス 何度シーザーは舞台の上で血を流すことだろう……

他の作品におけると同様、主人公たちは最後の自害の行為 (Roman's Part) に至るまで劇の役割を演じているという意識が強い。劇中劇に先立って、ポロウニアスは学生時代のことを思い出して「私はジュリアス・シーザーの役をやりました。キャピトルで殺されました。ブルータスが私を殺したのです」(Hamlet, III. ii. 102-03)と回想している。「自由」のためにシーザーを刺殺した行為こそ、「後の世に(稀ではあるが)悲劇の舞台を崇高ならしめてきた」当のシーンではなからうか。『イル・ペンセローソー』の二行は、シェイクスピアの原文からそのまま逐語的に続いていると考えて差し支えないであろう。

しかしながら、この三幕一場、シーザー刺殺の場は、いかほど「悲劇の舞台を崇高ならしめてきた」としても、それ自体は劇的葛藤のひとつにはかならない。シーザーの殺害が起こった真の原因には、「自由対専制」という

ような外から持ち込まれた政治的解釈以前に、より根源的な必然性があつたのではなからうか。それが、表面上はシーザー殺害に始まる後半の筋を構成しながら、最後のキャシャスならびにブルータスが自害する真因として顕現するのではなからうか。この文脈を逆にたどれば、三幕一場の底流は、「平和、自由、して解放」どころか、ブルータスが、二幕一場で思い立ってから決行するまでの内的世界の延長である。

Between the acting of a dreadful thing

And the first motion, all the interim is

Like a phantasma, or a hideous dream :

The genius and the mortal instruments

Are then in council ; and the state of man,

Like to a little kingdom, suffers then

The nature of an insurrection. (II. i. 63-69)

恐ろしいことをいふ實際にやるまでは、

初めてそれを思い立ってからというもの、その間すべては

悪夢ながらの幻とか、身の毛もよだつ夢のよう。

守護霊がいずれは滅びるこの肉体の手や足をもと

その間密議をこらしている。人間という一箇の国家は、

小さな王国をながらに、苦悶にゆがみ、

反乱が起こった観を呈するのだ。

してみると、二幕一場は、超自然界の「守護霊」から、シーザーの運命について「悪夢さながらの幻とか、身の毛もよだつ夢」あるいは、

Of fantasy, of dreams, and ceremonies (II. i. 197)

空想だとか、夢だとか、前兆だとか

の形で、その意志が予兆される過程である。もう一方の立役者ブルータスについては、妻ポーシャの目には、わが夫は「腕組みをして物思いに耽り溜息をつくばかり」、「心の病に冒されている」(二・一・二四〇、二六一以下)とうつる。これは、ドーシユによれば、当時流布していた典型的な憂鬱症候群である。

このようにみるならば、続く二場は『夏の夜の夢』の悲劇版、「空想、夢、前兆」が超自然のおぞましい現象を通じて運命を開示する場面である。当日前夜「シーザーが殺される」という妻キャルパーニアの叫び声で彼が目覚ましてみると、外の大自然も稲妻、雷鳴ただならぬ気配である。日頃は「前兆など気にしたことはない」という強気のキャルパーニアも、天変地異、異形のもの「おぞましい光景」や奇怪な亡霊の噂話を耳にし、また、空には流星が王侯の死を予兆するのを見て、気もそぞろの様子である(二・二・一―三)。このような運命の前兆は、キャルパーニアの夢で頂点に達する。彼女が打ち明けたところによれば、夢の中でシーザーの像から百も口のある泉水のように血がほとばしり出て、遅ましいローマ人たちが「その中に手を浸した」(二・二・七六―七九)という。三幕一場のシーザー殺害の場は、なかならずキャルパーニアの夢を通じて暗示された超越界の意志が、現実のものとなっていく運命のひとこまである。その結果は、「平和、自由、して解放」どころではない。人の運命を司る「守護霊」からのお告げ、女性たちの夢の中に開示された未来の予兆、さらにそれが現実のものと

