

Cymbeline の技法とテーマ

白 鳥 幸 代

Cymbeline は、一般の学者、批評家には Shakespeare 後期作品群の中の一つと考えられ、特に *Pericles* と共に、悲劇期を過ぎた作者の実験作の一つとして論じられることが多い。最初の言及は Simon Forman による1611年の Globe 座に於ける上演⁽¹⁾ についてであるが、成立の正確な年は、他の多くの作品と同様分らないにしろ、少なくとも1600年～1611年の5年間の間と推定できるようである。成立年代のみで、*The Winter's Tale*、*The Tempest* などと同じ、いわゆるロマンス劇⁽²⁾ のジャンルに入れて考えることはできないが、*Cymbeline* も、これらの作品と多くの共通点を有し、また、初期の喜劇・史劇・悲劇とは区別される特徴をもつことは事実である。1923年、第一・二折版では、編者は *Cymbeline* に明らかな happy ending があるにもかかわらず、奇妙にも悲劇と銘うっているが、多くの指摘の通り、この作品には悲劇の範疇に入り得ない要素が見出される。しかし、どんな範疇に入れるかについては異論も多く、Wilson Knight, Derek Traversi, 等の myth, symbol, あるいは allegory という見方。⁽³⁾ E. C. Pettet のように中世ロマンスの伝統に後期劇を入れる見方,⁽⁴⁾ R. G. Hunter, L. G. Salinger のように和解と許しの結末を強調することで、説話的目的をもつ中世奇跡劇の伝統と関連させる見方,⁽⁵⁾ 又は、イタリアの tragicomedy からの影響など、技法面から理論化した S. L. Bethell や Nevill Coghill 等の見方,⁽⁶⁾ また G. E. Bentley のように当時 King's Men の劇場が必要とした外的条件から後期劇を位置づける見方⁽⁷⁾ など、多種多様な見方ができる。それだけに、様々の問題をこの作品は含むが、一応、Shakespeare 後期の作品群の初期のものに入れて考えることでは異論が

ないようである。

では一体、*Cymbeline* はロマンス劇と呼ばれて、初期の喜劇・史劇・悲劇と区別されるいかなる特質を持つか。また、後期劇の中で、どんな位置づけがなされうるか。多様で複雑な要素を含む作品だけに興味のある問題に思われる。

Cymbeline は、後期劇の中ではそれ程評価が高くなく、*The Tempest* などと比較して、実験作もしくは不成功に終わった作品と考える批評家も多い。作品全体の出来上りに欠点を見出し、劇構造、筋の不完全、不統一、ぎこちなく作為的なせりふ、真実らしくない人物の行動や出来事等、細部の矛盾をその理由に挙げている。例えば Dr. Johnson は、この作品に、はっきりと否定的立場をとっている。⁽⁸⁾ しかし彼の言うような作品の欠点の故に、失敗作と片付けたり、あるいは、四大悲劇創作に疲れ、飽きた上での作品と片付ける⁽⁹⁾ のは早計であろう。また、*King's Men* のために創作するという新しい状況の下で、新しいテーマの開拓と展開に失敗し、既に扱ったテーマの二番煎じにすぎないとするのも、やはり的を得ていないと思われる。確かに部分的には *King Lear*, *Othello* 等悲劇に於けると同様のテーマが扱われてはいるが、新しい展開と作者の熟練の技巧の跡が見出され、*The Winter's Tale*, *The Tempest* のような高い芸術的完成度は求められないにしても、我々に訴える力を十分備えた作品であるように思われる。その魅力がどの辺にあるか、作品に即して技法とテーマを観察、分析しつつ考察してみよう。

[I]

Cymbeline には、*Pericles* で既に扱われ、後期劇共通のテーマ、即ち、死—再生、喪失—発見・和解といった一連のテーマが織り込まれている。発端は1幕、古代英国王 *Cymbeline* が、自分の意に染まぬ結婚をした娘 *Imogen* を監禁、その夫 *Posthumus* を追放する時点からである。王に

は他に二人の王子が居たが、20年前行方知らず、失なわれている。この状況説明は、冒頭の二人の紳士の会話で観客に与えられ、Imogen は王妃の連れ子 Cloton との結婚を拒絶、人間は立派だが一介の貧乏紳士 [“a poor but worthy gentleman (I. i. 7)”] と結ばれたこと、更に重要な事は、王の決断が誤解に基づく判断だという示唆である。1幕1場でいきなり、*King Lear* や *Hamlet* と同様の悲劇の発端を予期させるような内面と外見の矛盾と隠れた真実というテーマが提出される。

