

『テンペスト』と「恋人の嘆き」における ホメーロスのエコー

Homeric Echoes in *The Tempest* and *A Lover's Complaint*

東郷 登志子
Toshiko TOGO

Abstract

This paper aims to demonstrate the tangible echoes of Homer in Shakespeare's two works, *The Tempest* and *A Lover's Complaint*. First, *The Tempest* is remarkable for long, extraneous lines rather than the development or diversification of the plot and scenes. This is thought to have resulted from Shakespeare having drawn its themes and structure from Homer's epics. This paper, supported by the views of the English romantic poets and George Gissing, shows an analogy between Shakespeare and Homer. From the point of composition, theme and analogous use of words, we discuss the possibility that Homer is transformed into *The Tempest* with modernity and paradox. Second, *A Lover's Complaint* had long been in doubt about its authorship. On the basis of Shakespeare's authorship asserted by Katherin Duncan-Jones, we deliberate Shakespeare's elaborate figurative language and art in this poem. As a result, we reinforce her view by the fact that there is Shakespeare's distinctiveness which no other poet can ever attain with such an exquisite art of words as Homeric metaphor and composition identified in *The Tempest*. From the analogous key-words, we assert that *A Lover's Complaint* can be paralleled with Achilles' complaint in *The Iliad*, which is transformed to the modern age.

Keywords : Shakespeare, transform, Homer, modern age

キーワード : シェイクスピア、転移させる、ホメーロス、近代

1 『テンペスト』とホメーロス

シェイクスピアの初期の作品には、すぐにそれとわかる修辞上の仕掛けに満ちた台詞が多く、後期の作品ではその修辞的な仕掛けはもっと精妙で複雑な言葉遣いに置き換えられている

とブルックは指摘している(6)。また、初期の作品には古典文学からの引喩が多く、しばしば対比的な観念が用いられイメージも連鎖的であるが、後期になるとそのイメージはより奔放なものとなり凝縮されたものとなっていくともいう(ibid.)。その後期の典型的な作品が『テンペスト』*The Tempest*であるが、シェイクスピア晩年の達観した人生観が反映された作品だと一般に言われている。そのためか、船が難破する最初の場面を除けば、登場人物の動きや場面展開も少なく、特徴的な長いせりふもひとときわ異質な感が否めない。また、言葉の端々に『ジュネーブ聖書』*The Geneva Bible*や、『説教集』*The Book of Homilies*、ヨーロッパ古典文学などからの引喩が多く、多義語や多彩な表現を駆使した比喩も目立つ。

では一体なぜ、プロットの展開や場面の变化より、せりふの異質さが目立つのか。本稿では従来ほとんど論じられることのなかったホメロスとの関連に着目し、間テキスト性から、その理由は『テンペスト』がホメロスを近代に再現した詩劇である可能性に起因していることを論ずる。

まず『テンペスト』は、Bulloughによれば、作者の死後、1623年に二つ折り版で出版されたが、すでに1611年11月には、ホワイト・ホールにおいて万聖節の夜に国王の前で上演された記録が発見され、さらに1613年2月14日に結婚したエリザベス王女の前で上演された14作品のうちの一つであったという(237)。前者の記録についてはその真贋問題が論議されたが、現在では成立時期は1611年頃であろうという推定で一致している。1611年といえばシェイクスピアが没する5年前にあたり、故郷Stratfordに引退した年でもある。Gesnerの研究によると、シェイクスピアが通っていたエリザベス朝時代のグラマー・スクールの教育内容は相当に高度なもので、一般学生も古典的教養が豊富に盛り込まれたカリキュラムで教育を受けていたという(83)。従って円熟期を迎えたシェイクスピアがラテン語の知識を持ち、ギリシア・ローマの古典的教養に裏打ちされた、達観した人生観を持つに至ったとしても不思議ではない。

次に『テンペスト』の下敷きとみなされる作品については、明らかな粉本はないとされるものの、ドイツニュルンベルグの劇作家、ヤコブ・アイラー Jacob Ayrer (1543-1605) 作の『美しきジデア姫』*Die Schöne Sidea*との類似説が指摘されている(Bullough 248; 福田275-7)。というのも、プロスペロウの原型とされるルドルフ大公が、ミランダの原型とみなされるジデア姫と暮らしていたが大公の魔法で敵の息子を捕虜にし、姫のために丸太運びを強いる。だが結局、最後には二人は恋に落ちて結ばれる、という類似した筋書きだからだ。またプロスペロウが敵にけしかける犬の名が、ルドルフ大公の呪文に出てくるのも類似点の一つとされている。当時イギリスの役者がドイツに出向いて興行をする習慣があり、1604年にはニュルンベルグにも行っているため、そこで『美しきジデア姫』を観てロンドンに伝えた可能性もあるが、アイラーはイギリス演劇の影響を受けてドイツで紹介した劇作家でもあるため、逆に、『テンペスト』の筋書きがイギリスからもたらされた可能性も否定できないと福田氏は記している。従って『美しきジデア姫』が『テンペスト』創作の刺激になったとしても、それを下敷きにしたと主張できる根拠はどこにもないと結論している。

この他、諸説ある中、古くはコウルリッジ Samuel Taylor Coleridge が『テンペスト』を高く評価し、シェイクスピアのイメージが作りだした想像上の劇で雑多な素材の混濁があることは別にしても、頭と心が調和した人間性を描き出した人物描写に優れている、と主張した (72-79)。本稿は、コウルリッジをはじめとする英国ロマン派の主張を支持するが、それは彼の叙事詩『老水夫の歌』 *The Rime of the Ancient Mariner* が、苦難に満ちたオデュッセウスの航海を想わせ、罪、報復、悔恨、許しなどテーマが類似していることにも依拠する。さらにワーズワース William Wordsworth やチャールズ・ラム Charles Lamb、ウィリアム・ハズリット William Hazlitt をはじめコウルリッジ自身も、この劇が想像上の劇であるため、劇として上演するには不向きだと述べていたことにも依拠する。⁽¹⁾ すなわち、演劇というより朗誦する劇 (Coleridge 130) という前提に立てば、長いせりふや場面展開の単調さも説明がつくからである。