なった象徴的儀式にほかならない。この悲劇のポイントは、超自然界と人間の世界との関係にある。『夏の夜の夢』では、妖精と夢と空想によって伝達された。この劇では、このシーザー刺殺の結果惹起した新たな情況が起点となって、シーザーの亡霊を含めた超自然の前兆あるいは夢が主人公たちの運命を定めていくことになる。その展開の鍵は、彼らによってそれが解釈されるあり方に示されることになるであろう。

このようにみるならば、三幕一場が表向きは「平和、自由、して解放」の舞台でも、実際は「シーザーの亡霊」が報復をこととする「禍と不和」の女神「アーティ」(Artis)を伴って「地獄」から登場する転機として読める(三・一・二五四―七五)。呪いの仕掛け人アントニーは、シーザーの遺骸を前にしてその怨霊による復讐を予言する。従って、以下の筋は、その予言が大団円に向かって熟するカイロスとしての「時」とブルータスに対する亡霊の関係が導くことになろう。その第一の兆候は、ブルータスとキャシャスの友情に罅が入り、「禍と不和」の原理が働き始めるという形をとる。それが第四幕の主要な話題である。その過程で、ブルータスは妻ポーシャの死を知らされる。さらに第三場では、眠ろうとしているブルータスにシーザーの亡霊が現われる。ブルータスは、最初この「亡霊の出現」を「目の見損じ」に帰し、想像力の産物にすぎないと考えている(四・三・二七四―七九)ようにも読めるが、以下、亡霊がブルータスにフィリパイでの再会を予告して消え去る箇所(四・三・二八五―八七)について、アーデン版は、キットリッジを援用して、それは単に「主観的……ヴィジョン」にすぎないというのではなく、「想像力の産物なのだ」と自分で自分を説得している情況にほかならないこと、最終行からは実際に現存するものとして「彼は亡霊を見たと信じていることを示している」と注している。

第五幕における悲劇の大団円は、第四幕におけるふたつの問題に最終結着がつけられる。第一場で、キャシャスは「今日は自分の誕生日だ」という。これは人生が完結したことを意味し、続いて死を予兆する不吉な現象が

現われる。現世への誕生日は、死に向かつて熟する誕生日に通ずる。従って、第三場で再度キャシャスが「誕生日」に言及するのは、「時がひと巡りし終えて……始まった場所、そこで自分は終わる」(五・三・二三―二五) 死の自覚である。地上の「時」は、円環的に完結へともたらされる。彼が戦況を見誤り、部下が敵の捕虜になったとの誤報に覚悟を決めて自刃するのはこの直後であるから、彼の死は、実質早合点の事実誤認による。勝利の吉報をもってかけつけた部下のメサーラにとつては、

Mistrust of good success hath done this deed.

O hateful Error, Melancholy's child,

Why dost thou show to the apt thoughts of men

The things that are not? O Error, soon conceiv'd,

Thou never com'st unto a happy birth,

But kill'st the mother that engender'd thee. (V. iii. 66-71)

成功なのにそれが信じられず、こんなことをされたとは。

おお憎むべき過誤、憂鬱の子供よ、

なぜにおまえは、信じやすい人間の心に

ありもしないものを見せるのか。おお過誤よ、すぐに心に宿っては、

いざ産まれる段には決してめでたくは産まれない。

いや、おまえを生んだ母親の命を奪ってしまうのだ。

キャシャスがそのために死んだ「過誤」とは何か。「憂鬱の子供」だというが、しかもその「過誤」が「おまえを生んだ母親」——ここではキャシャスを指す——を殺したともある。「憂鬱」が「過誤」を生み、そのために「憂鬱の人」が死ぬという悪循環が成立する。同じ論法で、憂鬱の人ブルータスも死ななければならぬ。「なぜにおまえは、信じやすい人間の心にもりもしないものを（あるかのように）見せるのか」。メサーラの目には存在しないシーザーの亡霊も、ブルータスには存在するのであるから、この「過誤、憂鬱の子供」論は、ブルータスの運命をも予告している。キャシャスが「過誤」によって自害し、親友ティティニアスも続いて自刃に仆れているのを見て、ブルータスは「最後の時が来た」（五・五・一九）を知る。ただし、これも現実には存在しないシーザーの亡霊ゆえである。以下、五幕三場ならびに五場に四度、シーザーの亡霊への言及が出る。その出現が、四幕三場での亡霊の予告通りに最後の覚悟をうながす。ブルータスにおける亡霊の出現と、非存在のものを眼前に見る「過誤」の主観的認識との対応関係が、この悲劇を成立させる基本図式であると考えたい。

