

HAKUSUI U BOOKS

小田島雄志の シェイクスピア遊学

小田島雄志



白水 *U* ブックス

本書は1982年に単行本として小社から刊行された。

白水 **U** ブックス 1006

小田島雄志のシェイクスピア遊学

著者 © ^{おだしまゆうし}小田島雄志

1991年6月10日印刷

1991年6月20日発行

発行者 藤原一晃

本文印刷 理想社印刷所

発行所 株式会社 白水社

表紙印刷 集美堂

東京都千代田区神田小川町3-24

製本 加瀬製本所

振替東京 9-33228 千101

電話(03)3291-7811(営業部)

(03)3291-7821(編集部)

ISBN 4-560-07306-6

Printed in Japan

HAKUSUI U BOOKS

小田島雄志の
シェイクスピア遊学

小田島雄志

白水 *u* ブックス

第一章 シェイクスピアと現代演劇

- 1 ジミーからハムレットへ ……6
- 2 現代演劇からシェイクスピアへ ……12
- 3 演劇史におけるシェイクスピア ……17

第二章 シェイクスピアの生涯

- 1 シェイクスピアっていたのですか? ……26
- 2 幼年期から少年期へ ……28
- 3 青年期から演劇人時代へ ……36
- 4 劇作家から晩年へ ……44

第三章 シェイクスピアの劇場

- 1 舞台は世界 ……50
- 2 武器はことば ……56

第四章 劇作家シェイクスピア・I

- 1 その成長の軌跡 ……66
- 2 アクションによって統一された世界 ……70

第五章 劇作家シェイクスピア・II

- 1 ごった煮の世界 … 86
- 2 リアリズムとユーモア … 106
- 3 内面化への道 … 125
- 4 内的葛藤 … 143

第六章 劇作家シェイクスピア・III

- 1 内的カオス … 152
- 2 独白人間ハムレット … 164
- 3 みずからを励ますオセロー … 183
- 4 受苦の人リア … 194
- 5 悪夢の夢遊病者マクベス … 204
- 6 トラジック・ヴィジョンの結晶化 … 217

第七章 劇作家シェイクスピア・IV

- 1 調和を志向する愛 … 226
- 2 『テンペスト』をどう見るか … 237

あとがき … 247

第一章 シェイクスピアと現代演劇



1 ジミーからハムレットへ

「おまえを愛していた」と言った直後、「おまえを愛していなかった」とたたみかける男は、いったいなにを表白しているのか。そのような素朴な疑問から、ぼくのシェイクスピアははじまった。『ハムレット』尼寺の場である。

大学二年のとき、下宿の寒々とした机の上に『ハムレット』のテキストと坪内逍遙訳を並べて、一人でこつこつと読み進むうちに、ふと胸に浮かんだこの疑問は、はじめは正体不明の小さな種子にすぎなかったが、やがて芽を吹き、若木となり、ついに一人前の樹にまで成長してみると、それがぼくのシェイクスピア・イメージになっていた。

きっかけは、ジョン・オズボーンの『怒りをこめてふり返れ』の主人公、ジミー・ポーターだった。ジミーがぼくに、尼寺の場を、ハムレットを、そしてシェイクスピアを見る目を与えてくれた。

一九五六年五月にこの劇が初演されたとき、ジミーをハムレットにたとえた劇評が二つ目に入

った。

「ジミー・ポーターは、デンマークの王子ハムレット以来、わが国の文学におけるもっとも完璧な青くさい若者である」——ケネス・タイナン、「オブザーヴァー」紙。

「作者は、このウルヴァーハンプトン（イギリス中西部の町）・ハムレットに割りあてた独白劇を書いたのだ」——T・C・ワーズリー、「ニュー・ステーツマン」紙。

ついでに引用しておけば、やがてぼくがはじめてジミーとハムレットを比較する文章を書いた、文学座『怒りをこめてふり返れ』再演（一九六五年二月）パンフレットに、偶然、福田善之も、「現在ぼくの恋着している作家は、シェイクスピアとオズボーン、人物はハムレットとジミー・ポーター。笑わば笑え、ぼくは世界じゅうでこの二人に、いちばん似ているのだ。うわっ」と書いているし、同年十月の「プレイズ・アンド・プレーヤーズ」誌には、ピーター・ホール演出の『ハムレット』の劇評として、ヒュー・レナードが、「デーヴィッド・ウォナーのハムレットは——ケネス・タイナンの有名なことばを逆用すれば——ジミー・ポーター以来のもっとも完璧な青くさい若者である」と評している。