一方、構成については、欠陥が指摘され、シェイクスピアの限界を示すもの、などといった批判もある (玉泉 497-515)。だが、そうした批判とは別にこの物語を現実的なものとするためシェイクスピアが試みた工夫には興味深いものがある。長すぎるせりふや、変化に乏しい舞台設定、などといった批判があるにもかかわらず、観客の興味をそそる工夫が随所でなされているからである。それはウィリアム・ストレイチャー William Strachey (1572-1621) が書簡として書いた、出版前のバミューダ島遭難記 'True Reportory' に関する素材や (1734-58)、モンテーニュ Michel de Montaigne の著作『随想録』における「カンニバルについて」 'Of the Caniballes' を想わせる最新のニュース性である (Bullough 237-43)。これらに記された驚愕すべき報告をシェイクスピアは登場人物や比喩を通して採り入れている。新大陸発見に関する事柄を反映させることで時代性を表現し、頭の中で練られた想像劇を現実のように錯覚させて、観客を魅了したことであろう。そこにエンターテイナーとしてのシェイクスピアの手腕が発揮されていたといえよう。観客は創作劇と知りながらも、構成の拙劣さや長いせりふの不自然さを凌駕するかのような異形のキャリバンに興味をかきたてられたに違いない。さらに『テンペスト』はそうした最新トピックや素材を採用しながらも、当時の人々にとっての日常的な教義であったキリスト教的テーマを、『聖書』や『説教集』から引用して滑稽なパラドックスに転じている。そのためロマンス劇としては割り切れない感情は残るものの、興行としては大成功をおさめたに違いない。

なお『テンペスト』に関してはここでギッシング George Gissing の言説を特筆したい。彼は『ヘンリー・ライクロフトの私記』 *The Private Papers of Henry Ryecroft* (1903) の「夏」の章で、「英国人としてシェイクスピアを母国語の英語で読める喜びをかみしめている」と記しているが、それは明らかに『テンペスト』の比喩に織り込まれた象徴を、彼が確実に読みとったことを示していると考えられる。

The Tempest contains the noblest meditative passage in all the plays; that which

embodies Shakespeare's final view of life, and is the inevitable quotation of all who would sum the teachings of philosophy. (54)

ギッシングはシェイクスピアのレトリックに触れ、「英語でしか」伝わらない微妙な言葉のニュアンスがあると指摘している。つまり『テンペスト』には、巧妙な英語の技が秘められていることを強調している。そしてプロスペロウが丘や小川やよんだ湖や森の精に告別した言葉は、優雅なソネット抒情詩や『夏の夜の夢』*A Midsummer Night's Dream* をものぐとして最大限の賛辞を捧げている。「これは驚くべき想像力の生んだ成果であり、巨匠の完璧な至芸の結晶だと思う」とロマン派に類する見解を述べ、言葉の駆使という点でも、偉大な作家のあらゆる業績をはるかにしのぎ、シェイクスピアは「言葉とたわむれ」、「ことばのもつ力の新しい発見を楽しんでいるかに見える」と続け、前段では次のように記している。

It is ripe fruit of the supreme imagination, perfect craft of the master hand. For a man whose life's business it [sic] has been to study the English tongue, what joy can equal that command of words, every achievement of those even who, apart from him, are great? I could fancy that, in *The Tempest*, he wrought with a peculiar consciousness of this power, **smiling** as the word of inimitable felicity, the phrase of incomparable cadence, was whispered to him by the Ariel that was his genius. (54) (以下、太字は筆者)

「にっこり笑いながら」という表現は『イーリアス』*The Iliad*におけるゼウスの笑みを想わせる。ホメロスがそうしたように、シェイクスピアは、ゼウスのような高所からプロスペロウを通して人間の些末事を操っている、と評したのだろう。ギッシングは、『テンペスト』の筋と登場人物が、『オデュッセイア』に類似し、それを示すキー・ワードが巧みに隠されている事実を認識したに違いない。その証拠は、次の件に述べられている。それは、王者から乞食まであらゆる階級、あらゆる心情の人間の口を通して語ってきたシェイクスピアが、『テンペスト』では「人間でも妖精でもないもの、獣性と人間性の中間にあるものを創造し、そのいわんと欲するところに言葉を付与してみせようと考えている。」またそれらの言葉は、はじめとした大地でうごめいている生物の風情であり、「土の世界を超えることのできない生物の生活を物語っている」という件だ。ギッシングのいう、人間でも妖精でもない獣性と人間性の中間にあるものとは、人間の想念や森羅万象など不可視なものを象徴した比喩だと解釈できよう。ホメロスが詠じた『オデュッセイア』では、神や人間の想念が擬人化され、巨人や化け物として表現されているが、汎神論的で、人間的な古代ギリシアの世界を、妖精やキャリバンを通して、シェイクスピアが近代的文脈に再現した事実をギッシングが説明したといえよう。その証拠に、ギッシングはホメロスが読める、と自負している (55)。むろんラテン語で読めるという意味である。かつて、ベン・ジョンソン Ben Jonson はシェイクスピアを評して「ギリシア語