You do not meet a man but frowns. Our bloods
No more obey the heavens than our courtiers
Still seem as does the king. (I. i. 1)

王に真実を告げる勇気のない宮廷人達の様子を述べるこの言葉は、劇の冒頭にあって、不思議な効果をもち、Una Ellis-Fermor が指摘するように劇の基本的雰囲気を決める。¹⁰⁾ 深刻な悲劇的発端を示唆する一行目の言葉は、次行で星に左右される人間と王に左右される宮廷人達の2つの比喻で皮肉られ、喜劇的方向へ変曲させられる。この場の序説的説明は、*King Lear* に於ける Kent と Gloucester の会話(I. i)に類似しつつも、導き出される方向は全く逆となる。即ち、一方は王個人の過失が、王国全体の混沌を招く壮大な悲劇となるに反し、*Cymbeline* では、破滅への危機が意図的に回避され、むしろ喜劇的調子が強調されてゆく。悲劇、喜劇の両側面を合せ持つこの劇の冒頭で、こういった基本的調子が設定され、以後の action の方向づけとなるのは注目して良い点である。こうして二人の紳士は *Cymbeline* 王の誤った判断と宮廷の人々の動向を皮肉ると同時に、一つの重要な問題—人間の真実と価値—について問題提起する。Posthumus は Cloton と対照的に絶賛され、孤児ながら、名誉ある勇敢な血筋をひき、品性正しく美德を備えた青年、特に国王の後継者 Imogen に選ばれたことでその価値が高くなった男として人々の目には映っている。しかし、王の目には彼の真価が映らず、紳士達には Cloton は “a thing

“/So bad for bad report” (I. i. 16-17) とひどい人間であり、反対に Posthumus は “So fair an outward, and such stuff within/Endows a man but he.” (23-24) であるのに、王は Cloton の身分を高く評価してゆずらない。しかも後場、Posthumus の服を着た Cloton の首なし死体を Imogen が見誤まる程両者は体つきが似ているように、外見のみでは判別し難いところがある。Imogen に同情的な紳士達の誇張した賞賛と、王の評価との間で人間の外見と真価をめぐり、以後の判断は観客に委ねられる。この ‘reality and appearance’ の問題は、悲劇では矛盾対立するものとして捉えられているが、ここでもそれを発端に物語が展開してゆくのであり、Posthumus は Iachimo との賭などの試練を経て、中世ロマンスや騎士物語の主人公のように真価を問われてゆくことになる。

次場では宮廷の腐敗の元凶である王妃が登場、前場の状況説明が具体的に展開する。内面の悪を見せかけの美で隠した言葉で巧妙に同情を示す王妃だが、Imogen は明晰に真実を見透している。この場での ‘reality’ と ‘appearance’ の矛盾の表現方法として Shakespeare は、登場人物による傍白を有効に使っているが、これは *Cymbeline* 全体を通じて頻度が高く、多くの登場人物に語らせている。ここでも Imogen は王妃の虚偽の言葉に即座に反応し、“Desembling courtesy! How fine this tyrant/Can tickle where she wounds!” (I. i 85-86) と、観客に王妃の悪を暴露する。また王妃自身も傍白によって、悪巧みにより好意を装いながら、故意に王を Imogen と Posthumus の密会の場へ来させる企てを観客に語り (103-106)、自ら外見の偽りを観客の前に示す。*Cymbeline* のこうした傍白は以後種々の場面に出てくるが、かなり人為的、意図的な作者の技巧を感じさせられ、‘reality’ と ‘appearance’ の矛盾を暴露する有効な技法であると同時に、観客にとっては、舞台上の action との距離が意識されてくる。つまり観客に舞台から直接語りかけ

ることで、舞台上の出来事の虚構性、作り物だということがかえって常に意識させられることになる。多くの批評家が *Cymbeline* に自意識的な劇作方法を読みとるのも不思議ではない。

ところで内面と外見の矛盾、‘reality and appearance’の問題は1幕後半、有名な賭の物語の導入によって、前半の Posthumus への評価に加え、Imogen の評価が注目されてくる。追放された Posthumus は結婚の誓いに指輪を受け、妻に腕輪を渡してローマの Philario の家に来るが、そこで Iachimo と出会い、Imogen の評価をめぐる挑戦をうける。Iachimo の Posthumus に対する評価 (I. iv. 13-16) は1幕冒頭の紳士の評価と呼応する。