では、ハムレットとジミーの血縁関係はどの点にもっとも色濃く現われているか。ぼくは次のように考える。ジミー・ポーターを定義しようとするとき、一つの障害にぶつかるだろう。多くの評者が、彼の怒りや、ほんとうの怒りとは言えないことや、彼の愛や、愛の欠如や、彼の批判精神の強さや、その無力さや、彼にたいする親近感や、嫌悪感や、その他さまざまな点について

まったく相反する意見をのべている。つまり、彼をこういう人物だと決めつけようとする、たちまち同じ程度の正当性をもって、それとは逆の人物だという主張も成り立つことになる。その事情は、ハムレットを思索の人と呼ぼうとすると、行動の人でもあると言わざるをえず、劇中もつとも理性的な存在でありながら、同時に情熱の奴隷でもあることと、同じである。だから——

「彼はきまじめさと陽気な悪意、やさしさと海賊的残酷さが、意表をつくようにまじりあった男である。おちつきがなく、しつこく、自尊心が強く、感受性の鋭いものも鈍いものもひとしく遠ざけるような複合体である……多くの人々にとって、彼は野卑なまでに感受性が強いと見えるだろう。別の人々にとって、彼はたんに騒々しいやつにすぎない」という、オズボーンのジミーにたいするコメントは、そのままハムレットにあてはまるのである。

このような、矛盾対立しあう要素をかかえこんだ「複合体」に、当然の帰結として見られる現象は、外にむかうときの激越な身ぶり、内にこもるときの神経症的なまでの意識のあいだに、一方が原因で他方が結果であるような、論理的なつながりが欠けているということである。

『怒りをこめてふり返れ』の第一幕第一場、ジミーは友人クリフととくくみあい、アイロンをかけている妻アリスンのほうに押しつけていき、押し倒す。クリフとアリスンはずれあつて引っくり返り、アリスンは腕にやけどをする。ややあつて気が静まったあと、ジミーはアリスンと次のやりとりをする——

ジミー すまなかつた。

アリスン わかっているわ。

ジミー 本気であやまつてるんだ。

アリスン いいのよ。

ジミー おれ、わざとやったんだ。

アリスン ええ。

ジミー いつもそうなんだ、おれ——きみを見るとたまらなくきみがほしくなる。どうい
うわけかぶんなぐらないとおさまらなくなる。もう四年近くも、昼も夜もきみと一つ部屋
にいるっていうのに、きみが——アイロンかけみたいなのを平凡きわまることをしているのを
見ると、カーツとなって汗がふき出してくる。

ここでジミーは、わざとアリスンにやけどさせたという行為の心理的動機を、説明しきることが
できたろうか。「どういうわけか」ぶんなぐりたくなる、という言いかたにあきらかなように、
自分でも自分を行為に駆り立てた動因がつかみきれていないのではなからうか。

そう思いついたとき、ぼくはハムレットがわかったと思った。『ハムレット』の第三幕第一場、
例の、「ツォ・ビー、オア、ノット・ツォ・ビー」を独白しながらハムレットが登場すると、オ
フィーリアが祈りの姿勢をとっている。呼びかけてみると、前にやった贈り物を返すと言う。そ