はほとんど解せないがラテン語は少しできた」と皮肉ったが、その、わずかながらのラテン語を解したシェイクスピアが、ルキアノスLukianos（120-180年頃）やチャップマンGeorge Chapman（1559-1634）訳のホメーロスを読んだ可能性を否定することはできない。⁽²⁾そして間接的であるにせよ、シェイクスピアがホメーロスからキー・ワードを引用して『テンペスト』に散種した事実、ギッシングが気づいた、と考えられるのである。その根拠は、「馴染みすぎているためつい看過しがち」なシェイクスピアの作品も熟読玩味して読み返すことで深く理解できたと明記されている件に端的に記されている。

We do not think of it enough; we stint our wonder because we fall short in appreciation. A miracle is worked before us, and we scarce give heed; it has become familiar to our minds as any other of nature's marvels, which we rarely pause to reflect upon. (54)

ここには『テンペスト』にホメーロスのエコーを発見したギッシングの喜びが如実に表れている。人間以外のものにも霊性を付与し、擬人化したホメーロスの言葉の至芸に、詩人としての理想を見たシェイクスピアは、中世の抑圧的キリスト教的束縛から解放され、ルネサンスの伝統と革新的気風の中に『オデュッセイア』を復活させようと試み、それが、『テンペスト』というロマンス劇の枠組みの中で大幅に脚色されたと考えられるのである。すなわち、この劇はシェイクスピアが古代ギリシアのホメーロスの叙事詩に、近代的視点から新たな解釈を施して創作した作品である可能性が高いのである。そしてギッシングは、『テンペスト』を再読した時、ホメーロスがシェイクスピアの言葉によって近代の英国劇に復現されている事に気づき、同国人たるイギリス人の立場から、改めてホメーロスに身近に接することができたと断言しているのである。それに気づいた喜びを感慨深く述べているのが『ヘンリー・ライクロフトの私記』「冬」のクライマックスだといえる。⁽³⁾

ホメーロスについてはプラトーンPlatoやアリストテレスAristotleも、その純然たる文学性や普遍的な価値を認めていたが（『詩学』1460a）、イギリスのホメーロスといわれた名うての詩人・劇作家が古代ギリシアの大詩人を理想としていたことは十分考えられよう。従来『テンペスト』の解釈は様々な立場からなされてきたが、依然、決着はついていない。だが、以上のような理由から、本稿はロマン派の詩人たちやギッシングの見解を支持し、間テキスト性からテキスト構成と構成要素によってその主張を後押しするものである。

構成上の類似

パトリック・マーフィー Patrick Murphy は、シェイクスピアの作品の中でも、劇作法、テーマ、舞台設定などの点からみて最も独創的といえるのは『テンペスト』だとしている。そこでその理由を、構成とテーマの観点から考察してみたい。

まず構成については、主人公プロスペロウの劇中劇的な入れ子構造によって、三一致の法則

を順守している（福田280-1）。構成の稚拙さを批判されるのは、『テンペスト』創作の典拠が『イーリアス』にあり、「怒り」で始まり「和解」で終わる古代ギリシア劇の作劇術に基づいているためだと考えられる。『イーリアス』については、本稿2「恋人の嘆き」でも後述するが、アキレウスの怒りで始まり、彼が敵方の大将ヘクトールを倒した後に、ヘクトールの父プリアモス王が息子の亡き骸を返還して欲しいと懇願に来たことが契機となって、和解で終わる。ホメロスが吟ずるこの和解劇の枠組みが、実に『テンペスト』の、「復讐」に始まり、娘とナボリの王子との結婚で終わる枠組みとパラレルになっているのである。

さらにホメロスによる物語構成上の妙技は、本稿2で後述するように人間のはかない生の描写がたった20数行の輪環構成で表現されている件に見られるが、シェイクスピアは、それをプロスペロウのせりふに反映させ、こう表現している。

We are such stuff
As dreams are made on, and our little life
Is rounded with a sleep. (*Tem.* 4. 1. 156-158)

そして毒キノコの胞子によって芝生が腐敗してできた円形模様green sour ringletsを、具体的なイメージとして可視化している（*Tem.* 5. 1. 37）。神ならぬ人間の、「生」の輪環概念を言葉で示した後に、芝生にできた円形模様でイメージ化し観客の想像力に訴えている。シェイクスピアの得意技である。プロスペロウが魔法で嵐を起こして、船を難破させる「怒り」の劇を、「許し」で終結させるという筋書きは、確かに不自然であり、作為的である。だが、その不自然さこそが、この作品がホメロスに起因しているためであり、死すべき人間の生を希望で終結させることで、人生のはかなさと人間尊重の精神とを、当時の文脈の中に再現したためだといえよう。

テーマに関する「語句」の一致

『テンペスト』のテーマの一つである「復讐」は、『イーリアス』の「怒り」と重なる。またキャリバンの願いを聞いて道化師トリンキュローと酒蔵係ステファノーがプロスペロウ殺害を企てるが、これはキュクロプス殺害を企てたオデュッセウスの陰謀を読み替えたものだと考えられる。なぜなら『テンペスト』の最初の二つ折り版First Folioでは‘nectar’の同意語と‘nobody’の2語のキー・ワードが大文字を使用することで異化されており、この仮説を裏付けるテキスト上の証拠となっているからである。

‘Nobody’は知謀に長けたオデュッセウスが一つ目の巨人キュクロプスに名を尋ねられた時に自らを名乗った偽名である。この一語こそが、物語の「再構成者」としてホメロスの天才躍如たる言葉の技を示す語であり、シェイクスピアがオデュッセウスを意識していたに違いないことを示す第一の鍵となるからである。すなわち、プロスペロウを一つ目の巨人に見立て、

