

## *Troilus and Cressida* について

——「時」への関連を中心に——

白 鳥 幸 代

*Troilus and Cressida* は種々の意味で問題の多い、不思議な劇である。成立当時の事情をみても、Dover Wilson の説明<sup>(1)</sup>でも分るように、問題が多い。最初、出版が確実とみられる1609年のクオート版では「史劇」と題されているが、同じ版の序文では「喜劇」とあるし、また、1623年のフォーリオ版では「悲劇」と題されている。更に、上演の時、場所、上演の方法も定かではない。20世紀はじめに至るまでの上演もあまりなかったらしく、その意味では不人気な劇である。やっと20世紀になり、Bernard Show によるこの劇の現代性の発見からはじまり、2つの大戦後の世界の不毛と混乱の世情を背景に、この劇に悲劇より以上の「残酷性」を発見しようとする Ian Kott の試み<sup>(2)</sup>、など、現代になって批評家達の興味をひくようになってきた。シェイクスピアの *Troilus and Cressida* が、果たして、喜劇、史劇、悲劇のどれかのジャンルに属するのか、あるいは O. J. Campbell<sup>(3)</sup> のいう、ジョンソンやマーストンの伝統をひく 'comical satire' に属するのか。現在まで明確な意見の一致をみていない。観客や読者の単純な断定を拒否するような複雑さと問題性がこの作品にはあるようである。例えば結末だけみても、主人公達の幸福な結婚で終る喜劇でも、主人公の死で終る悲劇でも、英国王を主人公とする史劇でもない。劇の結末が形式上でも均整のとれた形で終結していないのも焦点の定まりにくい一因であるが、また、主人公が多数いることも劇を複雑にしている。トロイラスやクレシダ以外に、ヘクター、アキリーズ、ユリシーズ達も劣らず重要な役割を演じる。その他にも種々の問題を含んだ劇であ

るが、ここでは、特にシェイクスピアがどんな視点から、このホーマー以来の西欧文学の題材となったトロイ戦争を扱っているか。また他の作品と比較して、どんな特異性をもっているか。以下、「時」のテーマに関連して、いくつかの問題点を挙げながら、少し詳細に観察してみよう。

## [I]

この作品の重要なテーマに「時」の問題がある。「時」のテーマは古今東西、文学の大きなテーマの一つであり、シェイクスピアも例外でない。*Romeo and Juliet* の初期の愛の悲劇や *As You Like It*, *Twelfth Night* 等の浪漫喜劇、さらに四大悲劇から後期ロマンス劇に至るまで、一貫して追求されるテーマである。また特に、*Sonnets* の詩篇の中では、「時」に対する想いが、種々なイメージの変奏を通して表現され、主要なテーマとなっている。この *Sonnets* と同様、*Troilus and Cressida* では、他の劇作品にもまして、「時」のテーマが重要であり、特に *time-imagery* を盛り込んだせりふが頻出する。シェイクスピアはこの時期、この劇で「時」の概念に心を奪われていたかのようなのである。このテーマを我々に伝えるせりふは、登場人物達によって、それぞれが置かれた状況に応じて発せられ、多様な表現をとっている。その様相を、この劇を二つの主筋——トロイラスとクレシダの愛とトロイ対ギリシャ両国の戦争——に分けて、「時」への関連を中心に追ってみよう。

まず前者の主筋の中で重要な働きをなす二人のうち、クレシダの「時」への言及がせりふの中で明確になるのは、トロイラスとの恋の誓いにおいてである。つまり、彼女が明確に「時」を意識するのは、恋人との愛の誓いという、感情の高揚したクライマックスの場面である。トロイラスが真実の愛の永遠性を抒情的にうたい上げると、負けずに彼女も自分の愛の誠実さを強調する。

Cressida. Prophet may you be!  
 If I be false, or swerve a hair from truth,  
 When time is old and hath forgot itself,  
 When waterdrops have worn the stones of Troy,  
 And blind oblivion swallowed cities up,  
 And mighty states characterless are grated  
 To dusty nothing, yet let memory,  
 From false to false, among false maids in love,  
 Upbraid my falsehood! When they've said 'as false  
 As air, as water, wind or sandy earth,  
 As fox to lamb, or wolf to heifer's calf,  
 Pard to the hind, or stepdame to her son',  
 Yea let them say, to stick the heart of falsehood,  
 'As false as Cressid'. (III. 183-95)