こで、次のやりとりとなる――

ハムレット　ハッ、ハッ。おまえは貞淑か？

オフィーリア　え？

ハムレット　おまえは美しいか？

オフィーリア　なぜそのような？

ハムレット　なに、おまえが貞淑でもあり、美しくもあるというなら、その貞淑は美しさを

あまり親しく近づけぬがいいと思つてな。

オフィーリア　美しさには貞淑こそもっとも似つかわしいのでは？

ハムレット　いや、そうでない。美しさは貞淑をたちまち売女ばいどに変える、貞淑のほうで美し

さを貞女に変えようとしても力がおよばないのだ。このことば、以前は逆説であったが、

いまでは時勢がりっぱな実例を見せてくれる。以前はおれもおまえを愛していた。

オフィーリア　そのように、ハムレット様、信じさせてくださいました。

ハムレット　信じてはならなかったのだ。もとの木が卑しければ、どんな美徳を接ぎ木しよ

うとむだだ、卑しい花しか咲きはせぬ。もともとおまえを愛してはいなかった。

オフィーリア　とすれば、私の思いちがいはいっそうみじめなもの。

ハムレット　尼寺へ行くがいい……

ハムレットはなぜ、「おまえを愛していた」と言った直後、「おまえを愛していなかった」と否定するのか。どちらがほんとうでどちらが嘘なのか。いままで多くの学者・批評家がこの問題にとりこんでいる。そして、七・三ないし八・二の割りあいだ、「ほんとうは愛していた」説が有力である。だが、ケンブリッジの碩学ドーヴァー・ウィルソンのように、「愛していなかった」説を唱導し、さらにこの尼寺の場におけるハムレットの言動を、オフィーリアが敵の囮であると知っていたことに由来する、として説明しきろうとする人もいる。

ぼくは、そのような動機づけをすることは、根本的にハムレットを誤解するものと考ええる。この場のハムレットは、自分でも自分の気持ちをつかみきっていない。「このままでいいのか、いけないのか、それが問題だ。どちらがりっぱな生きかたか……」と自問しながら、結局その解答は出せなかったように、「愛したのか、愛していなかったのか、それが問題」ではあっても、解答はないのである。(やがてオフィーリア埋葬の場で、彼女が死んだと知って、彼女への愛を熱く自覚することになる。)

ジミー・ポーターに、アリスンを愛しているのか、いないのかと問えば、彼もまた解答できない自分にいら立つのではなからうか。

2 現代演劇からシェイクスピアへ

ジミーを見る目でハムレットを見ることを学んだばかりが、イギリスの現代演劇を見るようにシェイクスピアを見はじめたのは、自然の成り行きだった。それによってなに見えてきたか。

イギリスの現代演劇と言うとき、次の三つの日付を思い出さなければなるまい。

一九五五年九月十二日、ベケットの『ゴドーを待ちながら』ロンドン初演。

一九五六年五月八日、オズボーンの『怒りをこめてふり返れ』開幕。

一九五六年八月二十七日、ブレヒトの『肝っ玉おっ母』その他、ベルリーナー・アンサンブルによるロンドン公演。

『ゴドー……』のロンドン公演は、劇壇や文壇のさまざまなレヴェルで大きな反響を呼び起こした。たとえば、世界最高の権威ある書評新聞と称せられる「タイムス・リテラリー・サプルメント」紙の投書欄で、たちまちゴドー論争が展開され、批評家ウィリアム・エンプスンから無名の主婦にいたるまでそれに参加し、とどまるところを知らず、ついにその年のクリスマス・ナンバーで編集者が、ゴドー問題はきりがいいからこれで打ち切りをしたい、と宣言するまで続けられた。そして、ベケットやイヨネスコらの劇はやがて不条理の演劇と名づけられ、その流れからハロルド・ピンターその他の劇作家が輩出することになる。

『怒りをこめて……』は、劇壇、文壇のみならず社会的な衝撃となって世の中に波及した。この劇を契機として、若い小説家、詩人、映画作家、批評家などで、少しでも社会的発言をふくんでいると思われるものはすべて、「怒れる若者たち」というレットテルをはられたし、さらには、社会に反抗的ゼスチュアを見せる若者はみんな、AYM（アングリー・ヤング・メン）の名で呼ばれるようになったのである。そして、オズボーンの劇は、劇壇や社会における既成の価値を破壊すると見られたところから、△反既成劇▽と名づけられ、その線上にアーノルド・ウェスカーその他が活躍することになる。