殺害の陰謀をたくらむ道化師トリンキュローが、眠っている巨人を退治するオデュッセウスに入れ替えられているのである(3. 2. 127)。オデュッセウスは自分の正体を隠して、‘Nobody’と自分を名乗ったが、これがホメーロスの天才的な言葉の技である。「衣」 garmentで人の目をあざむくのは、神々の特技である変身に通じるが、この「衣」による変身概念が『テンペスト』では至る所に出現する。すなわち「目に見えない言葉の衣」が固有名詞として使われた‘Nobody’である。『テンペスト』ではプロスペロウの殺害を画策する道化師トリンキュローが、茶化した歌を歌って、自分を‘Nobody’と名乗り、正体を隠す算段を表明している。『オデュッセイア』で悪者として描かれた巨人をプロスペロウに置き換え、その殺害を‘Nobody’と名乗る道化師の仕業にしてしまう犯人隠匿の技にシェイクスピアの機知が認められるのである。かつてのミラノの大公プロスペロウの奴隷キャリバンが、主人を支配しようと企むこの反逆的な陰謀を道化師の歌で茶化するなどという、現実には重大問題であるはずの主従関係の転覆劇をパロディーに変えたのである。まさにこの逆転の発想こそ、アナキスト的な劇作家たる、シェイクスピアの真骨頂であるといえよう。

次に「ネクター」‘nectar’は、元来、神に奉納するお神酒を意味するが、『テンペスト』では新世界に住む動物を想わせる人間離れしたキャリバンに、この言葉に類するせりふを言わせている。「天上の飲み物’celestial liquor’(2.2.115), ‘the liquor is not earthly’(2.2.123)と、表現を変えてはいるが、『オデュッセイア』の「ネクター」の言い換えと解釈できる。なぜならFirst Folioでは大文字でCelestialと書かれているので、作者があえてこの語も異化し、証拠を残したと考えられるからである。キャリバンという名前は、「人食い人種’cannibal」という語のアナグラムでもあり⁽⁴⁾ 異常な人種の比喩とされるが、シェイクスピアは表面上こうした差別表現を使いながらも、ホメーロスに似た、人間的な眼差しを感じさせる表現も忘れていない。『オデュッセイア』では、キュクロープスがワインを飲んで“Nectar”と感嘆し、『テンペスト』ではキャリバンに‘nectar’の類似表現を言わせている。巨人もキャリバンも異形な存在だが、シェイクスピア描くキャリバンはその厭うべき描写の陰で放蕩息子prodigal sonを想わせるキリスト教的な救いの対象としても描かれているからである。⁽⁵⁾ 表面上の差別表現と、潜在的な救いの対象という二律背反を含意した表現に、現実のヒエラルキーを転覆させるような巧みな人間描写が『テンペスト』には多く見られる。しかし、このたった二語でさえ『オデュッセイア』におけるホメーロスの言葉の妙技を象徴的に伝えるものであり、シェイクスピアの巧みな比喩を証明するものである。それは、ホメーロスがたった一語で、人間の特性を描写し尽した天才的な詩人であった(藤縄187)ことに通底するものであり、その比喩を駆使する能力こそがアリストテレスのいう「天賦の才のしるし」(『詩学』1459a)だからである。

テーマの一致

『オデュッセイア』と『テンペスト』に共通するテーマは「人間性」、「貞節」、および「衣」による「変装」の概念にあると考えられる。まず異形な生き物も擬人化して人間性を付与し、い

かなるものも尊重する人間性humanityというテーマが筆頭にあげられる。貞節chastityについてはオデュッセウスの留守中に求婚者たちからの要求を拒み続けた妻ペネロペイアと、『テンペスト』では、プロスペロウの下で清らかな生活を送っていた娘ミランダの純潔に通じる。次に衣garmentは、『オデュセイア』では、危機を乗り切るため変装disguiseして他人の目を欺く女神アテーネーの技を象徴している。知謀に長けたオデュッセウスが海神ポセイドーンの怒りを買って漂流すること10年、その苦難の長旅を終えて故国イタケーへ帰る途上で、自宅で待機している悪人達を駆逐する計画を完遂するため女神は彼を乞食に変装させる。この衣による変装が『テンペスト』のあらゆる場面でクローズ・アップされて象徴的な概念となり、身分を表す表象となっている。こうして、ホメーロスが『オデュセイア』で用いた「衣」と「変装」の概念は、『テンペスト』でも繰り返し現れるモチーフとなって全編を貫き、想像力の賜物としての劇詩に比類なき異質さを付与しているのである。

ウンベルト・エーコUmberto Ecoは、中世の美学では、宇宙の調和という視点からみれば世界の否定的な特徴に関係する多くの問題が、物事の調和、つり合い、対比によって解決されるという。美は相対的なものから生じるというのはスコラ哲学に共通する考えだが、モンスターさえも正当化され、創造という音楽に参加することで尊厳が与えられている。悪それ自体も善であり美であるのは、善は悪から生じ、対比によってより光り輝くからであるともいう(34-35)。これは極めてギリシヤ的な考え方でもある。シェイクスピアが生きたエリザベス朝時代はルネサンスの影響が色濃く残っていた時代であり、このような人間尊重のギリシヤの思想が再び開花したとしても不思議ではない。王侯貴族の保護を受け、教養ある大衆をも観客として想定されて書かれたシェイクスピアの劇にも、『テンペスト』や『夏の夜の夢』に見られるように社会的弱者に対する人間的な眼差しが描き出されている。それは『イーリアス』において牧歌的な情景の中に登場するトロイア軍の若き戦士の、はかない生をうたった詩人ホメーロスの、慈愛にみちた人間的な眼差しと、人間描写とに通底する。ホメーロスが歌ったものは戦争そのものではなく、ただ死ぬためにのみ戦争に参加して闘った無名戦士の、生と死であったといわれるゆえんである。