このせりふに先行するトロイラスのせりふでは “As true as Troilus .....” (181) という結論を導くのに、‘true’ や ‘truth’ の繰返しによって、彼の愛の真実さを強調している。彼が軍人らしい直截さで ‘truth’ を主張するのと対照的に、クレシダは最初から ‘If’ という条件の下に、婉曲な形で自分の不実があり得ぬことを表現しようとする。二人の言葉の交換の内容は、Sonnet 116 の思想にも呼応し、「愛は時の戯れ道化ではない」と、真実の愛が時の力をも超えるとして、愛の永遠性をうたう思想に呼応する響きをもつ。しかし *Troilus and Cressida* の劇全体の流れの中でみた場合、このせりふは、彼女の意図とは逆の皮肉な意味をもつ。特にトロイラスの言葉の ‘truth’ の反復に対し、彼女の言葉の ‘false’ とか ‘falsehood’ の反復と、‘As false as Cressid,’ の結びの言葉が、彼女の意図した反語的意味ではなく、逆に彼女の不実を強調する結果になってゆくからである。劇の進行と共に、「強大な国々があとかたもなく塵に化してしまう」ような恐るべき破壊者である「時」が、彼女の不実を次第にあきらかにしてゆくのである。従って、この劇においては、「時」の無常に

抵抗する愛の永遠性への強い希求と断言の調子はない。むしろ、クレシダの‘falsehood’の反復が、劇の底流にある深い懐疑を示唆する。

*Troilus and Cressida* における恋人達は、浪漫喜劇の恋人達とちがって、この破壊者としての「時」に対して常に不安である。トロイラスは、戦争に臨みつつある軍人であると同時に、熱心で忠実な恋人であり、伝統的な騎士道の騎士が、宮廷の恋人に献身する如く、クレシダを理想化し、美化して思い描く。しかし、恋の期待に酔いしれる最中も、彼は無意識に、「時」の支配と死の予感を感じとる。

Troilus. .... I stalk about her door,  
Like a strange soul upon the Stygian banks  
Staying for waftage. O, be thou my Charon,  
And give me swift transportance to those fields  
Where I may wallow in the lily beds  
Proposed for the deserver!

.....

I am giddy: expectation whirls me round.  
Th' imaginary relish is so sweet  
That it enchants my sense. What will it be  
When that the watery palate tastes indeed  
Love's thrice repured nectar? — death, I fear me,  
Swooning distraction, or some joy too fine,  
Too subtle-potent, tuned too sharp in sweetness.

(III. ii. 8-24)

彼はパンダラスを‘Charon’（渡し守）に、自分をその渡し舟を地獄の川の岸辺で待つ亡者に準え、愛の対象（クレシダ）の向こう側に死を感じとる。彼の愛の想いは理性より感覚や官能が支配し、しびれるような甘美な恋の期待に恍惚としながらも、その彼方に死の不安をのぞかせる。このようなトロイラスの過度な恋の情熱は、クレシダの外面的な官能の美にとらわれたところからくる。しかし感覚や官能の美は「時」の流れによって変

化しうるものである。従って官能の美を追求すればする程、一層、彼にはその美を破壊し、人の心をも変えさせるような、目にみえぬ力に対して不安を強めることになる。彼にはクレシダの不実が常に不安であり、一方、彼女の方も男の誓いの言葉に絶対的な信頼を置くことはできない。クレシダが、“More dregs than water; if my fears have eyes.” (III. ii. 67) と、愛の不安を泉をおおう沢山のごみに比喩すれば、トロイラスは、“Fears make devils of Cherubins; they never see truly.” (68-9) と、彼女の裏切りを無意識ながら暗示する。両者共に愛の経験を、「時」の流れの中にも変化することのない永遠のものにとらえてはいない。二人の愛の関係には死を恐れぬ愛とか、死を克服しようとする愛の姿ではなく、愛の有限性が前面におし出されてきているようである。その点で、*Romeo and Juliet* と同様に、後期の *Antony and Cleopatra* と異なる愛の様相が、*Troilus and Cressida* の愛の関係には表現されているといえよう。それは特に、恋人達二人の愛が「時」に対比され、「愛」のテーマと「時」のテーマが密接な関連によって観察された場合に明らかになるように思われる。

この劇においては、トロイラスとクレシダの無意識のうちの愛への不安と懐疑は、やがて表面化し、現実のものとなる。それは二人の突然の強い別離となり、続いて、トロイラスがクレシダの不実の場面を目撃することで確実になってゆく。二人の別離の場面は、四幕二場と四場であるが、甘美な夜が明けた翌朝、あまりに急に訪れる。二人にとってそれは、‘Injurious Time’ (IV. iv. 41) のなす非情なわざなのである。この劇において、「時」は抽象概念ではなく、まるで登場人物の中の一人が劇の出来事に介入してくるように、具体的な存在感のあるものとして人物達に意識されている。例えばトロイラスにとって、「時」は、まるで「あわてふためく泥棒のよう」“with a robber’s haste” (41) であり、またユリシーズは「はやる宿屋の番頭」“a fashionable host” (III. iii. 166) と比喩する。クレ