To his mistress,

For whom he now is banish'd her own price
Proclaims how she esteemed him; and his virtue
By her election may be truly read,
What kind of man he is. (I. i. 50-54)

Imogen の価値 (price) は王の後継者として高いが、彼女が Posthumus にふさわしいか、また彼が果して彼女にふさわしいか、が二重に問われることとなる。Iachimo の挑戦と賭の提案は、Imogen の外面的な美で巧妙に内面の価値をすりかえてゆくが、Posthumus は結局賭に応じることで、掛け替えのない妻の貞操や内面の純潔と金貨という交換可能なものと同等に扱うという愚をおかすのである。その意味で彼は中世ロマンスの主人公と異なり、いわゆる ‘guiltless hero’ ではなく、Leontes と同様過失を犯すことで真価を問われてゆく人間といえよう。ところでこの場の Iachimo は Iago (名前も類似)を思わせる程雄弁で巧妙な説得力を持つが、Posthumus が絶対的信頼を妻に持っていたにしても、彼の言葉は余りに侮辱的な挑戦である。

With five times so much conversation, I
should get ground of your fair mistress, make her go

back even to the yielding, had I admittance, and
opportunity to friend. (I. iv. 102-105)

以前同様の場面に居合わせたフランス人の言葉 (32-60) からすれば、Posthumus は当然のこと、即座に剣を取り命の危険を冒してまでも抗議するはずなのだが、そういう結果をとらない。おそらく *Othello* のような悲劇の観客なら、深刻な危機を予想するだろう。しかし Shakespeare の意図はそこになく、この場面で死につながる深刻な事態を回避し、賭という一種のゲーム、遊びで事態を收拾するのである。

上のような筋の処理、場面の転換に際しての漸墜法 (bathos) とも言える手法は、劇中繰り返し使われる。1幕6場、賭をした Iachimo が Posthumus の紹介状を持ち、Imogen に面会する場、夫の友人ということで初めは丁重な応待をする Imogen に対し、Iachimo は、雄弁かつ巧妙に夫の心変りを仄めかし、復しゅうを迫る。Imogen もその唆しに乗せられるかに見える。

Revenged?

How should I be revenged? If this be true—
As I have a heart that both mine ears
Must not in haste abuse—if it be true,
How should I be revenged? (I. vi. 127-131)

Iachimo は更に攻勢に出て、彼女を礼儀正しく口説き始める。だが意外にも彼女は突然、"What ho, Pisanio!" (138) と叫び声を挙げて助けを求めるのである。知性と教養を絶賛される女主人公の誘惑者に対する機知縦横の応答を息をこらし期待する観客にとって、この子供じみた反応に一瞬、感興を殺がれる形になる。又、2幕1場、Iachimo がトランクの中に入り、寝室に侵入する bed chamber scene で、劇は新局面に至り、観客の「事件」への期待は高まる。真夜中、読みさしの Tereus の物語を傍らに、Imogen はぐっすり寝込んでいる。Iachimo はトランクから這い出し、彼女に接近し、美しい寝姿を眺め、家具調度を見渡して離れる。

再び戻り、彼女の夫から受取った腕輪を抜き、胸のほくろを数え、ただ “I have enough” (46) と言ったままトランクの中に隠れる。 *The Rape of Lucrece* を連想させるクライマックスに見えるが実際は何も重大な事は起らない。むしろ観客の「事件」への期待は故意に宥めすかす状態で殺がされる。Imogen の神秘的な美という幻想と観客との間にあえて距離を置き、観客に detachment を要請することになる。同様の方法は続いて2幕4場の Iachimo の手柄話にも見出される。ローマに戻った彼は Posthumus に2場での「成功」を報告し、Imogen の寝室の描写や腕輪で、Posthumus に妻の裏切りを信じ込ませてしまう。証拠の不十分を指摘する Philario の注意や示唆にもかかわらず、この場の Posthumus は信じ難い程欺かれやすく、せりふは悲劇の主人公のそれを思わせる。

O, no, no, 'tis true! Here, take this too;
 It is a basilisk unto mine eye,
 Kills me to look on't. Let there be no honour
 Where there is beauty; truth where semblance; love
 Where there's another man. The vows of women
 Of no more bondage be to where they are made
 Than they are to their virtues, which is nothing.
 O, above measure false! (II. iv. 106-113)

