

『あらし』のあと

——オーデン作『海と鏡』注解

櫻井正一郎

詩人のオーデンは、今からおよそ四〇年前に、『海と鏡』という長い詩を書いた。副題に「シェイクスピアの『あらし』への注解^{「インタリ」}」とあるように、これは一種の『あらし』論である。しかしそれは作品の半分であって、もう一つの半分は、オーデンの芸術論である。『海と鏡』のなかの、「鏡」が、芸術のことで、「芸術は自然に向ってかかげた鏡である」という、シェイクスピアの言葉からきている。「海」の方は自然^{ネイチャー}のことで、シェイクスピアのいう自然よりも、意味するものは、狭く、霊のうえでも肉のうえでも、醜い人間のありようをあらわしている。オーデンは海を、そのような意味でよく使った^①。また、『海と鏡』の「と」は、とは関わりあう、ということまでいっている。以上のことはいずれ明らかになるであろう。

まず、作品の背景について、少しだけふれておきたい。「海」と「鏡」の関わりかたには、オーデンは生涯にわたって関心をいだきつづけていたが、この作品が書かれた一九四二年からの二年間には、とりわけ関心を強めていたのだった。よく知られているように、三〇年代のオーデンは、筆の力によって人と社会を動かそうとしていた。多少の屈折をへて、この考えを翻しきった時期は、一九四〇年に入ってちょうどとされている^②。そのとき

オーデンは、芸術とは、これまで考えてきたように、人を魅惑する (enchant) ものではなくて、人を幻滅させる (disenchaut) べきものだ、と考えるようになっていた。^④ この頃同時に、もともと決して弱くはなかった、キリスト教への関心が、強まっていた。オーデンは、キリスト教に結びついた、新しい芸術観を、樹立する必要があったのだった。

一方、『あらし』の側にも、この作品の成立を促すような性質があった。まず、この芝居にお馴みの、不安をかきたてる場所である。プロスペロウから赦されても、無言のままであるアントウニオウは、また謀反をおこすかもしれない。プロスペロウ自身にしても、観客に恩寵を祈り求めてもらわないと、未来には絶望が待っているだけです、という。キャリバンとエアリエルにしても、これからどこでどうやって生きてゆくのだろうか。このような、不安をいだかせる蔭に、とびついてゆくところが、オーデンにはもともとあったのだった。もう一つは、『あらし』の寓意性である。プロスペロウは芸術を、エアリエルは想像力を、キャリバンは自然をあらわしうる、寓意も、この時期のオーデンには、まことに好都合であった。一説には、一九三七年にでて人気が高かった、J・G・ジェイムズのそのような解釈^⑤に、オーデンは依ったといわれている。

まず、『海と鏡』には、どのような舞台が設定されているのだろうか。もっとも、舞台といっても、これは読むための劇だから、頭のなかで想定されるにすぎないが。それはそれとして、『あらし』が終ったあと、観客は、あまりにも奇妙な芝居なので、当惑して、席を立てずに残っている、とオーデンは想定する。そのとき、降りてしまっている幕の外に、芝居の登場人物たちが一人ずつあらわれて、芝居のなかの出来事をふり返る。ふり返って反省するのである。この反省するということが大切で、パラフレイズすると、芝居のなかの自分に幻滅する、

となるのである。幻滅したうえで、これから生きる、現実の世界のなかでの生活を、展望するのである。こういう登場人物たちは、先刻までは、芝居のなかの人物であったが、いまは、芝居の受容者として、芝居のそとに立っている。そこから、自分の受容のしかたを、観客に向けて語りかけるのである。これはいうまでもなく、観客の、芝居の受容のしかたを、方向づけるためである。このようにしてオーデンは、観客、正しくは読者を、自分の新しい芸術観へと導いてゆくのである。ちなみに、芝居とは観客を幻滅させるべきもの、というのが、オーデンの新しい芸術観であった。

その幕の外にまずあらわれるのは、舞台監督である（序詞）。客席のなかの「劇評家の諸氏」に向けて、『海と鏡』の中心命題を、要約して語りかけている。劇評家の皆様は——と監督はいう——芝居が終って、ご自宅に帰られてから、いま見た芝居の影響によって、ある真理に到達なされるはずです。そうすると、あとはものがいえなくなって、沈黙の道を、ひたすら歩まれる以外にはまずです、と。「ある真理」といっているのは、「海」のこと、すなわち、霊のうえでも肉のうえでも醜い己れのありようのことである。これから次々にでてくる登場人物たちが、示し語るのは、この中心命題の ヴァリエーション 変奏である。ところで、この部分は、極端にことばが省かれていて難解だが、これは、劇評家の理解力を尊重しているようで、実はそれを験しているのかもしれない。また、沈黙をすすめているところには、劇評家の悪口を封じておくという、実利が懸けられているのであろう。この作品を読むにあたっては、オーデンの、素知らぬ顔をしながら、言わないで実は言う、言外の意味に留意してゆかなければならない。これに最初にこだわっておくのは、これからの読みのためである。

