

仮面劇『コウマス』の問題

植 木 敏 一

I

masque の劇形態として、イギリスにおいて隆盛を極めたのは、16世紀と17世紀であって、最も注意すべきは、まったく或は殆んど民衆を度外視して、民衆の一人が王、貴族のために提供した余興の一種であった。歴史的にみてこの劇形態は、元来パントマイムと舞踏からなっていたものが、時の経過とともに、この形態に変化が生じ対話と歌がはいりこんだ。これに出演する役者は素人あるいは職業的俳優で、簡単であった形態が高度に精巧な主題を織りこんだ劇形態になっていった。16世紀・17世紀のイギリスの仮面劇がどこから、どのように発達してきたかは審らかでないが、古くギリシャ劇がイギリスへ持ちこまれたという程度の推察がつく。

これに対する補足的な考えとして、O'Neill の *The Great God Brown* (1926) をとりあげてみよう。この masque が *Emperor Jones* (1920), *The Hairy Ape* (1922) のような写実主義的作品を経て、書かれたことを考察すると、オニールの文学的志向性が空想的象徴的なものへと急速な発展が見うけられ、潜在意識の世界のなかに没入していったことを比較してみると、この作品があなたがちギリシャ劇からの直輸入だとは考えられないし、オニールがこの作品を書く前に、イェーツの劇を観て受けた感動とを併せ考えれば、文学上極端にも表現派的技巧あるいは象徴的精巧性に囚われる場合に、masque 形式が生じてくるのでなからうかとも考えられるのである。

ところで、イギリスにおいて16世紀の masque とはいかなるものであるかということとは、スペンサー⁽¹⁾ の *The Faerie Queene*, III Cant XII, 5 のなかで masque の材料を拾うことができる。

The noble Mayd, still standing all this vewd,
And merueild at his strange intendment;
With that a iovous fellowship issewd
Of Minstrals, making goodly meriment,
With wanton Bardes, and Rymers impudent,
All which together sung full chearefully
A lay of loues delight, with sweet concert:
After whom marcht a iolly company,
In manner of a maske, enranged orderly.

このなかで「陽気な一団が仮面劇の様式通りに」というのは masque がこの時代に劇としての系統的な手法の成立がすでにあったことの示唆である。この時代の masque では、一人の男が舞台中央に進み出ると、静かに劇に耳を傾けるようにと合図をする。そして、きびきびした動作で物語の梗概を演じてみせ、その後その男は舞台を立ち去ることに

なるのが常道である。従って、この時代の *masque* は、芝居を観るということよりも、むしろ芝居を聴くという態度が観客に要求されていたのである。そして、舞台に入る行列は 6 組 12 人からなっていて、彼等はそれぞれ役柄を表わす小道具を持って登場する。つまり、役者が舞台装置の負担を義務づけられるのである。キューピッドのマスクと魔法の部屋が示され、そこからブリトマートは呪縛された美女アモレットを救出するというのが筋となっている。役者登場の順序は、Fancy, Desire, Doubt, Fear, Hope, Dissemblance, Suspect, Grief, Fury, Displeasure, Pleasance, Despight, Cruelty, Reproach, Repentance であり、またその後には名前もわからないが Strife, Anger, Care, Vnthrifthead, Losse of Time, Sorrow, Chaunge, Disloyalite, Dread, Infirmitie, Pouertie, Death が続き、登場人物がみな仮装して、仮面劇の手續に従って乙女とともに部屋の周回を行進し、三度廻ってから、最初に出てきたあの奥の部屋へもどっていくのである。

これが、スペンサーの書いた *masque* の登場で、この時代にはかくも組織立てられた劇の形態の確立をみたのである。エリザベス朝時代に流行したのは、一言でいえば、「愛の宮廷」の寓話のなかのキューピッドの率いる行列の形式が伝統として継承されていた。これは古くは、ペトラルカがキューピッドと「貞節」との間の闘争と、キューピッドの不名誉な敗北とをテーマにしている。これがスペンサーの『愛の神の仮面劇』にも伝統が露呈している。いづれ本論において触れるであろうが、スペンサーの主題とミルトンの主題において「貞節」が共通していることは注目に値することである。

また、不思議に感じられるのは、シェイクスピアのロマンス期 (1610—1613) に書かれた「あらし」第四幕第一場のなかに、

A masque. *Enter Iris.*

Iris. Ceres, most bounteous lady, thy rich leas
Of wheat, rye, barley, vetches, oats, and peas;
Thy turfy mountains, where live nibbling sheep,
And flat meads thatch'd with stover, them to keep;
Thy banks with pioned and twilled brims,
Which spongy April at thy hest betrimms,
To make cold nymphs chaste crowns; and thy broom groves,
Whose shadow the dismissed bachelor loves,
Being lass-lorn; thy pole-clipt vineyard;
And thy sea-marge, sterile and rocky-hard,
Where thou thyself dost air: the queen o' the sky,
Whose watery arch and messenger am I,
Bids thee leave these; and with her sovereign grace,
Here on this grass-plot, in this very place,
To come and sport; her peacock fly amain:
Approach, rich Ceres, her to entertain. (60—75)