『テンペスト』はロマンス劇だとされるが、調和、和解、許し、再生というテーマは、ギリシヤ的でもあり、キリスト教的な解釈も可能な、開かれた作品である。エピローグで、プロスペロウが観客に向かって自らの縛りを解いてくれるように促す姿は、劇作家としての晩年のシェイクスピアの姿とも重なる。だが、それはまた、長旅を終えて帰還するオデュッセウスが、ポセイドーンの意志に翻弄された運命から解放されて、自由な身へ戻る姿を映し出しているようにも解釈できる。シェイクスピアがホメーロスを下敷きにしたのは、あたかも毀誉褒貶の長旅の後に帰還するオデュッセウスのように、シェイクスピア自身が、長い創作活動の終わりに、理想の大詩人を自らの作品に投影することで、ルネサンスの伝統と革新性とを織り込んだためだと考えられよう。

このようにして、ロマンス劇『テンペスト』がシェイクスピアによって読みかえられた近代

イギリス版ホメーロスの復活詩劇であったと考えることは可能であろう。このように考えることで、この劇の不自然さが説明できるのである。

2. 「恋人の嘆き」に見る『イーリアス』

「恋人の嘆き」*A Lover's Complaint*は、当時の「嘆きの歌」の流行に倣って、シェイクスピアのソネット集の後に付けられた恋愛詩風の詩である。精悍で美貌の男性に操を捧げたあげく捨てられる、無名の女性の嘆きがテーマである。これと同じテーマで、1592年に出されたものに、サミュエル・ダニエル Samuel Daniel の「ロザモンドの嘆き」*The Complaint of Rosamond*がある。嘆きの主を女性にする、ペトラルカ以来のコンヴェンションを継承し、当時流行の形態を踏襲していることから、「恋人の嘆き」の作者がシェイクスピアであるかどうか疑われてきた経緯もある。

だが最近では明らかにシェイクスピア作であるという主張が主流である。それは1960年代にジョン・ケリガン John Kerrigan に始まり、キャサリン・ダンカン・ジョーンズ Katherin Duncan-Jones がそれを後押しする形で一応の決着を見せた。本稿はダンカン・ジョーンズ氏の説を踏まえ、間テキスト性の観点からシェイクスピアの巧緻な比喩と言葉を考察する。それによって『テンペスト』で用いられたホメーロスの比喩が、詩にも用いられていた事実が明らかになる。その言葉の巧みさが、シェイクスピアにおいては為しえない巧緻な技であること、つまりシェイクスピアの特徴であることを指摘し、ケリガン氏の説をさらに後押ししたい。

まずサミュエル・ダニエルの『ロザモンドの嘆き』は、美貌を誇った美しい女性が王の愛人となってミノタウロスのように迷宮に閉じ込められて慰み者にさせられる、という悔恨の念を歌った懺悔の歌である。もし、シェイクスピアのソネットがこの詩と共通点があるとするなら、「女性の嘆きを詩の言葉にして後世に残すこと」に作者としての意義を置いている点であろう。

しかるに、シェイクスピア作とされる「恋人の嘆き」は、表面的には、男性に捨てられた悲しい女性の嘆きを、老人が聞くという設定である。だが、そこには表面的には看過されてしまうギリシア古典の構造的な枠組みが隠されている。そこには『イーリアス』の冒頭で歌われているアキレウスの嘆きに関連する表現が織り込まれているからである。

まずキー・ワードとしてホメーロスが『イーリアス』で多用した枕言葉が出現する。英訳：

Let me not find you, old man, by the **hollow ships**, either loitering now or coming back later, (*Iliad*. bk.1. 26-) (以下、太字は筆者。行数は、ギリシャ語原典)

And to them at once war became sweeter than to return in their **hollow ships** to their dear native land. (*Il.* bk.2. 453-454)

「洞なす」 koilos は普通「うつろの」 hollow と訳され（松平393）、船の修飾辞として用いられる時の意味は、ふっくらとした船腹の形を表す。Megakētēs という語が用いられる場合もあり、語調を整えるための枕言葉だったようだが、この語がホメロスからの出典をほのめかす第一の鍵となる。シェイクスピアは「恋人の嘆き」で女性的なイメージを喚起させる ‘concave womb’ という表現を使って、「丘の窪んだ中腹」にこだまする娘の嘆きを表現している。

From off a hill whose **concave womb reworded** (*A Lover's Complaint*. 1)

さらに「恋人の嘆き」では川辺で女性の嘆きを聞く老人を登場させる。

A **reverend man** that grazed his cattle nigh,
Sometime a blusterer that the ruffle knew
Of court, of city, and had let go by
The swiftest hours observed as they flew,
Towards this afflicted fancy fastly drew,
And, privileged by age, desires to know
In brief the grounds and motives of her woe. (*Lov.* 57-63)

‘reverend’ には「尊敬に値する」という意味の他に「聖職者の」という意味や聖職者への呼びかけ、尊称がある。字義通りに解釈すると、家畜に草を食ませている「尊敬する老人」だ。だが『イーリアス』と照合すると、アガメムノーンの愛妾クリューセイスを返還するように嘆願する彼女の父クリューセースがアポローンにつかえる神官であるため、この reverend という形容詞から神官クリューセースが想起できる。

一方、クリューセースの嘆願を聞いたアポローンが、陣中に悪疫を発生させたため、困り果てたアガメムノーンは、不承不承に愛妾クリューセイスを父親に返す。その時父は、娘を引き取る際に莫大な身の代を携え、アカイア勢全員は神官に敬意を表して身の代を受け取る。だが、アガメムノーンだけはこの申し出を受け入れず、手荒く神官を追い返す。その時のアガメムノーンの言葉が前述の「この洞なす船の傍らで、わしに姿を見せてはならぬぞ」である。そして神官である老人が、アガメムノーンに言われるままに立ち去る際に歩いた場所が「浪騒ぐ浜の渚」である。