登場人物のなかで、まず一番にでてくるのは、プロスペロウである。オーデンは、プロスペロウを専制的だと感じ、秩序は結局回復されなかったとみている。そういう受けとり方を反映して、このプロスペロウは、ひ弱でみ

じめな姿をしている。『あらし』のなかの表向きの姿とは、マイナスの方向に、最も差の大きい人物になっているのである。ちなみに、差がプラスの方向に最も大きいのは、キャリバンである。さて、このプロスペロウは、こういって悔悛する——「今の私は、見かけ通りのただの人間だ。以前はお前の主人だったが、今は誰の主人でもない。魔法のなんたるやもやっと分ってきた。——人を魅惑する魔法も、その出発点は、自分に対する幻滅だった」^⑤。プロスペロウは、このように、なにかにつけて反省と悔悟に傾き、アントウニオウを謀反に走らせたのも、キャリバンを墮落させたのも、自分の責任だったと告白する。これからは「沈黙の道」を歩みつけ、「そのうゑ運にも恵まれれば、たぶん死が決算のために質問をしてくるまでには、なんとか月光と日光の区別ぐらいはできるようになっているだろう」^⑥、と、小さく縮まってしまう。

みじめなのは、言うことがまちがっているところにもある。「運にも恵まれれば」というところは、いずれ明らかになるこの作品の結論からすると、「神様の慈悲にも恵まれれば」でなくてはならない。芸術の役割についても、プロスペロウは、それを、元気なエアリエルの姿を鏡に映して、元気のない人を元気にしてやるところにある^⑦、とみているが、そうではなくて、醜いキャリバンの姿を映して、人を幻滅させるところにある、というのが、この作品の本当の見方である。このようなプロスペロウの不明を、ここでもオーデンは、素知らぬ顔をしながら語ってゆくのである。ちなみに、作品の本当の見方は、なんとキャリバンにいわせるところが、この作品の真骨頂である。オーデンのほくそ笑んでいるさまが、目に見えるように思われる。ついであるが、このプロスペロウは、姿の見えないエアリエルに向って、つまり独白に等しいかたちで、語りかけることになっている。一方、真理を語ることになるキャリバンは、独白ではなく、直接観客に向って、語りかけるのである。

プロスペロウの次には、脇役たちが続々と登場する。彼等は傍白というかたちで語りかける。ここでも彼等は、

一人一人、芝居のなかの自分をふり返っては反省し、これからを展望する。この点では、プロスペロウの観察は正しく、やはり悔悛が先だっていたプロスペロウが、前もって次のようにコメントをつけていたのと合致している——彼等は「大いばりで海から上ってきたが、自分の中にいるそれぞれの悪魔にこっぴどく追われて、あわれな人間としての自己につきあつた」^⑤。忠臣ゴンザローウのような、悔悛する必要がないような人物にまで、自分は良心的にすぎ、思弁的にすぎたと反省させる。ゴンザローウは、これから自分は海辺にそそり立つ、こわれて朽ちた塔になって、若い人たちに死の意味を考えさせよう、また鐘になって、自分からは鳴りだせないが、神様に撞いていただいて、不幸な人々を慰めよう、と、未来を展望する。^⑥これは、幻滅から沈黙の道への、ゴンザローウ版である。ちなみに、朽ちた塔と鐘の形象は、オーデンのそのなかでもとりわけ秀逸である。ついでながら、脇役たちに傍白させる部分で、オーデンは、各々の人物に応じて、悔悛と展望を描き分けている。一般に、ロマンスには、出来事に重点がおかれる代りに、性格^{キャラクター・デザイン}づけが十分には行われない性質があるといわれている。『あらし』の場合も、その性質は、やはり該当する。オーデンは、この性質を心えたうえで、脇役たち一人一人に異なった詩形をあたえ、反省に個性をあたえて、原作の弱点に輪をかけないようにと、努めた感がある。脇役たちを描ききっているこの部分に、オーデンの詩人としての頂点を置くことも、十分可能であろう。