以下 138 行まで続く *masque* が書き入れられている。「あらし」は、シェイクスピアの死の 3 年前の劇であるが、本質上 *anti-mask* ではなく、後で加筆された跡がある。定説ではないが、1612 年 12 月から 1613 年の始め頃にかけて、James I の王女 Elizabeth と Fredrich との婚約の祝典が行われたので、これに祝意を表して *masque* を書きこんだのであろう

が、結局伝統のなかにあつてのご祝儀ものであり、営業政策上の試みと解している。

また、シェイクスピアの多数の作品を通じて *masque* への関心は、二つの用法において見られる。一つは、役者が顔を覆うという扮装であり、これは女のことをいう場合に限定されている手法であり、他の一つは、マスクを顔につけた一団が行列するときの手法である。これらの手法が各所に表われるが、*masque* をもって宮廷に対して臣下の礼をとることは、王への忠節からであることは勿論だが、彼も当時の *masque* の流行の本流から逸れることができなかつたことだろうと思う。

また、シェイクスピアが、キューピッド寓話に触れたと思われるのは、「ロミオとジュリエット」第一幕、第四場、4行目で「スカーフで目隠しをしたキューピッドなぞもう沢山……」というベンヴォーリオの台詞は、スペンサーとの接近を物語るものであるが、これとてもシェイクスピアの独創でなく欧州の仮面劇の慣習の踏襲にほかないのである。

次に、ベン・ジョンソン (1573?—1637)^[2] だが、彼の *masque* が1603年にジェームズ一世の即位によって王に認められ、1604年の『黒の仮面劇』*The Masque of Blackness* 以後20数年宮廷仮面劇の一人者として、イニゴ・ジョンズ (Inigo Jones) とは劇構成および演出上の相違はあつても——前者は詩を主とするのに対して、後者は舞台装置を主とするが、また前者はイギリス的とすれば、後者はイタリア的であるが——彼は *masque* 作家としてのその地位を確保したが、この二人が王の歓心を買うための確執から、純粋詩派のジョンソンは、*masque* 作家の王座から降りなければならなかつた。両詩人の確執の分析を試みるならば、詩論展開の論争からではなく、王室との密接な関係——これなくしては劇の存在理由が稀薄になる——を保とうとしたことであり、ひっくり返してみると、民衆の堅い支持がなかつたことに起因するのである。換言すれば、古典的内容を主とするものか、それとも音楽、舞踏、豪華な舞台装置を主とするショーであるべきかの競争でもあつた。イニゴ・ジョンズの手には *masque* を取りかえしたのも、シェイクスピア劇の影響だと私は考えている。

いま、*masque* に関係した作家のうちの少数、特にルネッサンス時代の、スペンサー、シェイクスピア、ベン・ジョンソンの三人をとりあげてみたが、何れも、古典的知識の時代にあつたこと、王室への接近行動をおこすか或は密かに接近を企てる意志をもつていたこと、目に訴えるよりもむしろ耳に訴えることを主眼としたこと、古典的 *masque* そのままではなく伝統に工夫をこらした点があげられる。

II

ミルトンの *Comus* の中心主題は誘惑であるといった極めて単一なものである。つまり、貞節な姫が誘惑に打勝つという主題が、後期作品の *Paradise Regained*, *Samson Agonistes* へ発展していき、この主人公が世の誘惑に対して孤独に、内面の戦いに苦しみながら滅んでいく国民的指導者の姿の描写にまで余韻を響かせていく点と、エリオットが指摘するように、*masque* に用いられている詩の用語が *Paradise Regained* の言語にまで、ややニュアンスがちがうとしても、継続するという点で、青年時代の詩としては、この *Comus* はかなり重要な劇詩だとみなしている。

ところが、*Comus* の批評はどうであつたか。17世紀半頃までは、ミルトンに対する注目はまだなかつたといつても過言ではなからう。従つて、*Comus* のような詩は、ミルトン存命中には知られなかつたというほどの影のうすい詩人であつた。ミルトンの死、即ち

1674年頃になると、やっと詩人として認められ評判も高くなった。しかし、認められるにいたったのも始めはパンフレット作家として注目を集め、その後 *P. L.* への関心が高まるにつれて、批評家も大詩人としてのミルトンを確信するにいたった。この時代には *Comus* の批評が見当らないのが遺憾である。

18世紀批評は、17世紀批評に比較すると、批評範囲が細分化されてきた点が見とめられる。換言すれば、ミルトン批評の基礎が確立したのである。これにあづかって力があつたのは Addison である。彼は、*The Spectator*, Dec. 31, 1711 のなかで、

“As the first place among our English poets is due to Milton, and, as I have drawn more quotations out of him than from any other, I shall enter into a regular criticism upon his *Paradise Lost*, which I shall publish every Saturday till I have given my thoughts upon that poem.”