シダにとって「時」は、「老いさらばえてわれを忘れる老人」“.....time is old and hath forgot itself” (III. ii. 185) であり、アキリースにとっては、彼と運命の女神は仲良し [“Fortune and I he are friends .....” (III. iii. 88)] であるから、彼は運に見放されることはないと信じている。ヘクターは、「時」という調停役 [“that old common arbitrator” (IV. v. 227)] がいずれ一切の結末をつけることを信じている。「時」はそれぞれの人物にとって、具象的で身近な存在なのである。後期劇で、例えば *Pericles* のコーラスのように明確な劇中人物として実際に登場することはないが、人物達にはたえず具体的に意識されている。しかしながら、*Troilus and Cressida* の「時」は、後期劇におけるような長い年月を経た「時」ではなく、また人々に幸福な結末をもたらす「時」でもない。突然の別離と人間関係の破綻をもたらす否定的な役割をになった「時」なのである。つまりトロイラスとクレシダは四幕二場で愛を契り合ったばかりなのに、同じ場で別離を強いられ、恋の喜びが、破壊力をもった「時」の力によって無惨にもうち砕かれてしまう。この二人の目覚めと別れの朝の会話は、*Romeo and Juliet* における恋人達の朝の場面の抒情性の残響を思わせるが、その直後に、それを打ち消すような転換をみせる。

Troilus. O Cressida! but that the busy day,  
 Waked by the lark, hath roused the ribald crows,  
 And dreaming night will hide our joys no longer,  
 I would not from thee.

Cressida. Night hath been too brief.

Troilus. Beshrew the witch! with venomous wights  
 she stays

As tediously as hell, but flies the grasps of love  
 With wings more momentary-swift than thought.

You will catch cold, and curse me. (IV. ii. 8-15)

“dreaming night” が “Beshrew the witch” に、“the lark” が

“the ribald crows,,”に、また“our joys”が“curse”に変貌する。それはすべて、「時」のなす残酷なわざのためである。ここで肯定的なイメージと否定的なイメージが並置、対照され、残酷な「時」のわざによって、前者が後者に置き換えられてゆく様子が語られる。

このような抒情の境地に浸る間もない急な転換、即ち、肯定から否定への下降に、以降様々な場面で観客が出会うのであるが、我々観客にとって、それは、不協和音となって感じられる。そして、続くパンダラスの到着と彼の猥雑な言葉がその不協和音を更に増幅させる。文体上でもトロイラスの抒情的な詩の言葉に対照して、パンダラスは散文で、すべての真面目な事柄を猥雑な冗談へと転換してしまう。散文という点ではクレシダも同様で、彼女はトロイラスと対照的に即物的な散文を語る。愛の高揚の時さえ、二人の語り口は微妙に異なり、愛を抒情的に語るトロイラスに対し、彼女は事実をそのまま、平坦な調子で散文的に語る。二人の詩と散文という異質の文体が、同一の状況下に並置され、アンバランスを目立たせている。このような不整合性が、実は *Troilus and Cressida* に於ては一般的であり、それは、せりふのみでなく、出来事や人物像にまで侵透しているように思われる。二人の恋人の別離という一つのクライマックスで、観客の心に残るのは、抒情的な愛と悲しみの二重奏ではなく、むしろ「時」の無慈悲な力によって突如粉碎される愛の不協和音である。しかしそれは必ずしも観客が予期し、期待するものではない。観客の心には理解しがたい齟齬感が残る。

突然に恋人達を別れさせ、調和を乱す「時」の破壊力を、トロイラスは隠喩に富んだ言葉で語るが、その言葉自体も、突然の出来事に混乱した‘broken music’である。

Troilus.    And suddenly; where injury of chance  
Puts back leave-taking, jostles roughly by  
all time of pause, rudely beguiles our lips

Of all rejoindure, forcibly prevents  
 Our locked embraces, strangles our dear vows  
 Even in the birth of our own labouring breath.  
 We two, that with so many thousand sighs  
 Did buy each other, must poorly sell ourselves  
 With the rude brevity and discharge of one.  
 Injurious Time now with a robber's haste  
 Crams his rich thievery up, he knows not how:  
 As many farewells as be stars in heaven,  
 With distinct breath and consigned kisses to them,  
 He fumbles up into a loose adieu,  
 And scants us with a single famished kiss,  
 Distasted with the salt of broken tears. (IV. iv. 33-47)

‘Suddenly’, ‘roughly’, ‘rudely’, ‘forcibly’, ‘with the rude brevity’, などの形容は皆, Sonnet 64, 65 にもみられるような, ‘Injurious Time’ のなす, 残忍で荒々しい「時」の破壊力を表わす。‘plain and true’ [108] である理想主義者, トロイラスにとって, 愛は永遠不変であらねばならなかった。しかし人間側の意志や願望など顧慮しないのが, 「時」の恐るべき破壊力である。

五幕二場に至ると, 恐れつつ予感していた恋人の不実が現実のものとなり, 目撃される。 *Othello* や *Hamlet* などと同様の劇中劇に似た手法で, 恋人の裏切りが示される。目撃するトロイラスは, 救いのない二律背反, 分裂を味わう。

Troilus.                    Sith yet there is a credence in my heart,  
 An esperance so obstinately strong,  
 That doth invert th' attest of eyes and ears;  
 As if those organs had deceptious functions,  
 Created only to calumniate.  
 Was Cressid here? (V. ii. 120-25)