反復される否定辞は狂乱の King Lear や女性の内面と外見の美の矛盾を激しく糾弾する Othello の言辞と相呼応する響きを持つ。しかし Posthumus は愛する者の裏切りで自らの identity を失う悲劇の主人公達と異なり、何らかの激しい行動はとらず、しかも3幕4幕の長い欠場が続く。ただ間接的に Pisanio を通し妻を殺す計画をたてさせるが、実現はしない。作者は決定的・悲劇的クライマックスを事件へと盛り上げる前に短く切り上げ、別の方向へ屈曲させてゆく。以上のような例は *Cymbeline* 前半に於ける action の処理の仕方における特徴であり、全体に Shakespeare の意識的な演劇技巧が bathos の効果として我々に感じられるように思

う。更に後半の action で、前半提示された ‘reality and appearance’ との問題と真の価値の探求にどのような展開が見られ、構成に表われているか。 *Cymbeline* 独自の特色が見られるように思う。

〔II〕

3幕から主筋に織り込まれる残る2つの物語—ローマとブリテン国の戦争と行先不明の王子達の物語—の糸が導入される。3幕1場は2幕と全く雰囲気が変わり、歴史劇に於けるような威儀を正した貴族武人達が登場する。“Caesar’s ambition, /Which swelled so much that it did almost stretch/ The sides o’th’ world....” (III. i. 47-49)と言われる Caesar への貢物を拒絶したことから英国はローマ帝国に Caius Lucius を通し宣戦布告される。この場は5幕まで続く戦争場面の開始となる。1幕では Imogean の父としての姿をみせた Cymbeline は英国軍統率者として武人の姿をみせる。役者も観客もこうして共に1つの mood から他の mood へと敏速な転換に適応することを求められ、また役者は個人の役割の中に多様な面を演じる必要がある。その点でたしかに熟練した玄人のための劇⁽¹⁾であったと言えるだろう。ところで、*Cymbeline* のローマは Caesar の時代で、ローマ人は Lucius のような勇敢かつ謙遜な武人として描かれ、後に現われる Jupiter はローマの神である。しかし何らかの讃むべき価値づけをされるローマと異なり、イタリアへの言及は軽蔑的である。こうしたローマとイタリアの差異は奇妙だが、作者の時代錯誤の他に、当時流行の聖化された英帝国のイメージ宣伝やアーサー王の騎士道伝説復活の傾向を意識したこともあったらしい。Cloton の言う、“Britain is/A world by itself.” (12—13) やキリストの誕生の時期と王統治の時期を等しくした設定に、King James に英国史の伝説を適用し、彼を新しいアーサー王として見る当時の愛国的神話の影響を読むことも可能である。⁽²⁾ ともかく、こうした当時の社会意識を背景にして、ローマ帝国は法と秩序の支配

する平和と繁栄の国の象徴として描かれ、反面 Cymbeline 王のブリテン国は、王の過失により真の価値を見失い、苦境を招きつつある。今後の戦争と苦難を経て、正しい法と秩序が回復すべきなのはこのブリテン国である。

一方宮廷を離れ、ウェールズの山中の洞窟生活を送る Belarius と二人の王子、Guiderius と Arviragus は狩猟によって自然の生活をしている。虚偽と腐敗の宮廷と対照的にここでの単純素朴な生活が Belarius によって讃美されるが、若い王子達には未知の宮廷の方が好奇の対象である。Prospero と Miranda の視点が異なるように、老人と青年、宮廷と田園の視点の差が示される。

Consider,

When you above perceive me like a crow
That it is place which lessons and sets off;
And you may then revolve what tales I have told you
Of courts, of princes, of the tricks in war;
This service is not service, so being done,
But being so allowed. To apprehend thus
Draws us a profit from all things we see;
..... O, this life
Is nobler than attending for a check..... (III. iii. 11-22)

Belarius の言葉はゆっくりと瞑想的・装飾的で、全体が遠く離れた世界のことを物語る調子であり、*The Winter's Tale* に支配的な昔話の雰囲気と通じる距離感を与える。対象や行動に没入してゆくよりは、空間、時間の隔たりから対象を観照する広い視点が *Cymbeline* にも他のロマンス劇と同様に認められる。やがて Belarius 達のウェールズ山中に、ミルフォード・ヘイブンで Posthumus と出会うべく来たが、途中で Pisanio に殺害を命じた手紙を見せられた Imogen が変装し、Fidele という青年の姿で入ってくることになるが、その前に手紙を見た Imogen の衝撃は大きい。