ベルリーナー・アンサンブルによる『肝っ玉おっ母』は、主として舞台の実際に強い影響を与えた。マーティン・エスリンは、この公演以後のイギリス演劇を語るとき、ブレヒトを忘れることはできなくなった、と言っている。現に、詩劇作家のクリストファー・フライも、『花咲くチエリー』でデビューしたロバート・ボルトも、ブレヒト的な芝居を書いたし、大道具によらずプラカードや垂れ幕で場所を暗示し、歌や踊りを挿入し、観客に直接語りかける、といった手法が多用されるようになった。そして、その△叙事演劇▽の系列から、ジョーン・アーデンその他が登場することになる。

だが、ここで注目しておきたいのは、たとえばオズボーンが『ルター』（一九六一）でブレヒトの『ガリレオの生涯』の方法を借用しながら、次作『イングランドのための劇』（一九六二）でベケットやジュネの会話に近づき、ウェスカーが『みんなチップスつき』（一九六二）であきらかに

△叙事演劇Vのスタイルをとりながら、次に上演された『四季』（一九六五）では△不条理の演劇Vの衣装を身につけていることである。したがって、六〇年代なかばまでに、彼らの劇が、△不条理の演劇Vとか、△反既成劇Vとか、△叙事演劇Vとか区分けされることをやめ、ひとまとめに△ニュー・ドラマVと呼ばれるようになったこともうなずける。

ぼくは、そこにもやはり、シェイクスピアの生きた伝統を感じてしまう。自己の拠って立つ演劇伝統の系図を、イヨネスコが、アリストパネス、コメディア・デラルテ、シェイクスピア……と名指し、ブレヒトが、ソポクレス、中世演劇、シェイクスピア……と挙げていることからわかるように、彼の劇的宇宙には△不条理の演劇Vも△叙事演劇Vも併せ呑むだけの容量がある。

そして、フランスやドイツならいざ知らず、劇作家、俳優、演出家、さらには観客までが、シェイクスピアで育てられるイギリスにおいては、あらゆる演劇スタイルが一つの大きな流れに合流してしまうのである。ピンターが△不条理V派のレッテルをはられることを拒否し、「不条理（アブサード）ばかばかしい」の演劇ということがあてはまるのは、たとえばブロードウェイの商業演劇です」と喝破し、アーデンが、「ぼくはブレヒトの弟子ではありません、たまたま同じ演劇伝統に属しているだけです」と言いきるのも、たんなる強がりのゼスチュアではないと考えていいだろう。

では、イギリスの△ニュー・ドラマVとシェイクスピアとは、どの点に親近性が認められるか。劇構造の上で、それは二つの側面に顕著である。一つは、「初めあり、中あり、終わりある」も

のとアリストテレスの言う演劇美学を無視していることであり、もう一つは、やはりアリストテレスが演劇の要素のなかで筋を第一位におき、性格を第二位においたが、のちの演劇美学者がさらに台詞を第三位において完成した、筋↓性格↓台詞と縦に制度化されたドラマツルギーをこわしていることである。

ふつうドラマの構造を分析するとき、フライタークのように五段階説をとる場合もふくめて、まず、いつでもだれがどのような問題をかかえているかを△提示▽し、次にその問題が△葛藤▽を起こし、最後にそれが△解決▽される、というように説明される。この「初めあり、中あり、終わりある」図式は、ラシーヌを頂点とするフランス古典悲劇にも、十七世紀後半から綿々と続いているイギリス風習喜劇にも、イプセンが切り開いた近代劇にも、適用可能だろう。

だが、△ニュー・ドラマ▽はそうはいかない。△叙事演劇▽の関心は△解決▽よりも△過程▽に焦点が合わされているし、△不条理の演劇▽はいわば△提示▽部だけのグロテスクな拡大と云っている。いづれにしろ、幕がおりても、劇の世界は完全に割り切れて、つじつまがあって、円環が閉じる、という形にはならない。シェイクスピアも同様である。『トロイラスとクレシダ』のような尻切れトンボの作品や、『尺には尺を』のようにとってつけたような△解決▽をする作品をもち出すまでもなく、『ハムレット』にしたって、あの終わりがたで円環が閉じたと言えるだろうか。△過程▽においてあれほど膨大な問題を投げかけておいて、そのうちのなにが△解決▽されたと言えるか。「あとは、沈黙」と目を閉じるハムレットの問題は、未解決のままぼ