目や耳の感覚器管の示すことを心が受容できず、感覚が心を裏切って分裂する。そして‘This is, and is not, Cressid!’ (V. ii. 146) とあるように、目前の分離しがたい存在が分離し、また‘This is’と‘is not’が等しい。即ち、肯定と否定が等しい、という矛盾した論理を組み立てねばならない所に追い込まれる。感覚と理性、現実と理想が分裂し、トロイラスは望みのない dualism のはざまに陥る。そして遂には、“Was Cressida here?” と、感覚の対象だったクレシダの存在さえ疑うようになるのである。彼はクレシダの外面の美の下に隠された浮気心を発見し、外面が真実の姿でなく、外面と真実の矛盾、分裂を知り、混乱する。ハムレットやオセロ等悲劇の主人公達も、こうした外面と真実の矛盾、意志と行為の分裂に混乱し、苦悩するのであるが、この場でのトロイラスも同様の危機的状況にある。

しかしながら *Troilus and Cressida* の特異性は、悲劇によくあるように、主人公の魂の危機という個人的経験の展開の結果、社会や宇宙の混沌を招きつつも、一方で逆説的に、相対する秩序と調和への希求を生じさせる、という過程をとらないことにある。この劇での人々の経験は、展開してゆく過程としてよりは、いくつかの行為の断片の連続として表現される。また愛のテーマに示される男女の結びつきに、浪漫劇や後期劇に見られるような、自然がそれ自身、再生し、新しくなってゆくという理解を含まず、むしろ男女を互に所有し、浪費される対象として見ている。その具体的なイメージとして頻繁に使われるのが、‘food imagery’である。これは恋人達の出会いと愛の恍惚の場面では、前出の“ I am giddy: expectation whirls me round .....” (III. ii. 18-24) 以下にあるような消費される食物の隠喩になり、また五幕二場の恋人の裏切りの場では、“The fragments, scraps, the bits and greasy relics/Of her o’ercreaten faith are given to Diomed.” (158-9) と、クレシダを食物摂取の対象のように欲望—消費—充足の過程の中でみている。トロイラスが愛の永遠性という理想を言

う時も、実は、彼は愛を哲学的、形而上的にではなく、感覚的、官能的に把えているのであり、そのことは、恋人の裏切りに際して、愛が食物のように食いつぶされ、消費されるものという比喩をとることにもあらわれる。

一方クレシダの場合はどうであろうか。彼女は散文的、現実的で、トロイラスの抒情性とは対照されるが、更に、彼女は愛をもっと直接的な快樂の故に価値あるものとし、はじめから愛の有限性を認めている点で、彼とは愛の把握の仕方が異なっている。彼女は決して愛が「時」の流れの中で一定不変のものとは考えていない。はじめから人間の愛の有限性を自覚しており、トロイラスの様に有頂天になることはない。彼との逢引では、

I have a kind of self resides with you.  
But an unkind self that itself will leave  
To be another's fool. (III. ii. 147-9)

そして五幕の別離に際しては、

Troilus farewell! One eye yet looks on thee,  
But with my heart the other eye doth see.  
Ah, poor our sex! this fault in us I find,  
The error of our eye directs our mind;  
What error leads must err..... (V. ii. 108-18)

と、自分に別の自己があり、目と心が分裂して、別方向をみているという自覚がある。自己が絶対不変ではなく、他との関係によって変化しうる相対的、可動な存在であるという認識がある。しかし、彼女もトロイラスと同様、あるべき理想の自己と、不実をなす現実の自己が分裂し、統一した自己の自覚はない。またその分裂を救うものは、劇中、何ら提示されていない。

こうして、*Troilus and Cressida* の主筋の1つ、愛の関係に於ては、両者それぞれ、自己及び相手の分裂を抱え、また互に愛の捉え方も一致してい

ない。二人の関係は、中世以来の愛の伝統の中にあるような、結婚を恵みある愛の成就と考える思想を基盤とする浪漫喜劇とも、男女の愛が永遠の結婚というイメージへと拡大してゆく *Antony and Creopatra* や、世代の交代と若い男女の結合に、贖われた愛の再創造を象徴する後期劇とも異なっている。更に、問題劇の *All's Well that Ends Well* や *Measure for Measure* できえ、内容は別にしても、形式上は、結婚という男女の結合を肯定的な恵みあるものと前提されているのであるが、そのような感覚がこの劇の愛の関係には欠如している。ここでは「愛」は「時」の恐るべき破壊力により、分裂させられ、贖いがたく、救いがたい姿を露呈する。代りに「愛」は食物のように所有され、欲求され、消費されて食いつぶされてゆくものとして描かれる。このような「愛」には勝利する感覚や創造するエネルギーとしての肯定的な感覚もなく、「愛」は性の消費であり、恋人達自身を消費する自己破壊的なものとして描かれているといえよう。