He went in silence along the shore of the loud-**resounding** sea; and then, when he had gone apart, the old man prayed earnestly to the lord Apollo, … (*Il.* bk.1. 33-42)

この ‘resounding’ という語は「恋人の嘆き」の冒頭で用いられた ‘reword’ の「こだまする」

re-echoという意味と呼応し、「言い換える」という意味を暗示している。シェイクスピアは冒頭からrewordの多義性を活用して『イーリアス』からその語の持つ概念を転用したと考えられるのである。

さらに『イーリアス』に登場する海の翁ネーレウスNereusも老人である。ネーレウスはアキレウスの母テティスの父親であり、アキレウスの祖父にあたる。『イーリアス』では自分の愛妾ブリーセーイスをアガメムノンに横取りされたアキレウスが、母にその苦しい胸中を打ち明けて、怒りと恥辱の入り混じった気持ちを海辺で訴える嘆きで始まる。その嘆きの場所が海辺の船の傍らである。「恋人の嘆き」では、どの注にも「うつろなる」という言葉の意味が、船の枕言葉としてではなく、女性の子宮を表すとしている。確かにその解釈も可能だが、上述の言葉を総合するとホメーロスからの引喩の方がより説得力がある。つまり『イーリアス』における男性アキレウスの嘆きを、シェイクスピアは、「恋人の嘆き」で、美貌の男性に裏切られた女性の嘆きとしてreword「言い替え」た、と考えられるからである。

恥辱と悔しさで嘆いている息子アキレウスの憤怒を晴らし、名誉を挽回してあげようと、母テティスはゼウスに嘆願する。アキレウスは神と人間の子として生まれた宿命ゆえに、幼い頃から母親の愛の温かみを知らずに育った。そのため、激情的で感情の揺れが激しい青年に成長していた。幼くして母と別れ、母親に甘えられなかった不遇なアキレウスが、成長後も子供のように母テティスに切々と訴える嘆きの場面は、ホメーロスの人間描写が、最も巧みなくだりとして名高い。このアキレウスの嘆きが、トロイア戦争の戦況を左右する出来事となり、ホメーロスの詩才がいかに発揮された白媚とされている。

アキレウスの嘆きを聞いた母テティスは、戦況を左右するためゼウスに言い寄り、采配を振るってもらおうとするが、ゼウスの妻ヘーレーはそれに気づく。そのヘーレーの枕言葉が「牛眼の」である。牛のように大きく「丸い」瞳という意味で、美の表現とされているが、ここでもシェイクスピアは「平な」を意味するlevelを動詞に使い、その多義性を利用して、「丸い眼」を逆説的に表現し、ヘーレーの「牛眼」を含意させたと考えられる。

Then made answer to him the **ox-eyed**, queenly Hera: (*Il.* bk.1. 550)

Sometimes her **levelled** eyes their carriage ride, (*Low.* 22)

「恋人の嘆き」で嘆く女性は、アポロンの神官の娘クリューセーイスともとれるが、勇士でありながら、幼心を残して母親に泣いてすがる、アキレウスともとれる。そして、捨てられ、たらい回しされる女性の悲しみ、あるいは愛娼を奪われる恥辱を受けた勇士の嘆きを、傍らで聞くのは、娘の父たる神官クリューセーイスともとれる反面、アキレウスの祖父ネーレウスとも考えられる。息子アキレウスの嘆きを晴らそうとゼウスに嘆願して運命を変えようとする母テティスは、『イーリアス』では“Mother,” (345-356) で始まるアキレウスの嘆きを聞くが、「恋人の嘆き」では、捨てられた女性の嘆きは“Father”という呼びかけで始められる。嘆きの場所

が海辺の船腹という共通性を残しながら、「父よ！」という呼びかけで、『イーリアス』の「母よ！」と対照的な呼びかけをしいる。つまり、「母」が「父」に「言い替え」“reword”され、勇士アキレウスが、女性に読み替えられているのである。

そして嘆きの女性は、自分を捨てた男性から、手紙と一緒に、他の女性から貢がれた宝石をもらっていたが、嘆きながら、たらい回しされた宝石を川に流す。これは「恋人の嘆き」の中では不自然で馴染めない表現である。だが、『イーリアス』と照合すると説明可能となる。『イーリアス』では、解放する愛妾の代わりに父親から「身の代」が提供され、アカイア勢はそれを受け取るが、愛妾を手放したアガメムノーンだけはそれを受け取らず、代わりに、アキレウスが戦利品として連れ帰っていた愛妾を横取りするのである。アキレウスの嘆きはそこに始まるのだが、アガメムノーンに横取りされた愛妾が、「恋人の嘆き」では、たらい回しされて川に流される宝石に「言い換え」られているのである。

このように考えると「恋人の嘆き」で、自分を捨てた恋人の不実を嘆く女性は、神官である父親の元に返されるクリューセーイスとも解釈できるが、その愛妾の代わりに、自分の愛妾を大将アガメムノーンに奪われたアキレウスとも考えられるのである。従って、嘆きを聞く老人は、職業からいえばクリューセーイスの父、神官クリューセースだが、年齢的にはアキレウスの祖父ネーレウスにも重なる。こうして、トロイア戦争を大局から操作する全知の神ゼウスは、「恋人の嘆き」ではシェイクスピアその人となり、詩の展開を左右することになるのである。