口々に反省する脇役たちのなかで、反省しない例外がいる。それがアントウニオウである。彼は、ここでは原作のように黙りこくってはいないで、公然とプロスペロウに反抗している。自分が魔法の杖が描く輪の外に立つことができず、つまり自分が魔法をかけねばならない相手として残っているかぎり、プロスペロウは魔法をすることができないはずだ。引退させないで、プロスペロウに自分がつくった悪の責任をとらせるのだ^⑦、と。傲然と反抗する彼には、ミルトンが描いたセイタンに通じる英雄の姿がある。このような姿に描いたのは、表向きは、プロス

ペロウの失敗を、告発するためであるが、最終的には、このようなアントウニオウこそ、実は、プロスペロウ自身のためになる、とみているのがこの作品である。

そういう見方を明言するのが、脇役の一人のナポリ王、アロンゾウである。王は、息子ファードイナンドにむけて行う王子教育のなかで、王の道は綱渡りの綱のようなものだ、と諭す。右の耳には肉の快楽が、左の耳には霊の快楽が、誘惑するので、綱の上で当惑してしまいが、その当惑にひらきなおってこそ、綱から落ちずに渡りされるのだ^⑩、と。プロスペロウという極が、これからも存続してゆくためには、アントウニオウという反極と、当惑しながら関わっていかねばならない。この反極がないときはむろんのこと、反極が弱くても、プロスペロウは綱から落ちてしまう。ちなみに、このような考え方は、顕著にキルケゴール的である。この作品のなかの、色々ある関わりあいのが、一番重要なのは、芸術と人間の関わりあいだが、この考え方は、その関わりあいの、原理というべきものになっているのが、いずれ明らかになるであろう。

脇役たちの傍白が終って、いよいよトリに登場するのが、キャリバンである。あの、人間以前の、奇妙な音を発するだけだった、醜い生きものは、プロスペロウからことばを教えられた。その結果はどうだったか。どんなことばを使うようになったか。オーデンの解答は、キャリバンに、なんと、ヘンリー・ジェイムズの文体をあたえたのであった。それも、難解きわまる、屈折のかぎりをつくした、饒舌に豊む、後期の評論のスタイルであった。ことばは文明であるから、キャリバンは、ゆきついた文明に染ったのを意味している。これは、プロスペロウの教育に対する批判である。それを批判するのは、同時に、文明を批判するという意味を帯びている。

この文体と表裏をなすのが、最後に本当のことをいいますまでの、狡さ、したたかさの極まった論法である。キャリバンは、途中まで、人の意見を代弁し、いわば他人の声色を使って話してゆく。まず代弁するのが、観客

の意見である。観客の皆様は、いま見た芝居に当惑して、茫然自失しておられる。その当惑を、私めキャリバンが声にして、皆様になり代って、シェイクスピアに不満を申したてましょう、という^⑧。しかし、キャリバンが代弁する観客の当惑は、大切な論点については、無智にもとづいている。観客はこう当惑する——とキャリバンはいう——、キャリバンのような恐ろしい生きものをみせるのは公共の福祉に反する、であるのに、公然とそれを行なうのをみると、芸術の世界は、現実の世界の尺度では計れない、「奇妙な」、かけはなれた世界ではないか、と。また、シェイクスピアが、「芸術は自然に向ってかかげた鏡だ」といったのは、芸術と自然とがかけ離れているのをいったところはよい、なぜなら、芸術の世界は生活より芸術を尊び、現実の世界は芸術よりも生活を尊ぶからだ、と。しかし、この作品の本意によれば、キャリバンは「奇妙な」ものどころか、観客一人一人の己れの姿であり、その姿を鏡に映してみせるのが、芸術の役割なのである。ここでもキャリバンは、見当ちがいの当惑を熱心に代弁してみせて、見当ちがいだとは一言も語らない。これが役者キャリバンの狡智である。たとえ己れは誤りを語っても、人様には誤りを語らせないという、高い自卑の道とは、正反対の道をゆくのが、キャリバンなのである。

キャリバンは次に、客席に残っている芸術家志願の青年に向って、今度はシェイクスピアになり代って、実践訓をたれる。しかし、このシェイクスピアの見解ですら、流石に真理に一步近づいているとはいえ、いまだ十分なところを残している。この若い、作家志願の青年は、エアリエルとの協力がうまくいっているあいだは、鏡のなかにみえる自分の顔はエアリエルの顔をしている^⑨。しかし、やがて協力が破綻し、エアリエルを退けようとして、エアリエルの目をにらむと、その臉に映っている自分の顔は、キャリバンの顔をしている^⑩。鏡の役割については、ここでは確かに正しい解釈に近づいている。しかし、芸術家の自己発見という限定があり、発見するの、作品と作者の断絶という、特殊な事例であるに留まっている。また、幻滅のあとで、この芸術家がキャリバ