## 〔II〕

「時」のテーマを探求するもう1つの主筋として、トロイ戦争があるが、その発端は、前口上の説明にもあるように、メネレーアスからトロイの王子パリスが奪ったヘレンが原因であった。ヘレンを夫から奪取したことには、パリスの兄弟からの批判も強いが、公的にはトロイ側としてはパリスの非を認める訳にはいかない。一方ギリシャ側は、アガ멤ノンの弟の家族の名誉のため退く訳にはいかない。両軍とも大義名分は‘honor’である。シェイクスピアの時代でも‘honor’の中世的規範が存在していたから、観客は戦争の大義名分として一応納得しただろう。しかし、この劇では最初から、この大義名分には懐疑がつきまとう。トロイラスの “I cannot fight upon this argument; /It is too starved a subject for my sword” (I. i. 94-5) とか、ヘクターの “..... she is not worth what she doth cost/The keeping.” (II. ii. 51-2) という声にも表現される懐

疑である。それは、1)戦争の原因が情熱によって道徳判断を誤った行為に発すること、2)‘honor’の的であるヘレンを守ることのできる報いにはそれほど価値はないこと、などからくる。この劇の戦争は、形式上、伝統的な騎士道の、美しい女性ヘレンのため戦う名誉を前提条件にしているが、内容的には、矛盾と懐疑に満ちた不安定な基盤にたっている。不安定さという点で、この劇の「愛」の世界との類似性を戦争の主筋にも見出すことができよう。但し、この劇は内容的に不安定な基盤に立っていながら、他の劇と比較して大袈裟な議論の多い、妙に理屈っぽい劇である。劇成立当初の状況として、この劇が Inns of Court (四法学院)のうちのどれかの祝祭の折に書かれたらしい<sup>(4)</sup>という事情にもよる。グローブ座の一般大衆よりは、法律の議論、論争に従事する専門家達を観客にして、その嗜好を意識した劇が理屈っぽいのも不思議はない。特に戦争をめぐる主筋の中では、政治、社会、宇宙の‘degree’とか、英雄の‘honor’、更には人間の‘value’など、大上段にふりかぶった議論により、多くの問題が提起される。

このような‘degree’、‘honor’、‘value’等の問題追求の試みは、実は劇中人物達自身の identity 追求の試みにつながるといえよう。例えば‘honor’に関して考察してみよう。両軍それぞれ、‘honor’に対する考え方には差があり、トロイ軍は英雄主義に幻想をもち、やや時代錯誤的傾向があり、アキリーズの攻撃力やユリシーズのマキャベリズムに対抗できないもろさがある。しかし両軍ともサーサイテーズの見方に示される腐敗と墮落、無秩序をかかえている点では差がない。これは両軍の人々の錯誤的な‘honor’に対する考え方の当然の帰結といえる。まずトロイのパリスの場合、彼は長い戦争の原因の当事者として、戦の正当性を‘honor’をもとに主張するが、それは実は、‘pleasure and revenge.’ (II. ii. 171) とヘクターが指摘するように、快楽や復讐心という自己中心性から発して、真の法や道徳を求める‘honor’とは距離がある。つまり彼がへ

レンを正当な持主に返さない限り、いかに英雄的な勇気ある戦功を挙げようとも、真の騎士道による‘honor’とは関係がない。プライアム王が“*You have the honey still, but these the gall: /So to be valiant is no praise at all.*” (II. ii. 143-4) と、彼の意気軒昂をたしなめるのも当然である。トロイの中でヘクターの場合、彼は観客にとって紛らわしい人物である。一見、英雄の理想のあらゆる特性を兼ね備え、戦での勇気と寛大さ、豊かな道徳心によって最も騎士道にふさわしい勇士にみえる。道徳に基く理路整然とした議論により、“*Let Helen go*” (17) と主張し、パリスやトロイラスの情熱が勝った意見に対し、ヘレンに劣らず兵士達の命の貴重なことを説く。特に自然の秩序と法に服従することの大切さを語る言葉は説得力がある。

<p>Hector.                   .....</p> <p>All dues be rendered to their owners.....</p> <p>.....</p> <p>Of nature be corrupted through affection And that great minds, of partial indulgence To their benumbed wills, resist the same, There is a law in each well-ordered nation To curb those raging appetites that are Most disobedient and refractory.</p> <p>.....</p> <p>Of nature and of nations speak aloud To have her back returned.</p>	<p>Nature craves</p> <p>If this law</p> <p>these moral laws</p> <p>(II. ii. 176-86)</p>
--	---

自然の法の掟が欲情や盲目的な欲望を抑え、自然の秩序に従わせるべきことを彼は道徳的、論理的に語り、観客の共感を呼ぶ。しかし突然、意外な論の転換によって、正反対の結論を導き、パリス達の戦争継続論に賛成することになる。ヘクターのこの豹変は観客の期待を裏切り、困惑させるのであるが、更に意外なのは、彼自身、戦争継続が純理的、道徳的にみて正