「恋人の嘆き」における嘆きの女性の正体は、アガメムノーンに解放された愛妾クリューセーイスとも、またアガメムノーンに横取りされたアキレウスの愛妾ブリーセーイスとも、また、女性に読み替えられたアキレウスとも解釈できる。その女性は川辺のうつろな場所で嘆きの歌を歌いながら、不実な恋人から貢がれた宝石を川に流す。その宝石はつれない恋人が自分を慕う別の恋人から貢がれた「たらい回し」の貢物だった。嘆きの女性は、宝石など要らないといって川に流し、不実な恋人のつれなさを嘆いている。このように見てくると、「たらい回し」されて川に流される宝石は、アガメムノーンに横取りされたアキレウスの愛妾ブリーセーイスにあたりと考えるのが最も自然な解釈となり、宝石を不本意にも泣く泣く川に流す女性は、女性に読み替えられた「アキレウス」だと解釈するのが妥当であろう。かつてギリシアでは戦利品や貢物として人間、特に、女性が含まれていた。すなわち愛妾を奪われたアキレウスが、シェイクスピアによって、恋人に捨てられた無名の女性に言い換えられた、という解釈が成立する。

川島重成氏は、アキレウスにとって、愛妾ブリーセーイスを槍で獲得した経緯はあったものの、彼にとっては特別な存在となっており、心から愛していたと発言していることや（9巻342-3）、ブリーセーイス自身もアキレウスを愛していたことを、ホメーロスが歌う「女は心ならずも彼らと一緒にいった」（1巻348）の「心ならずも」という「たった一語」から推察し、強い怒りへと変化していくアキレウスの、尋常ならざる嘆きがあった、と論じている。

アキレウスは、ブリーセーイスを愛していたにもかかわらず、アガメムノーンの不当な要求を飲んで愛妾を手放す。その後、腹心の友パトロクレウスが非業の最期を遂げたという知らせ

を聞いたアキレウスの嘆きは増す。その時、アキレウスは、アガメムノーンの償いによって、一旦横取りされた愛妾を返還されるが、分身にも等しかったパトロクレスを失った彼にとっては、争いの元となった愛妾に対して「始めからこのような存在がなければよかったものを」と薄情な言葉を吐く。このアキレウスの心変わりを知った愛妾は、戦死したパトロクレスの亡きがらの傍らで、他の女性たちと号泣するのである。かつては戦利品として愛妾となった身であるが、ブリーセイもアキレウスを愛していたからである。こうしてホメーロスが歌う『イーリアス』は、男女の愛と、男性同士の愛との間で揺れる、アキレウスの、心の揺れがトロイア戦争という大きな歴史舞台の中で、展開していたのである。

『イーリアス』はトロイア戦争を歌った戦記物のようであるが、実は戦争がテーマではないと川島氏は指摘する。人間の生死という根源的で広いテーマや、死すべき人間の生きざまが、戦争を通して描かれた一大叙事詩であるからだ。死すべき運命をもつ人間の、避けられない摂理の中で繰り広げられる悲喜劇性を、人間とは対極の立場にある不死なる神々との広大なドラマの中に描き出した詩である。そこには英雄たちの死を覚悟した者としての、生に対する毅然たる態度や考えかたが如実に表れている。『イーリアス』の中では、トロイアの陥落は実際には語られず、物語の端々で示され、予告され、将来の伏線だけが描かれている。その『イーリアス』の最終的なテーマは、怒りで始まったアキレウスと、敵方の大将ヘクトールの父プリアモス王との和解であり、親子間の根源的な愛への共感である。

「共感」のテーマは、「恋人の嘆き」で嘆きの女性が、薄情な男性に対して吐露した悪態や捨てぜりふが、いつしか再びその男性の長所へと視点が戻り、誘惑されたらまた夢中になるだろうという明るい予感で終わっている事実に示されている。すなわち、嘆きの女性は、捨てた男性を恨んで忘れようとしているのではなく、その男性の魅力を想って、再び夢中になるかもしれないという未来への可能性で終わっているのである。嘆きの中に残存する人間的な、「一縷の希望」である。そのような視点から読むと、「恋人の嘆き」は悲劇的な結末ではなく、希望を残した明るい結末となる。そしてその終わり方は、『イーリアス』が、敵方との和解で終わっているのに酷似している。このように、構造とテーマから見ても、「恋人の嘆き」は『イーリアス』とパラレルに読みとれるのである。

以上、テーマ、構造、語句の類似から、「恋人の嘆き」はシェイクスピアによって、近代的に脚色された、アキレウスの嘆きであるといえよう。シェイクスピアはルネサンスを通過した詩人としての矜持を刻印するため、ホメーロスからキー・ワードを散在させてモチーフを作り、共鳴する仕組みを作った。それは、嘆きの女性を無名にしたことからわかるように、大所高所から状況を自在に操る神の意思にも似た、作者シェイクスピアの存在をほのめかす手段であったからにはほかならない。

『テンペスト』の背後に『イーリアス』と『オデュッセイア』が暗示され、「恋人の嘆き」に『イーリアス』が投影されているように、シェイクスピアは「劇」と「詩」という異なるジャンルでホメーロスを近代に復活させていた。いずれも原作の形式やプロットの単なる模倣ではな

く、構成とテーマから主要な概念を抽出して継承し、近代的文脈に再現していた。古代ギリシア文学に新たな息を吹き込み近代に再創造したシェイクスピアの、このルネッサンス的技巧は、やがて、岡倉覚三からジェイムズ・ジョイスを経て、世界文学の潮流を変え、20世紀の批評理論をも深化させる底流ともなっていくことになる。