ンを伴侶にして続ける謙譲の生活にも、神様はまだ関与してはおられない。これは、シェイクスピアの世界を評したものとしては、おそらく正当であろうが、キャリバン自身の胸中にある真理ではないのである。以上のような下心のある議論を展開し、不十分な見方をみせておいたのち、キャリバンははじめて、「自分自身とエアリエルになり代って」、いよいよ真実を語りだすことになる。このような、人をだしに使った、芝居気もいいところの、論法こそ、キャリバンがキャリバンであるゆえんである。このキャリバンに、プロスペロウには語れなかった真理を語らせるのが、オーデンの面目であった。

さて、キャリバンが最後に語る結論は、二つある。第一に、観客の皆様は、いまご覧になった、『あらし』という鏡のなかに、ご自分と、この醜い私めキャリバンとが、一緒に映っているのを、見られたはずだ、と結論する。これを例の複雑な文体で語る部分は、原文では次のようになっている。キャリバンは語る——皆様方は、これまで芝居に夢を求めておられた、ところが、

「いま見た芝居は」、子供っぽい魔法だったとしても、それがとけてしまったので、生まれてはじめて大きな危機に直面された。その危機の実体は、現在と過去の皆様方の受けとり、うだけ、うと、透きとおっていた珍しいあなた方を魅惑してきた球体が、次々に砕けてしまい、先刻までにおられた部屋よりも大きくて寒々としてがらんどうの、鏡のこちら側にある現実の世界の部屋に、みんな一緒に入れられてしまった、というものである。その鏡が皆様方にいやをいわさずに強制してくるのが恐い、目にはあなたと私の二人がここにいるのを認めて受け容れるようにと強制してくる、耳には恵まれているあなたの生は実ほどのような分類に属するかについて、わたしとエアリエルの意見には、和解の余地がないのを聴き分けるようにと強制してくる、わた

しは、再三にわたって否定的な意見を明言しているが、エアリエルは、条件次第でどんなものにも属させうるけれども、わたしの考えだけは絶対にとらないと、くり返し主張している有様だ。^⑧

All your clamour signifies is this : that your first big crisis, the breaking of the childish spell ... is, in relation to your present, behind, that your singular transparent globes of enchantment have shattered one by one, and you have now all come together in the larger colder emptier room on this side of the mirror which *does* force your eyes to recognize and reckon with the two of us, your ears to detect the irreconcilable difference between my reiterated affirmation of what your furnished circumstances categorically are, and His successive propositions as to everything else which they conditionally might be.

「現在と過去の受けとりよう」とは異なる受けとりようが、これから先に生まれるであろうと、ここで暗示されているのに、あらかじめ留意しておきたい。

キャリバンは次に、人はこのあとどう生きたらよいかについて語る。キャリバンによれば、本当の人生は、鏡に映っている自分とキャリバンの姿をみたときからはじまる。それからの旅は、キャリバンが案内してもエアリエルが案内しても、着くところは同じ、審判をうける場所である。その場所は、「死火山の円錐形の頂上が、溶岩台地から突然つき上っていて、その台地はいくつもの亀裂によって裂け、鉱泉がわきでて穴ができており、鉱泉からは水蒸気が間断なく吹き上っては、まっすぐに無風の稀薄な空気のなかに登ってゆく^⑨」ようなところである。オーデンにしてみれば、こことは事実上地獄を書いていることになっているが、このような景にはどこことなく稚氣がただよい、遊園地に作られたセットをみせられている思いがある。そのような場所に一人立たされて、とキャ

リバンは続ける、「私たちはとうとうあるがままの自分を見ました、……耐えられぬ虚を下にのぞみ烈風が吹きつける行きどまりの崖っぷちで、ふらつきながらろうじて立っている、ありのままの自分を見ました。……そのとき、まさしくその瞬間にこそ、私たちはあるものを生まれてはじめて聞くのです。それは人間の声ではない。それは、私たちがそれに従うことがただ一つの存在理由である、真実のお言葉なのです。……それが聞けるのは、私たちがそこまで向上したからではありません。……私たちは、悪徳があるから拒否されるのではなく、悪徳があっても、そのまま赦されて、あの『全く別なる生命』が下さる祝福を受けられるのです」^㉔。オーデンはこのあと一生、このような神様のこと、このような神様との結びつきのことを、同じような調子で語りつづけることになる。