O,

Men's vows are women's traitors! All good seeming,
 By thy revolt, O husband, shall be thought
 Put on for villainy; not born where't grows,
 But worn a bait for ladies. (III. iv. 53-57)

夫の変心を嘆く言葉は、再び Posthumus と同様な ‘seeming’ 即ち ‘appearance’ と ‘reality’ の矛盾を衝き、仮面の美が人間の真実を裏切ることを嘆く言葉となる。しかし彼女の態度は Posthumus と異なり、夫への従順と愛の証明が彼の命令に従って死すことであるなら、真実を貫くため死をも辞さない覚悟を示す。その上、“.....though those that are betray'd/Do feel the treason sharply, yet the traitor/Stands in worse case of woe.” (87-89) と自分の悲しみだけでなく夫が真実を知る時の苦悩に思いやりを示す。愛情が彼女にとっての価値であり、生存の基礎になっているため、彼とは違う真実を観る勇気を危機に際して示すことができるのである。また悲劇の女主人公、Ophelia や Desdemona にはない価値や生命を守る強さが後期劇の女主人公、Hermione や Imogen にも付与されていて、死——再生のテーマに大きな役割を果たす¹³⁾ といえる。こうした強さをもつ Imogen だが Pisanio の説得で小姓に変装、真実を探るため国を出てローマに行くことになる。やはり愛情から国や身分を捨て、変装によって女性としての外見さえ捨てる決意をする。外見の陰の真実を探るための変装は好んで主人公達が取的手段だが、Imogen の変装と異なり、Cloton の変装は彼の悪意と愚かしさを示す。彼は Imogen が Posthumus に会いにミルフォード・ヘイブンへ行ったと聞き、Posthumus の服を着て復しゅうを企て後を追う。彼は Imogen のことを、“.....She held the very garment of Posthumus in more/respect than my noble and natural person, together with/the adornment of my qualities.” (III. v. 135-138) と言い、現実の自分とみかけの自分の姿との断層に気付かない。状況判断の出来ない無知無能のため探るべき真実もなく、外見の

交換が皮肉な混同を生じ、変装による死を招くことになる (III. vi)。一方変装した Imogen は男装でみせかけの姿を演じる苦勞を発見しつつ、["I see a man's life is a tedious one (1)"], 洞窟の中へ飢えのため入ってゆくが、そこで実は兄弟の二人の山の青年達に歓待され、弟もしくは恋人のように過される。ウェールズ山中のこの場面は宮廷の古い世界と対照的に王国に新しい命を注ぎ込む若い世代の象徴である。また二人の兄弟の性格はせりふで明確な描写分けがされ、Guiderius は現実的で猛猛しく、弟 Arviragus は詩的で感情的である。

このように4幕、ウェールズの洞窟近くの場に於て Cloton に象徴される古い腐敗した宮廷の世界と Imogen 扮する Fidele と二人の兄弟達の新しい世界が出会い、対照され、最後の解決へ向かう。ここで2つの対照的な死、即ち外見を欺き皮肉にも自らの死を招く Cloton の破滅の死と外見は死であるが実は再生のための Imogen の仮死、が対比表現される。ただし両者の死は舞台裏の出来事で観客の目前で死が起るのでなく、どこにも死の恐怖がない点注目して良い。つまり象徴性の強い死の表現が意図され、悲劇の死のような強い感情を喚起させるものではない。例えば Cloton は Guiderius と戦って死ぬが、二人の会話は Cloton の虚栄と愚鈍の故に不吉であるよりも道化芝居に似る。Guiderius が Cloton の首を持ち帰る光景も Cloton 自身が言うせりふ、"Posthumus, thy head, which now is growing upon thy shoulders, shall/within this hour be off" (IV. i. 14-16) と皮肉な逆転の効果を出し、首なし死体は理性のない愚者の末路として象徴的であり、グロテスクではあっても死への恐怖はない。首が川を流れる様子についての Guiderius の言葉 (IV. ii. 151-154) は滑稽でさえある。⁽⁴⁾ Imogen の死は Belarius と二人の兄弟達には深い悲しみを引き起こすが、Imogen の死体を "The bird is dead" (197) と抱いて登場する Arviragus の姿には、Cordelia を抱き ".....my poor fool is hang'd!" (*King Lear*, V. iii. 305) と叫ぶ Lear の絶望と悲嘆はな