謝辞

*The Tempest*のFirst Folio閲覧・撮影に際しては明星大学図書館の柴山様と矢部様に大変お世話になりました。ギリシア神話研究に関しては「ヘレネ」の会主催の高野道行先生、シェイクスピアの作品研究に関しては帝京大学準教授の郷健治先生、英文学全般については筑波大学名誉教授の川口喬一先生に大所高所よりご指導・ご助言を賜りました。また、英文要旨の校正には、目白大学非常勤講師Julie Torgeson先生にお世話になりました。この場をお借りして、御礼申し上げます。

【参考文献】

- アリストテレス「詩学」藤沢令夫訳『アリストテレス』筑摩書房、1976年。1459a,1460a。
 川島重成『「イリアス」ギリシャ英雄叙事詩の世界』岩波書店、1994年。
 川西進『「恋人の嘆き」の宗教性』『シェイクスピア「恋人の嘆き」とその周辺』英宝社、1995年。37-62頁。
 ギッシング、ジョージ。『ヘンリー・ライクロフトの私記』平井正穂訳、岩波文庫、2006年。149頁。
 櫻井正一郎「批評史」「「恋人の嘆き」の宗教性』『シェイクスピア「恋人の嘆き」とその周辺』英宝社、1995年。107-47頁。
 高松雄一「物語の奥には何があるか—『恋人の嘆き』解釈のこころみ』『シェイクスピア「恋人の嘆き」とその周辺』英宝社、1995年。3-36頁。
 玉泉八洲男「あらし」*The Tempest*。『シェイクスピア作品鑑賞事典』小津次郎他編、南雲堂、1997年。497-515頁。
 ホメロス『イリアス』上、松平千秋訳、岩波書店、2009年。
 ホメロス『ホメロス』呉茂一訳、筑摩書房、1971年。
 松平千秋注『イリアス』上、松平千秋訳、岩波書店、2009年。393頁。
 福田恒存「解題」シェイクスピア『夏の夜の夢・あらし』福田恒存訳、新潮文庫、2008年。275-7頁、280-1頁。
 藤縄謙三『ホメロスの世界』新潮社、1996年。187頁。
 ブルック、G. L. 『シェイクスピアの英語』G. L. Brook. *The Language of Shakespeare*. 三輪伸春他訳、松柏社、2000年。6頁。
 Aristotles. *Poetics*. trans. S. H. Butcher, introd. Francis Fergusson. New York: Hill and Wang. 1961. print.
 Bullough, Geoffrey. *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*. ed. G. Bullough. vol. VIII. London: Routledge & Kegan Paul. 1975. 237-43. 275-99. print.
 Coleridge, S. T. *Shakespearean Criticism*. ed. Thomas Middleton Raysor. vol. II. London: Everyman's Library. 1967. 130. print.
 ----. 'Notes on The Tempest.' *The Complete Works of Samuel Taylor Coleridge*. ed. W. G. T. Shedd.

- Kyoto: Rinsen B. 1989. 72–79. print.
- Eco, Umberto. *Art and Beauty in the Middle Ages*. trans. Hugh Bredin. Yale UP. 2002. 34–35. print.
- Gesner, Carol. *Shakespeare and Greek Romance: A Study of Origins*. Lexington: Kentucky UP. 1970. 83. print.
- Gissing, George. *The Private Papers of Henry Rycroft*. The Echo Library, Middlesex, 2007. 54–55. print.
- Homer. *Homer Odyssey*. I, II. trans. A. T. Murray. rev. George E. Dimock. MA.: Harvard UP, 2004. print.
- *Homer Iliad*. I. trans. A. T. Murray. Rev. William F. Wyatt. MA.: Harvard UP, 2003. print.
- King, Stephen. *Different Seasons*. New York: New American Library. 1998. 291–436. print.
- Montaigne, Michel de. *The Essayes, or Morall, Politicke and Militarie Discourses*, trans. John Florio, London, 1603. print.
- Murphy, Patrick. “*The Tempest: Critical Essays*”, Routledge, 2001. web.
- Schmidt, Alexander. *Shakespeare Lexicon and Quotation Dictionary*. N.Y.: Dover P. 1971. print.
- Shakespeare, William. *The Tempest*. The First Folio. 1623.
- *The Tempest*. ed. Virginia Mason Vaughan, Alden T. Vaughan. London: Thomson Learning. 1999. print.
- Strachey, William. ‘A True Reportory of the Wracke and Redemption of Sir Thomas Gates’, Samuel Purchas, *Purchas his Pilgrimes* vol. 4, London, 1625. 1734–58. print.
- Vaughan, Virginia Mason, and Alden T. Vaughan. Introduction. *The Tempest*. by William Shakespeare. Ed. Virginia M. Vaughan and Alden T. Vaughan. London: Thomson Learning, 1999. 31, 84–90. print.

【注】

- (1) “Introduction” in *The Tempest*. ed. Virginia Mason Vaughan and Alden T. Vaughan. London: Thomson Learning. (2006) 84–90. print.
- (2) ルキアノスはホメーロスをラテン語に訳し、チャップマンは英訳している。その翻訳版をシェイクスピアが読んだ可能性は否定できない。
- (3) 「馴染みすぎているためつい看過しがち」というギッシングの表現に、創造的な作家は敏感に反応している。米国人作家スティーブン・キング Stephen King 作の『四季』 *Different Seasons* における「秋」の章はギッシングのこのくだりに似た一節で始まっているからだ。キングが踏襲した「四季」の枠組み、小説と随筆というジャンルの違いはあるものの、ギッシングの発想と表現からヒントを得たものであろう。(291–436)。
- (4) “Introduction” in *The Tempest*. (2006) 31. print.
- (5) 帝京大学の郷健治氏は、シェイクスピアがキャリバンを聖書における救いの対象として描いたのではないかと語っている（個人的談話）。

(平成23年11月9日受理)