このあとキャリバンは、もう一步進んで、神様と芸術の世界を、次のようにいって、直接結びつけようとしている――

「全く別なる生命」と私たちのあいだは、大切に厳然とした深淵によって分断されていて、私たちが作りだした鏡とプロセニウム・アーチという裂け目は、その深淵を不十分ながらも示そうとされた比喩的な徴^{しるし}である――ここでとうとう私たちは鏡とプロセニウム・アーチの意味が分ったのです――私たちに見せられた意味は逆になっていて、審判という否定の像でこそ、私たちは肯定されて、慈悲に面と向えるのです」^㉕。

… we are blessed by that Wholly Other Life from which we are separated by an essential emphatic gulf of which our contrived fissures of mirror and proscenium arch—we understand them at last—are feebly figurative signs, so that all our meanings are reversed and it is precisely in its negative image of Judgment

that we can positively envisage Mercy ; ...

鏡には右と左が逆に映る。額縁舞台の幕がおりてくるプロセニウム・アーチを境にして、舞台では右にあるものが、観客からは左にあるようにみえる。人を幻滅させ、裁きの場へと旅出させた、芸術という鏡は、実は最初から、神様の手によって動かされていたのだ、と、キャリバン、ここではオーデンその人はいっているのである。このようにしてオーデンの芸術論『海と鏡』は、少なくとも表向きは、すべてを神のもとに収めえたのである。

もっとも、キャリバンの議論は完結したものの、我々がその議論に簡単に納得するとは思われない。右と左が逆に映るから、という理由をだすところは、たわいのない手品であろう。このあたりには、神の世界という玩具の部品を、芸術の世界という玩具の台にはめ込んでいる、幼児の手つきが感じられる。本来は台になるのは神の世界の方であるが、とうていそうはなりえていないところに、オーデンが結びつけようとしている、神と芸術のあいだの関わりの、偽りのない内実が示されているのであろう。同じ問題は、神様の「お声」がきこえてくる、一種の見神の場面にもある。この作品に限ったことではないが、神様がでてくるところが、いかにもあつけない。この作品では、オーデン自身が、あつけないのをよく知っていたふしが認められる。審判の場面と一種の見神の場面のあいだにはかなりの間^{*}があつて、キャリバンはそこに次のような議論を介在させているのである——「熱心な劇作家は、疎外を鋭くつきつけなければつづけるほど、あなた方の妄想を強めることになる、つまり、「現実の自分と、これからならなければならない自分とのあいだの」ギャップを自覚すればもうそれだけで、橋がかかったような気になってしまう、疎外のなかに幽閉された状態に興味をいだいてしまえば、もうそれだけで救済されたような気がする」という妄想を強めることになってしまう^④」と。表向きは、これから神様のことに移るといふ予

告であるが、このように反省するうちに、今まで疎外ばかりを述べてきたのを正当化し、神様の登場があつけないのも正当化してしまう働きを、キャリバンのこの議論はもっている。神様の登場があつけないという問題は、かたちをかえて、キャリバンの饒舌の受け取り方のなかにも、含まれている。彼の饒舌は、かのイングリッシュ・ボア (Boa) のそれに似て、脱線、冗長、とどまるところを知らず、話題は瑣末、ときに下品、心は斜めに傾き、芝居気は昂じて、他人の声色を使いまくる有様、こちらは退屈しているうちに面白くなったり、あまり面白いのでしまいいはいやになる、といった態のものである。(面白さを満喫するには、優に数頁分の引用を必要とする。) 思うに、この饒舌こそ、オーデンの本領であつた。饒舌を楽しむのが、この作品の正しい読み方である。ところが、当のキャリバンは、「この世のなにかもが、大虐殺も、拷問も、嘘も、むだ口も、それをまねた複製版も、旧態依然として存続し、悪いことには昔以上に露骨になってきています。建てかえられたものとなにもありません。恥、不安、矯正、できない芝居気、願いはかりの不決断、私たちにあるものは依然としてこんなものばかりですが、……そういう悪徳があつても、それらはそのまま赦されるのです」と語っている。キャリバンの演説を楽しむ読者は裁かれるのだといわれれば言葉はないが、裁かれても赦されるのなら、という気にならせるほどの醍醐味が、キャリバンの饒舌にはある。オーデンはキャリバンの饒舌を楽しんでいる。事実このあとの作品でも、オーデンの饒舌はますます冴えてゆくのである。

このような問題を含みながら、とにかくキャリバンの議論は終った。しかし『海と鏡』は、完結するかにみえて、ここでは終っていない。もし終っていたとしたら、この作品は、キルケゴールの枠を出なかつたであろう。すでに明らかであろうが、ここまでの部分の背後には、美的生活から倫理的生活へ、更には宗教的生活へという人間が歩まねばならない三つの段階を示した、キルケゴールの考え方がある。ちなみにいえば、オーデンが受け