当化できぬのを承知の上で賛成していることである。彼の道德感が個人及び国家の‘honor’に支配されるのである。

ヘクターにみられるこのような唐突な転換は、*Troilus and Cressida* に特徴的な表現のあらわれであり、前述の「愛」の主筋に於て、恋の抒情が急激に散文へと転換させられた状況に似る。観客は彼の理路整然とした、説得力ある正論に共感しつつも、突然の転換と意外な結論に当惑する。ヘクターへの同化が中途半端に遮られ、十分な消化ができぬまま、矛盾に満ちた不充足感を残すのである。

ヘクターの意見は一見正当であるが、トロイラスやパリスと同様、騎士道の‘honor’を仮面とした自己目的の名声追求心を隠している。ヘレンを“*She is a theme of honor and renown.....*” (199) とし、“*And fame in time to come canonize us.*” (202) というトロイラスのように、道徳的な名誉よりも、個人の名声の方に重点がある。しかもそのことをヘクター自身が気づいているのである。従って彼の死は、自己の名声追求の過程で、真の“honor”を見失ってゆく当然の帰結として示される。狂乱のカサンドラの予言の叫びを聞き、“*bad success in a bad cause*” (117) と、名分のない戦いが必然的に悪い結果に終ることを承知しつつも、妻アンドロマキの“*Unarm, unarm, and do not fight today.*” (V. iii. 3) の忠告に耳を貸さない。妻の予言も父王プライアムの懇願さえも退けて、戦場に臨む。“*Mine honour keeps the weather of my fate*” (26) と、欺瞞的な“honor”で武装して進むが、彼の自己欺瞞は次第にその本性をあらわしてくる。六場で甲冑をつけたギリシャ兵を追う姿は、激昂した言葉と共に、もはや騎士道の英雄という仮面を脱ぎすてた姿である。妻や妹の“*Unarm!*”の声と、美事な‘armour’をつけたギリシャ兵を、“*I’ll hunt thee for thy hide.*” (V. vi. 31) と叫んで追う声が、皮肉な対照をなす。従って、八場で武装を解いた彼を急襲するアキリーズによる討死は、悲劇の主人公のように pathetic なものではない。彼の目的が騎士

道の英雄とはほど違いところにあり、名声に欺かれ、皮相的な“honor”にとらわれた本性が暴露されるからである。外面の感覚的な‘hide’を追求し、理性的な意志の伴う“armour”を脱いだ結果としての死に、我々はアイロニカルな作者の視点を感じる。

トロイラスについては「愛」の主筋においてと同様、戦争の主筋においても、外観の価値、即ち、戦場での名声追求の結果、栄光に欺かれる姿が描かれている。恋人との関係におけると同様、彼の判断は理性よりも感覚に支配される。彼の姿はパンダラスの賛辞 (I. ii. 273-8) やユリシーズの描写 (IV. v. 96-109) では、理想の若い騎士として描かれているが、彼の関心は外面の誇りとか榮譽にあり、それは内面の真実や道德心に優先する。従ってヘレンの価値、戦争の価値をめぐる、‘value’に関する論争でも、道理 (“reason”) を退け、勇気と名誉心 (“Manhood and honor”) を重視する。彼にとって価値とは個人の欲望によって決まるのであるから、“What’s aught, but as ’tis valued?” (II. ii. 52) ということになる。こうした自己中心的な情熱のため、恋人の不実を発見するという危機的経験が、彼にとっては、自己確認と真の価値の発見の契機になるという肯定的な方向への転換とはならない。ただ名声への欲望を復讐への衝動へと転化するのみで、どちらの方向も自己中心的な情熱であることに本質的变化はない。浮気な恋人クレシダをかけたのダイアミーディーズとの戦は、双方共に価値はないと分っている対象を賭けている点で、ヘレンを賭けたトロイ戦争の延長線上にある。その動機も個人の誇りや名誉欲の故であり、真実とか道德より外面的価値が優先される。

このようにして、トロイ軍の人々の実体は、ホーマー以来の英雄伝説での理想の騎士とか有徳の英雄などとは異質な姿を表わしている。シェイクスピアは主人公の人間性の中に、自己破壊的な方向へ進みうる自己中心性を見出し、「時」の力に抗する絶対的価値を探求しつつも、英雄の‘honor’という幻想に支配されて、実りなき探求に破れ、自滅する姿を描く。

我々は作者の容赦ない冷徹な眼を知らされるのである。

[ III ]

次にギリシャ軍について見てみよう。トロイ軍とギリシャ軍はよく対照され、例えば、Wilson Knight<sup>(5)</sup>はその対照をトロイの直観に対するギリシャの知性としている。たしかにこの劇では人物、セット、議論等にわたり多くの対照がトロイとギリシャの間にあり、愛と戦争、情熱と知性、悲劇的視点と喜劇的視点、また価値に対する付帯的議論と本質論といった対照がある。しかし、この劇におけるシェイクスピアの視点には単純化された対照のみで割り切れない、もっと曖昧で不透明な部分が見逃されていないようである。

ギリシャ軍の総大将アガ멤ノンの冒頭演説は、この劇の中の出来事や行動の根本的な特色を総括的に述べているように思われる。

Agamemnon. Princes,  
 What grief hath set this jaundice on your cheeks?  
 The ample proposition that hope makes  
 In all designs begun on earth below  
 Fails in the promised largeness: checks and disasters  
 Grow in the veins of actions highest reared,  
 As knots, by the conflux of meeting sap,  
 Infect the sound pine and divert his grain  
 Tortive and errant from his course of growth

.....