この劇の主要人物、シーザーとブルータスは、ともに超自然界からの影響下におかれている。二幕一場でブルータスは「守護霊」が自分に憑いて導いていると告白している。また、「何か天上界の存在」(some high powers)、「神か、天使か、魔性のもの」(some god, some angel, or some devil)、あるいは、超自然の妖怪の類に動かされている。特に、その運命はシーザーの亡霊の手に握られていたとって過言ではない。しかしながら、客観的な周囲の目には、「ありもしないもの」をあるかのように見誤った誤解の結果にはかならない。すなわち、「憂鬱」の場が生み出した運命の悲劇であったとってよいのではなからうか。

『ジュリアス・シーザー』が本格的な悲劇時代の作品と区別されて来たことは、『トロイラスとクレシダ』の場合と同様である。ブラッドリーは、慧眼にも『ジュリアス・シーザー』と『ハムレット』を『オセロー』以下

の大悲劇と區別し、特に前者は後者以上に本格的な悲劇からは隔っていることを指摘している。なぜならば、それらは「激情の犠牲になつた英雄」の悲劇とは異なるというのである。また、『ジュリアス・シーザー』の主人公「ブルータスは厳密に言えば哲学的である」とも付言している。ブラッドリーは、「憎むべき過誤、憂鬱の子供」による悲劇は、「激情」によって破滅する悲劇とは範疇を異にすることを示唆しているものと考えたい。

四

『イル・ペンセローソー』の悲劇論は、「沈思する人」が深夜古典をひもといた「観照」の一環であつた。その間、「いとも聖なる憂鬱」は、「トロイの物語」ならびに「悲劇の舞台を崇高ならしめてきたもの」がともに「憎むべき過誤、憂鬱の子供」に起因することを洞察したのである。筋の根幹は、ともに「不和」に発する諸悪であり、それを破局にもたらしたのは、「守護霊」であれ「亡霊」であれ超自然の存在と現世の「裁定者」「時」である。これらシェイクスピア悲劇の憂鬱論が、ミルトンの姉妹篇における神話の形象に重要な関連をもつことを指摘したい。

当時の憂鬱論がふたつに分類されたことは、バップ、近くはライアンズをまつまでもなく、早くから注意されていた。それらは、ガレノス以来通説となつた古代中世生理学の憂鬱症的知見を総括するかたわら、アリストテレスの『問題集』第三十卷(一)によって、いわゆる哲学的憂鬱を詩歌、芸術の生みの親として神格化した。ライアンズによれば、憂鬱の氣質は惑星サターンの影響下におかれ、さらに神話のサターンの諸属性と関連づけられて、憂鬱の氣質論に体系化された。『イル・ペンセローソー』の主人公「いとも聖なる憂鬱」の出自には、サ

ターン神とその妻オプス(Ops)による黄金時代の神話が密接にかかわる。『ヒアローとリアンダー』(Christopher Marlowe, *Hero and Leander*, 1598)によれば、ゼウスによってギリシアを追われたサターンとオプスはイタリアに逃れて復位し、「黄金の統治を始めた」(1.451-56)という。その時、ゼウスは人間の諸悪とともに「地獄」(Stygian Empire)に閉じ込められた。ちなみに、女神オプスの祭は、ローマのカピトリウム丘にあった太古の王宮レギアの大神殿で、最高神官(Pontifex Maximus)とヴェスタ女神に斎く処女(Vestales)のみで行なわれたという。「いとも聖なる憂鬱」はサターンが「ヴェスタ」(Vesta)女神に生ませた子供だという虚構の系図は、こうした古事伝承からシルトンが思いついたものかもしれない。