たキルケゴールからの影響は、この作品が書かれた一九四二年を前後する頃の作品に、最も著しい。しかし、流石にオーデンは、あくまでも芸術の側に生きている人間だった。最後にオーデンは、エアリエルすなわち芸術を登場させて、キャリバンすなわち人間にむかつて、切々たる求愛の歌をうたわせている。(この作品では、エアリエルは終始語らないままで、この部分でも、エアリエルがうたったとされる歌を、台詞づけが反復して伝えられている、役者と台詞づけの普通の関係とは、逆のかたちになっている。) エアリエルはうたう――

もう泣かないで、私を憐れんでくれ、

君の不具の身が、スツと向うに逃げはするが

消えることのない蔭になっているのを見てしまつてからは、

私は君をどうしようもなく愛してしまった、

・
・
・

(そう……)

——私は今のままで、君は今のままで、

はじめて私は君を愛せる――

私が友をもつために、君は孤独であつてくれ、

私が健康であるために、君は病んでいてくれ、

君が泣けば、私はうたおう。

(そう…)

別れられるとは夢にも思ふな、

君と私の昏睡は、天の優しさも

地のあらわに残忍な太鼓も、

手をふれずに見守るだけ。

とっくの昔に決められていて、理^{わけ}由も

二人で知っていて、先も二人で見えるのだ、

君と私の偽りが、二つのものに

分かれたとき、あわれ二人はどうなるか、

ただ一つの溜め息と化し、

あとかたもなく消えてゆくだけ。

(そう…)[Ⓢ]

Weep no more but pity me,

Fleet persistent shadow cast

By your lameness, caught at last,

『あらい』のあと

Helplessly in love with you,

• • •

...I

• • •

—only

As I am can I

Love you as you are—

For my company be lonely

For my health be ill :

I will sing if you will cry

...I

Never hope to say farewell,

For our lethargy is such

Heaven's kindness cannot touch

Nor earth's frankly brutal drum ;

This was long ago decided,

Both of us know why,

Can, alas, foretell,

When our falsehoods are divided,

What we shall become,

One evaporating sigh

...J

オーデンにとって、芸術は、倫理と宗教に至るための、ただの踏み台ではなかった。エアリエルすなわち芸術は、自らの恋によって、キャリバンすなわち人間と関わりたくないではない。関わりが保持されるためには、人間が欠点を持つていなければならない。この部分は、芸術家オーデンの信仰告白である。オーデンは、終生「不具」で「孤独」で「病んでいる」人間を、愛しつづけたのであった。直前で閉じられたキャリバンの演説は、「私たちの眼前には、荘大な奇跡と慈悲が眺められる広大な空間がひらけています。……そこで奏でられている調べは、回復された関わりあいの対位法でございます」と結ばれている。この神様と人間の関わりあいを、『海と鏡』に相応しく、芸術と人間の関わりあいに戻して、作品『海と鏡』は、ここで本当に、閉じられている。

オーデンは、『海と鏡』のほかにも、いくつかのシェイクスピア論があるので知られている。『海と鏡』は、それらのシェイクスピア論のなかで、どのような位置をしめるのであろうか。オーデンのシェイクスピア論は、評論集『染物屋の手』に五篇、評論集『前書きと後書き』に一篇が収められている。『染物屋の手』のなかの四篇が、『海と鏡』と繋がっている。まず、シェイクスピア劇が世界の演劇史のなかで持っている意味を述べた「地球座」(執筆は『染物屋の手』刊行と同時に、すなわち一九六二か)には、重要な論点として、シェイクスピア劇では、