Sith every action that hath gone before  
 Whereof we have record, trial did draw  
 Bias and thwart, not answering the aim  
 And that unbodied figure of the thought  
 That gave't surmiséd shape.

(I. iii. 1-17)

「結果ははじめの予想どうりにゆかぬもの」というアガ멤ノンの言葉は、



ギリシャ軍に限らず、*Troilus and Cressida* の作品全般に浸透している傾向を言い当てている。「時」の流れの中で、次第に人間の意志と行為の二律背反、理想と現実の矛盾などが露呈されてくるからである。彼の言葉は感情を抑えた理性的言辞であるが、冗長で、言葉の過剰の故に、かえって伝達力が弱い。また、言葉の選び方そのものが“tortive”である。作者はここで、彼の言葉の不自然さを強調するため、この新しい造語を彼に使わせている。that 節や and などの等位接続詞の頻用によって、同一の考え方の反復やその変奏、また細部へと肥大してゆく言葉が顕著で、これは彼に限らず、ネスターやユリシーズ等の論客達の言葉にも共通する傾向である。ギリシャ軍の人々は、言葉を伝達手段としてよりは、自己に威厳を付加する自己肥大の主段として考えているかにみえる。そして、彼の言葉の冗慢さと、伝達力の弱さは、そのままギリシャ軍の統帥力の弱さを示している。

この場、ギリシャ軍を悩ます状況は、過去七年の戦の末、捗々しい戦果なく、統帥力の弱体化もあって、軍の中に疲弊と腐敗、無秩序が広がりはじめていることである。この状況を背景に、ユリシーズの‘degree speech’ (I. iii. 83-124) があるのだが、彼は、均衡のとれた文体により、宇宙、社会、個人の秩序と調和を語ることで、統帥権を示し、秩序を回復して士気を鼓舞しようとする意図がある。このせりふの前半は、E. M. W. Tillyard<sup>(6)</sup>がエリザベス朝世界観の例として引用したように、伝統的な国家観、自然観を表わしている。しかし一方、せりふの後半では、秩序を脅かす病気の正体が、人間の自己破壊的な欲望の力であるとし、盲目的欲望のために、人間が自らを食む結果となることを‘food imagery’によって、警告する。

Ulysses.                         .....                         O, when degree is shaken,  
Which is the ladder of all high designs,  
The enterprise is sick!

.....

Then everything includes itself in power,  
 Power into will, will into appetite;  
 And appetite, an universal wolf,  
 So doubly seconded with will and power,  
 Must make perforce an universal prey,  
 And last eat up himself.

(I. iii. 101-24)

この壮大な ‘degree speech’ 自体は、正統的な国家と自然の秩序の理想の表明である。しかしこれ以後のユリシーズの行動とギリシャ軍の状況を見ると、劇全体の中でこのせりふが意図とは反対の効果をもち、理想と現実の矛盾が大きいことを知らされる。彼は「空虚な名声」(144)に酔うアキリーズをけしかけて、名声獲得に熱中させるが、結果はエイジャックスをそれ以上に増長させ、二人を怒りと復讐の自己破壊的欲望の虜にしてしまう。そして秩序と調和を重んじる英雄としての寛容や礼儀を失った、高慢による破壊と混乱をギリシャ軍に招く結果となり、当初の期待とは逆の皮肉な結果となる。彼は ‘honor’ を内的美德によらず、外的価値によって考えるアキリーズの高慢を抑制しようとはせず、逆に外面へ目をむけさせることで、彼の高慢をあおりたてる。そして秩序の代りに無政府状態とのろいに終る野蛮な戦を進めることになる。

こうして *Troilus and Cressida* の英雄達は、トロイもギリシャも同様に言葉と行為、理想と現実の二律背反に陥る。秩序を脅かし、混乱と腐敗を招く原因が自己破壊的な欲望であることを承知しつつ、外面的な ‘honor’ の追求によって、不毛な自己崩壊に至る。ここでは理想の英雄像は解体し、彼等の戦は “Fool’s play” (V. iii. 44) と帰せられる。悲劇において、理想と現実、言葉と行動の緊張と葛藤の中で、肯定と否定が均衡をとりつつ、最終的には何らかの価値感を浮かび上らせてくるのとは違う。ここでは、分裂、矛盾が根本原則で、理想や秩序という肯定的なものが次第に否定的世界に浸食され、破壊と混沌が残るようにみえる。その意味で