それに対して、『ラレグロ』冒頭の「忌まわしい憂鬱」は、姉妹篇のそれとは父親も腹も違った地獄の産物である。

Hence loathed Melancholy

Of Cerberus, and blackest Midnight born,

In Stygian cave forlorn

'Mongst horrid shapes, and shrieks, and sights unholy, ... (1-4)

ここから去れ、忌まわしい憂鬱よ、

地獄の番犬ケルベロスと、暗黒の深夜とから、

三途の川辺のわびしい洞穴で

おぞましい異形のものども、つんざく悲鳴、して穢れたる光景の中で生まれた類よ、

「地獄の番犬ケルベロス」と「暗黒の深夜」から「三途の川辺の洞穴」で生まれたもうひとつの「憂鬱」も、シ

ルトンの虚構した神話だとされている。しかし、この情景は、『ジュリアス・シーザー』あるいは『トロイラスとクレシダ』のそれを連想させる。後者には、プルートの命令で「ケルベロスがプロセルピナ的美を守っている」とあり、前記引用に続く部分の「嫉妬深い翼」という表現を説明する。

このようなふたつの「憂鬱」の発想をミルトンはどこに仰いだのであろうか。リーシュマンその他の探索を避けば、ふたつのシェイクスピアの悲劇と共通な典拠として、マローウの『ヒアローとリアンダー』があったのではなからうか。「沈思する人」は、悲劇論に続けて「ミュージアス」の名に言及する。

But, O sad virgin, that thy power

Might raise Musaeus from his bower,

Or bid the soul of Orpheus sing

Such notes as warbled to the string, ... (103-06)

だが おお、厳肅な処女よ、願わくばあなたの方で、

ミュージアスをその臥所から蘇らせたまえ。

それともオルフェウスの霊に歌わせよ、

絃に合わせて歌われたあの調べをば。

ミュージアスはギリシア伝説上の抒情詩人、オルフェウスの弟子であるとされている。プラトンも敬愛の情を込めて言及している。しかしながら、悲劇論のすぐあと、オルフェウスに先立って「ミュージアス」の名が出る。これは、四世紀か五世紀に実在したギリシア詩人、もうひとりの「ミュージアス」を連想させようとしているのではなからうか。マローウは、主人公リアンダーを次のように紹介している。

『イル・ペンセローソー』とシェイクスピアの悲劇

Amorous Leander, beautiful and young,

(*Whose tragédie divine Museus soong*)

Dwelt at Abidus. (I. 51-53)

恋に目覚めた美青年、年若き「リアンダー」

(その悲劇、聖なる「シュジューアス」のうたえるに)

「アビドゥス」の町に住みたりという。

『ラレグロ』および『イル・ペンセロニー』には、この詩からのおびただしい借用あるいは反響が出る。ミルトンは、『トロイラスとクレシダ』にもマローロウと共通する詩想を看破して、このふたりをギリシア古典悲劇の精神を伝えるエリザベス朝の正統代表者に指名しなかったのかもしれない。その場合、古典古代を反映した悲劇という限定条件は、さらに「憂鬱」の気質論を想定し、物語の構成ならびに性格典型の形象化を計ったものと考えてよいであろう。

なお、『ジュリアス・シーザー』は、一五九九年の初演、『トロイラスとクレシダ』は一六〇一乃至二年の作。その直前の一五九八年、第三歌以下をチャップマンが書き加えた遺稿『ヒアローとリアンダー』が上梓されている。ミルトンの姉妹篇は、シェイクスピア批評史に喜劇二篇、悲劇二篇、併せて気質劇四篇の再検討を求めているのではなからうか。

付記

規定の紙数を超過したので、参考文献および注は別途の機会にゆずりたい。シェイクスピアからの引用はアーデン版により、訳文は全集(筑摩書房)を参照した。また、ミルトンに関しては宮西光雄訳(金星堂)を参照した。