い。極限の絶望、死の恐怖の代りに彼女は百合の花、天使、小鳥に喩えられ、美しい花と音楽で葬送される。また観客には彼女の飲んだ薬が仮死を招く一種の睡眠薬のようなものにすぎないことを知っているため、舞台の死からは醒めた detachment の態度をとることになる。我々の心を引きつけるのは、悲劇の死の恐怖ではなく、Imogen を中心とするこの葬送の場面の美しさであり、実際 Shakespeare の劇作品の中で最も美しい死の場面の1つであろう。場面の厳粛さ、散文から儀式的韻文への転換を伴い、“Fear no more the heat o’ the sun,/Nor the furious winter’s rages……” (258-281) で始まる葬送歌の意味が強調される。詩の一行目で季節の変化、時の移ろいと共に夏の暑さ冬の寒さを示唆、時の流れに伴う生の苦悩に終結を与える死、土から生まれたものを土に帰す帰遷としての死を示唆する。同時に、末尾二行前で “Golden lads and gils……” (262) でも青春の美と力、生の歓喜と死が対照される。そして丁度暑い夏も厳寒の冬も共に季節のサイクルの必然である如く、人生の盛りもその帰結の死も共に自然の生命の必然のサイクルであり、それは悲劇でも、深刻悲痛な出来事でもないという認識が強調される。この vision は後期作品に共通し、*The Winter’s Tale* の pastoral scene でも、又劇構造自体にも象徴的に表現されてゆくものであるが、*Cymbeline* では song の形で集約的に表現されている。Imogen は Cloton の死体の傍らで目覚め、丁度 Juliet, Cleopatra の様にそれを愛する者と思い悲嘆にくれる。しかし *Cymbeline* の女主人公が選択するのは悲劇の女主人達と異なり、恋人を追う自殺ではなく、もっとつつましやかに運命を甘受して生き続けることである。つまり恋愛の価値以外の価値を見出せず、自らの死を選ぶのではなく、死を受容し、変装という手段で変化した状況に適応して生き続けてゆく。生存が死に優先して価値を選択されるのである。

上の Imogen の死と目覚めの場面は、意味と効果において *The Winter’s Tale* の pastoral scene に対応するが、5幕の Posthumus

も同様な生と死の問題に直面させられる。彼は妻殺害の命令を出した自分の罪を恐れ、改めて失ったものの価値を知る。そして外面のみせかけ (guise) より、内面の真実の尊さを悟ることになる。

Gods! put the strength o'th' Leonati in me.
To shame the guise o'th' world, I will begin
The fashion—less without and more within. (V. i. 31-32)

外面の虚偽に躓いた自分の罪の悔悟と共に、利己以外の内面の真実を貫く理想に献身するため、貧しい姿ながら英国軍に加わり真の勇気を示す。形勢逆転するやいなや、再びローマ軍に加わり、望んでブリテン軍の捕虜となる。牢獄での彼の独白 (V. iv. 2-92) は生命の創造主としての 'gods' に向けて語られ、彼の態度は "You good gods, give me/The penitent instrument to pick that bolt....." (9-10) や "you coin'd it" (23) あるいは1場の ".....do your best wills,/And make me blest to obey" (16-17) で分るように、神からの所与と人生を見、人間の束縛、限界の受容が自由の道であり、死の恐怖は牢獄に等しい、と見ている。彼は所与の人生の責任を果し、生に背いた罪の悔悟により、自分の束縛から自由になって、再び Imogen と語り合うことを望む。人間の限界、死の受容という過程を経て、彼は生の価値に目覚めさせられてゆくのである。

続く Posthumus の夢の場は、前場の彼の発見を Jupiter の予言という超越者の側から確認させる。Jupiter は "Whom best I love I cross; to make my gift,/The more delayed, delighted." (V. iv. 101-102) と語る。即ち神には人力を超える計画があり、人は苦難を通しその所与の人生の価値を知ることができるとの啓示である。この場を文体の変化の故に挿入と見る議論もあるが、決して劇全体の統一を破ることはなく、むしろ韻文への文体変化が、テーマの強調に効果的である。夢の啓示と続く書物の中の謎の予言は、終幕に於て現実になり、複雑に入り組んだ筋がほぐれてゆくが、そのためにこの *deus ex machina* の手段が使われ、

The Winter's Tale の statue scene や *The Tempest* の masque scene と対応する。信じ難い超自然の出来事が舞台の見世物として出現することで、観客に驚き、賛嘆を起しつつ、人力を超えた所に働く力の下にある宇宙的調和の世界への期待を抱かせるのである。