この劇は、トロイとギリシャの戦を通し、混沌や分裂の世界をイメージとして我々に伝えているように思われる。

#### [IV]

以上のように、愛と戦争という二つの主筋の中で、当初の愛や英雄の理想はそれぞれ解体させられ、自己崩壊に至る。すべては「時」の恐るべき侵食力におかされ、混沌や腐敗におおわれて、それに代るべき価値感や恵み深い見通しは示されない。このような混沌や腐敗の典型的な具現者として、シェイクスピアはサーサイテーズの存在を示す。彼は、ユリシーズ達のように、この世界の‘value’の存在について議論する必要はない。彼にとっては、最初から「時」に抗するような確固たる‘value’はない。ユリシーズの言葉に、“Love, friendship, charity, are subject all/To envious and calumniating Time.” (III. iii. 173-4) とあるように、すべては移ろい変化する。またすべての価値あるもの——権威、力、厳粛なもの等——は彼によって貶められる。彼にとってトロイ戦争は“clapper-clawing” (V. iv. 1) で、それに加わるトロイラスは、“a scurvy doting foolish young knave” (3-4) で、クレシダは“a dissembling luxurious drab” (7-8), ユリシーズは“a dog fox” (10) で、ネスターは“a stale old mouse-eater dry cheese” (9-10) であり、アガムノンには“a fool”に帰される。戦と愛の世界に対する彼の結論は、“Here is, such patchery such juggling and/such knavery! All the argument is a whore and a/cuckold.....” (II. iii. 70-2) と、世界へののろいと否定である。彼の言葉の隠喩は、伝染する病、理性のない動物、消費される食物等が多く、それらによってホーマー以来の伝統的な、高貴な英雄像を傷つけ、下卑た姿を付加する。彼はアガムノンの言葉 [I. iii. 73-4] の中で初めて登場するが、それはユリシーズの‘degree speech’の直前にあって、現実への諷刺とのろいにより、エリザベス朝の

世界像の秩序を転倒させる。そして劇の最終段階では、彼ののろいが舞台を支配して、人々は死の影におおわれる。多くのギリシャ人は倒れ、英雄ヘクターは恥辱の死を遂げる。しかし戦争の流血が人間の憎悪を終結させることも、ヘクターの死がギリシャ側に決定的な勝利をもたらすこともない。劇の終末にはトロイラスによるサーサイティーズ風ののろいと、パンダラスの苦痛の叫びが残される。劇の最後の言葉が“diseases”(V. x. 55)であるのも象徴的である。

こうして *Troilus and Cressida* の特異性は、とりわけ結末において顕著であり、他の問題劇 *All's Well that Ends Well* や *Measure for Measure* と比べてもあきらかである。ヘレナによる王の病の癒しとバートラムとの結婚、あるいは、アンジェロの不正の暴露と、公爵による秩序の回復や結婚による結末というような、他の問題劇に見出される肯定的な解決は何ら示されない。その代わりにサーサイティーズの存在が示すような、国家、社会の無秩序と分裂、戦争の疲弊による不正や腐敗と病気の蔓延、あらゆる価値の転倒などが続く。この劇での愛は、食物のように食いつぶすものであり、また戦は、真の‘honor’の探求と自己発見の手段ではなく、人間の自己目的の欲望の拡大として描かれている。このことを愛と戦の両主筋において、作者は特に‘food imagery’を通して描いているが、それは同時に、この劇における「時」の認識の仕方をも伝えている。「時」は食物を摂取し消費してゆくように、すべてを食いつぶしてゆくもの、人々によって専制的な破壊者である。「すべて意地のわるい、中傷をこととする「時」の支配から逃れられない」のだから。この劇における「時」は、浪漫喜劇や後期ロマンスのように、最終的に愛の破綻や戦による分裂、疲弊などを贖い、癒す存在ではないのである。人物の中にも他の劇における公爵やプロスペロに相当するような価値感の所有者はなく、また一定の価値感を共有する人々による社会もない。人々が無秩序な社会の中のそれぞれに欠損した性格をもつ一員としてある。こうしてこの劇の結末には観客

の同情や何らかの受容による解放感はなく、そのいみでは不快で冷酷な劇であるといえよう。シェイクスピアは、*Troilus and Cressida* において、このような人間の心の経験として、明りのない暗い混沌の世界を我々に映し出してみせる。形になりにくい混沌、無秩序、否定の世界を、概念としてではなく、形あるイメージをもつ芸術作品として、我々の前に示しているのである。

注

- (1) John Dover Wilson and Alice walker (eds.), *Troilus and Cressida*, Cambridge U. P., 1969, introduction pp. ix-x.
- (2) Ian Kott, *Shakespeare Our Contemporary*, Methuen, London, 1964, pp. 62-68.
- (3) O. J. Campbell, 'Troilus and Cressida', *Shakespeare's Satire*, Gordian Press, New York, 1971, pp. 98-120.
- (4) Dover Wilson, *op. cit.*
- (5) G. Wilson Knight, *The Wheel of Fire*, Methuen, London, 1954, pp. 47-72.
- (6) E. M. W. Tillyard, *The Elizabethan World Picture*, Chatto & Windus Ltd., London, 1949.