悔悟を忘れた人間の物語という、ただ一つの物語が、形をかえて繰りかえされており、観客は、その物語を現実の生活のなかで自分流に再現しかねない危険にさらされると、いう。『海と鏡』は、芝居のなかで悔悟がないか足りなかった人物たちに、芝居のあとで悔悟させた物語であった。第二に、フォルスタッフ論である「王子の犬」(一九五九)では、芝居のなかに、純粹に演劇的な世界と、現実の世界を移した歴史的な世界とが共存するとし、フォルスタッフを擁護する際の大切な論拠になっている。これらの二つの世界は、『海と鏡』で、同一の登場人物に、芝居の中と外で、経験させているものである。第三に、『ヴェニス商人』論である「兄弟たち、よそ者たち」(一九六〇)では、シャイロックはその働きのうえで我々の「兄弟」であるのに、我々は彼に対して悪い心情をもっていて、彼を「よそ者」にしてしまっている。私たちはこういう誤った己れに気づくべきだ、と結論する。第四に、同じような自己発見は、『オセロー』論である「トランプのジョーカー」(一九六〇)で、一層強く督励されている。すなわち、イアーゴウを「科学者の象徴」として認めてしまう我々は、鏡のなかに、イアーゴウに共鳴してしまっている醜い自分の顔を見るはずである、イアーゴウに教えられた知識は真理ではない、真理とは、我々がそれに従って生きうる知識のことである、と結論する。残る二篇の「シェイクスピアの音楽」と「シェイクスピアのソネット」は、それぞれ特殊で限定された題材を論じたものである。また、『海と鏡』は一九四二年から二年間にわたる執筆で、時期はこれらのエッセイよりもはるかに早い。さらにまた、すでに見たように、繋がりのある四篇では、『海と鏡』の趣意が、それぞれのエッセイの重要な論拠となっている。これらを統合して判断すると、オーデンのシェイクスピア論のなかで、『海と鏡』は、基、あるいは要^{かなめ}をなす、ということができる。ちなみに、「バラムと彼のろば」(一九五四)と「シェイクスピアの音楽」(一九五七)のなかで、オーデンは、『あらし』の登場人物について、シェイクスピアの描き方に不満を述べたてている。この不満は、『海と鏡』

の出発点となった不満と同一のものである。『あらし』への関心は、オーデンがいだいたシェイクスピアへの関心の、端緒であり、その関心は、その後も続いたのであった。

最後に、『海と鏡』が『あらし』批判として持っている意味を考えておきたい。『海と鏡』は、『あらし』にある暗い部分への関心を、行きつけるところまで押し進めていった、記念碑の一つである。もっとも、記念碑とみるには、二つの但し書が必要であるように思われる。一つは、オーデンがみている暗い部分というものは、素朴な印象に従っているにすぎない。いわば、誰でも気づいていることを、衝撃をあたえるものにまで、拡大してみせたというのが、作品の実体であろう。一般に、作家が書く贋作というものが、意味を持つ、一つの場合は、こういうものなのである。しかし、現今の『あらし』研究の、少なくとも歴史的な研究は、素朴な印象を抑制したり修正したりする方向に、向っているはずである。例えば、植民地政策がすでに始まっていた当時が、未開の原住民に対処したときの考え方を知れば、プロスペロウがキャリバンに対したときの行動には、許容される部分の幅がひろがってくるはずである。もう一つの但し書は、『シェイクスピアはわれらの同時代人』（一九六一）に収められた、ヤン・コットの『あらし』論と較べたときに生まれる。コットの論は、暗い部分を拡大してみせた、もう一つの記念碑であろう。コットは、『あらし』の舞台になっている島を、権力闘争と殺人と反逆と暴力がたえない、この世界の縮図とみなしている。そして、芝居が終ってもふりだしに戻っただけで、そのことは、残酷な歴史がまたくり返されるのを教えているだけだ、と絶望を語る。『海と鏡』が『あらし』に読みとった絶望には、コットのそのような、世界の歴史を覆っているようなものはない。コットよりも二〇年前に書かれて、民族体験もちがうという事情を斟酌してもなお、オーデンが読みとった絶望は、軽すぎるのである。

そういう但し書はつけねばならないが、やはり記念碑にはちがいない、この作品は、それでは、過去の『あらし』研究になんらかの影響をあたえたのだろうか。また、未来の研究に、影響をあたえうるのだろうか。この点については、大部分のことが定かでなく、ただ一つのこと定かである。過去に影響をあたえた事実があるかどうかは、筆者の調査が不十分なために、責任をもつてものをいえないのが実状である。ただ一篇、フイリップ・ブロックバンク氏の一九六〇年代の論文に、影響を受けたかも知れない、ふし、が、認められたに留った^④。ひよっとすると、影響があったにしても、『海と鏡』のどこをどう受けとったという具体的なものではなくて、ムード的なものであった可能性がある。それよりも、はっきりした影響はいまだにでていないのかも知れない。そうではあるまいかと疑わされたのは、一九八二年、ストラトフォードのシェイクスピア国際会議で、スーザン・スナイダー女史が『海と鏡』をとりあげたときの、とりあげ方からであった。女史は、発表の大部分を、いまだに内容を紹介するのに腐心していたからである。それでは、影響がもしこれからでけるとすれば、どのような問題と繋がりをうののだろうか。例えば、『あらし』を芝居についての芝居とみる場合に、なんらかの繋がりをもちうるであろう。ある作品をメタ・シアターとみなすときには、現実との関わりを問うことが、目的でなければならぬ。オーデンはそのとき分け入ってこよう。なにせ『海と鏡』では、芝居が終ったあと、登場人物たちが続々と、現実の世界に戻ってくるのであるから。しかし、それらの定かでないこととはちがって、定かなことが一つある。それは、『海と鏡』から、我々が確実に学べることなのである。オーデンは、ある評論のなかで、シェイクスピアのような種類の劇がもっている最大の値打は、観客に自己発見(self-revelation)をさせるところにある、と述べている。^⑤『海と鏡』は、紛れもなく、オーデンがシェイクスピアからえた、自己発見の産物であった。我々がこの作品から確実に学べるのは、オーデンがシェイクスピアに接したときの、そういう態度である。それ