以上の予言が成就するのは終幕の大団円であるが、王の宮殿で始まった劇は5幕5場、同じ場所に帰り、王国には秩序が回復される。劇前半での追放、喪失、闘争、混乱の動きが、ここで帰遷、再生、和解、調和となり、登場人物達の幸福な結末に表現される。夫婦、親子、兄弟、王と臣下各々の身元が証明、確認される。自らが、外面の虚偽の故に真の価値を見失ったことを悔悟し、許しを求めると、謎の意味が解明され、人々は互に幸福な結末に感謝する。そして王の言葉、“Blest pray you be, /That, after this strange starting from your orbs, /You may reign in them now!” (V. v. 370-372) にあるように劇はその円環の世界を閉じるのである。

〔Ⅲ〕

こうして *Cymbeline* の劇構造は5幕に長い exposition scene を持つ点で、1幕に exposition を集中させる *The Tempest* の構造とは対照的であるが、時に非難されるような筋の不統一、不完全はなく、全てのエピソードや筋が最終場面へと集約され、逆にまた筋をたどれば劇の細部へと有機的に連らなってゆく。全体に *Pericles* の単純な原型的構造から更に複雑、多様な要素—例えばローマとブリテンの戦争を中心の史劇、二人の王子や Fidele の牧歌劇、*Cymbeline*, *Posthumus* 中心の悲劇もしくは幸福な結末の喜劇等—を混然一体とする1つの独特な劇に統一されている。しかも単なるエピソードの寄せ集めではなく、独立した個性をもつ作品として一貫したテーマが流れており、悲劇期を過ぎた Shakespeare が追求してきたテーマの新しい展開と手法が見られる。悲劇と同様に ‘reality and appearance’ の問題を取り上げながらも、悲劇とは異なる

視点からそれを扱い、個々の action やせりふにその特徴が表現されている。登場人物が例えば外見の虚偽性の陰の真実を発見するのは決して悲劇の主人公の様に雄々しい自己犠牲や残忍な闘争によってではなく、自然との融和や生存の優先によってである。従って *Cymbeline* の主人公達は受け入れ難い世界、例えば愛する者の死、に直面しても自らの死を選ぶことはせず、状況に適応しつつ、つつましく生を選びとってゆく。そのための方法として彼等は変装—例えば Imogen の小姓姿、Poshumus の百姓姿や Belarius 達の山の猟師姿等—という手段をとり、死を回避する。更に変装した時点から新たな展望を得て、変化する状況に応じ、次から次へと新たな役割を演じてゆくのである。しかも Cloton の変装のように幻想の中に我を忘れてたり、自分を閉じこめたりすることは滑稽だとされ、幻想と現実との間の距離を観客に印象づける。

この幻想と現実との間に意識的な距離を置き、悲劇と喜劇のバランスをとろうとする試みが、*Cymbeline* における1つの特徴として見られるように思われる。悲劇における主人公を中心とする action に密着し catharsis にまで至るような engagement の意識と同時に、それを短く切り上げて、幻想を幻想として認め、action との間に距離を置く detachment の意識が同時に強調される。悲劇における苦難・喪失・死などの真面目な人間感情を扱いながらも、賭の場、Cloton の変装と死、等のように作為的で真実らしくない出来事や物語の展開により、観客があまり真剣に人物や行動を受け取らないようにさせる。最終的には観客は、和解、再会、再生といった喜劇的終末を楽しむのであるが、Shakespeare は初期の劇におけるような観客の期待成就型の筋の展開を故意に避け、意外な出来事の展開によって、観客に突然の驚きを与える効果を出す。原因と結果がもっともらしい必然性のある劇の型を避け、偶然性の強い、作為的な出来事や超自然の介入など、予想や期待の発展しようのない一見気まぐれに見える筋を並べることで、観客は劇の作る幻想に入り込んだり出たりをひんぱんにさせ