に学ぶ必要は、我々が作家でなくて研究者であっても、なんらかわることはない。これは、至極当り前のことなのである。

注

- ① たとえば評論集『怒れる海』のなかで。
- ② 一九三九年には、まだ動揺がみられる。「W・B・イエイツを偲んで」のなかで、新しい考えを述べる一方で、「一九三九年九月一日」の結末は、古い考えに拠って書いた。
- ③ プロスペロウが魔法をすてたのと重ねて、オーデンは魔術としての芸術をすてたのだとする考え方が、一般に行われている。ことは魔術の定義に帰着するが、魔術の目的を変えた、とみるのが正しいであろう。オーデンは終生魔術師でありとおしたからである。
- ④ 『懷疑主義と詩——詩的想像力についてのエッセイ』。
- ⑤ 内容を説明するに際して、このエッセイでは、原稿の枚数に制約があるので、逐語訳によるのなるべく避けて、私自身の見解によるものとしている。逐語訳については、近刊予定の拙訳（国文社刊）を参照していただければ幸いである。
- ⑥ フェイバー社版『オーデン長詩全集』二〇四頁。
- ⑦ 同版二〇九頁。
- ⑧ 同版二〇四―五頁、および二〇五頁の歌の第一連。
- ⑨ 同版二〇七頁。
- ⑩ 同版二一六頁。
- ⑪ 同版二二二頁。
- ⑫ 同版二二八頁。
- ⑬ 同版二二五頁。

- ⑭ 同版二二七―九頁。
- ⑮ 同版二二二頁。
- ⑯ 同版二三四―五頁。
- ⑰ 同版二二七頁。
- ⑱ 同版二二九頁。
- ⑲ 同版同頁。
- ⑳ 同版二四〇頁。
- ㉑ 同版二四三頁。
- ㉒ 同版二四九―五〇頁。
- ㉓ 同版二五〇頁。ただし、この訳文は、このエッセイの本文から、続くように配慮してあるから、原文の冒頭の部分は、訳出していない。
- ㉔ 同版二四七―八頁。
- ㉕ 同版二四九―五〇頁。
- ㉖ 同版二五一―二頁。このうたの解釈と表現については、御興員三先生の訳に依るところが多い。その訳は、「オーデンのキャリバン」(『ロマン派文学とその後――加納秀夫教授退任記念論文集』〔研究社、一九八〇〕)に収められている。
- ㉗ 同版二五〇頁。
- ㉘ 『染物屋の手』(フェイバー社、一七五―六頁。
- ㉙ 同書の、たとえば一九一頁上部。
- ㉚ 同書の、たとえば二二八頁と、結論は、二三五頁。
- ㉛ 同書の一七一―二頁。
- ㉜ 「バラムと彼のろば」では、同書二二八―三一頁に、「シェイクスピアの音楽」では、同書五二六―七頁に。

③ 筆者の念頭には、カーモッド『あらし』へのイントロダクション（一九五四）、C・J・シスン「プロスペロウの魔法」（一九五八）、ロバート・ハップグッド「シェイクスピアと儀典士たち」（一九六二）、スタンリー・ウエルズ「シェイクスピアとロマンス」（一九六六）などがある。

④ 氏は、二つの粉本と較べると、『あらし』は、これから登場人物が現実に戻ったとき一体どうなるかが、気に懸るような書き方としている、と指摘している。粉本と比較するときの目的意識に、オーデンが影響をあたえた可能性がある。ストラトフォード・アポン・エイヴォン研究8、『後期のシェイクスピア』所載、『あらし』、芸術と帝国についての「伝承」を参照。

⑤ その後、『シェイクスピア・サーヴェイ』三六号に収録された。

⑥ 『染物屋の手』一八二頁。

（本稿の要旨は、提出後の五九年十月、日本シェイクスピア学会で、口頭発表された。）