られるのである。観客に直接語りかける傍白の使用や説明的色彩の強い独白なども *Cymbeline* の劇世界の幻想をたえず破る働きをすることになるだろう。悲劇におけるような ‘reality and appearance’ の矛盾に対する問題提起から始まった劇だが、幻想が登場人物の行動のみならず強い感情を引き出す。例えば Imogen の Posthumus に会える期待と喜びも彼の服を着た死体を見つけた悲しみも、すべて虚構に基いているのであり、終末に於て、虚偽が真実に置き換わった時でさえも、人々は彼等の行動を偶然と考える仮定そのものが幻想であることを知らされる、つまり、全ては偶然でなく Jupiter による予定の出来事であり、人々は所与の行動をとらされているのである。こうして我々観客も ‘reality and appearance’ に対する複雑な視点の転換とその意味に反応し、絶えず engagement と detachment 両方の態度の転換をひんぱんにさせられることで、複雑多様な視点、幻想と現実が分ち難く結びついた不即不理の世界に導かれてゆく。

Cymbeline に於て注目して良いのは、こうした世界の表現を支える Shakespeare の強い演劇意識であるように思われる。演劇 (play) に対する意識は、死や再会という感情的クライマックスに於てさえも登場人物の口を通して介入し、我々に演劇という虚構が作り出す世界の意味について考えさせる。例えば、Fidele の死に於ける Guiderius の “.....do not play⁽⁴⁾ in wench-like words with/which in so serious.” (IV. ii. 231-2) や再会の場の “Shall’s have a play of this?” (V. v. 228), “What! mak’st thou me a dullard in this act?” (V. v. 266) など。*Cymbeline* の世界は、決して芸術に飽き、人生に疲れた Shakespeare の失敗作ではなく、明確な演劇意識に支えられて試みた、手の込んだ技巧の作品である。その世界において、我々は虚構と現実、演劇と人生が分ち難く結びつき、互に他を反映しつつ完成させてゆくことを知らされるように思う。

注

Text は J. C. Maxwell (ed.), *Cymbeline*, Cambridge U. P., 1960 を使用した。その他の Shakespeare の作品は, *Complete Works of William Shakespeare*, Spring Books, London, 1970 を参照。

- (1) J. C. Maxwell (ed.), *Cymbeline*, p. xliii.
- (2) Diana T. Childress, "Are Shakespeare's Last Plays Really Romances?" *Shakespeare's Late Plays*, eds. Richard C. Tobias and Paul G. Zolbrod, Ohio U. P., Athens, 1974, pp. 44-55 では、「ロマンス」という一般的呼称に疑問が挟まれているが、ここでは通称通り「ロマンス」劇、又は後期劇と呼ぶ。
- (3) G. W. Knight, *The Crown of Life*, Methuen, London, 1965.
Derek Traversi, *Shakespeare: The Last Phase*, Stanford, Calif., 1955.
- (4) E. C. Pettet, *Shakespeare and the Romance Tradition*, Methuen, London, 1970.
- (5) Robert G. Hunter, *Shakespeare and the Comedy of Forgiveness*, Columbia U. P., New York & London, 1965.
L. G. Salinger, "Time and Art in Shakespeare's Romances", *Renaissance Drama IX*, 1966.
- (6) S. L. Bethell, *The Winter's Tale: A Study*, Staples Press, London 1962.
Nevill Coghill, *Shakespeares Professional Skills*, Cambridge U. P., 1964.
- (7) G. E. Bentley, *Shakespeare and His Theatre*, Lincoln, Nebr., 1964.
—————, "Shakespeare and the Blackfriars Theatre", *Shakespeare Survey II*, 1948.
- (8) Walter Raleigh(ed.), *Johnson on Shakespeare*, Oxford, Oxford U. P., 1925.
- (9) Lytton Strachey, "Shakespeare's Final Period", *Books and Characters*, Chatto & Windus, London, 1928.
- (10) Una Ellis-Fermor, *The Jacobean Drama*, Methuen, London, 1965.
- (11) M. C. Bradbrook, *The Living Monument*, Cambridge U. P. 1976, p. 204.
- (12) Frances A. Yates, *Shakespeare's Last Plays: A New Approach*, Routledge & Kegan Paul, London, 1975 に於ては, *Cymbeline* 成立当時の英国宮廷や社会の状況を作品に結びつけて解釈されている。
- (13) その他, Marina, Perdita, Miranda など, 生命を守り, 維持する女性的原理の後期劇で果す役割は重要である。
- (14) Harley Granville-Barker, *Prefaces to Shakespeare*, vol. 2, B. T. Batsford, London, 1963, pp. 104-5 では, この場面を *King Lear* に於ける Gloucester の盲る場面と似て, artifice の強調が場面のあからさまな恐怖を和らげ, 悲喜劇的效果を与えることを指摘している。
- (15) 以下の下線は筆者による。