と発表して、18回の連載がミルトンへの関心以上の熱烈な愛着を感じしめ、この連載批評が当時興隆していた中産階級にミルトンの真価を知らしめたのであった。Addison は国民の大部分を占めている中産階級に詩とはいかなるものか、どのような詩がイギリス詩として偉大なのかということをつ茶の間の話としたことは、詩の大衆化への努力の結実となった。彼は、紙上において詩人としてのミルトンを、もっと拡大して政治問題あるいは哲学または宗教の問題の批評的解説に一般民衆の眼を開かせたのである。また、哲学者としてのミルトン、芸術家としてのミルトンの解説も忘れずに、終始一貫称賛に徹した。とりあげられた作品は、*P. L.* がその中心であったことはもちろんである。ソープ³⁾ は、この間の *P. L.* の売れ行きはシェイクスピアの2倍以上、スペンサーの『妖精の女王』の15倍以上であったことを特記している。このときは、*Comus* に対する批評家の注目は極めて低調で、むしろ顧みられなかったといった方がよいであろう。

次に、われわれの特に記憶に残るのは、Dr. Johnson の *Life of Milton* (1779)⁴⁾ である。この批評構想の中心を *P. L.* はおいたことは、アディソンと同様であった。批評において、*P. L.* を第一位に置いたことは、いかなる批評家も否定する理由はないであろう、そして人間精神を全面的に称賛することはわかるが、詩的技術も極力称賛して、殊に *Comus* 批評に、a drama in the epik style; inelegantly splendid, and tediously instructive⁵⁾ を挿入したことは批評としての安定性を失っている。また、The greatest of his juvenile performances is the *Mask of Comus*; in which may very plainly be discovered the dawn or twilight of *Paradise Lost* の部分においての批評の正当性は決して時代錯誤の批評ではなく、その後においてこの批評が尺度となって踏襲している批評が多いのである。Johnson および批評家たちはこぞって称賛に徹したといってもよいのである。

ところが、ロマンティズムの時代になると、文士たちはミルトンを意識的文学的芸術家として考えるようになったが、一方批評家はミルトンについては沈黙を守ったということは不思議である。批評家はこのような状態ではあったが、考えなければならないことは、ロマン派の詩人たちは、ミルトンを読んで非常に大きな影響を受けたのである。コールリッジ、ハズリット、キーツは、ミルトンの詩の技巧性、術学性を彼等の中心として学び、シェリー、ワーズワース、バイロン、ラムは、技巧派的芸術に憧憬した。この19世紀は、詩人たちはもちろん、一般の読者もミルトンに一辺倒であったことは、ヘーブズも『ミルトンの英詩に及した影響』のなかで、“We have seen that there is good reason for thinking Spenser attracted by no means so many readers as Milton.”⁶⁾ としているほどで

ある。一方、批評家たちの結論としては一応称賛ではあるが、その人たちの批評のなかには宗教的偉大性に触れているものは極少であったが、ブレイクのみは詩の中に盛りこまれた思想の中心である神学論の分析に傾倒したようであった。詩人たちは、初期の作品を大いに読み耽ったが、批評家たちの批評の中心は *P. L.* で、ありとしても、批評の誠実性は認められなかった。時代からいえば、19世紀の始め25年間は、ミルトンの詩の技巧を称賛し、一方彼の思想を無視する傾向も生じていた。しかし、どのような非難があったとしても、ミルトン批評の進展と考えなければならぬだろう。この世紀の中頃になると、彼の詩に対する批評においての表現と思想との分化が作動し始めておった。そして、この世紀の終りには表想と思想の分裂が烈しさを増していた。最も注意すべきは、永らく陽の目をみなかった *De Doctrina Christiana* とともに、この彼の神学論大系は批評家にも重要な資料であったにもかかわらず、批評家には殆んど影響を与えなかったようである⁷⁾。ところが、ビクトリア朝後期には上述の傾向が動かさないものとなって、即ち人間としてのミルトン、思想家としてのミルトンが、芸術家としてのミルトンのために影を薄くしてしまった。人間としてのミルトンは、マッソンの偉大なる批評的業績のために軽視されてしまった。要するに、1915年前のミルトン批評は格調は高いが、同時に不安定な地位にたたされたということができる。

最近のミルトンの詩に対する非難は、ビクトリア朝後期のミルトンに対する批評的態度の発展にすぎないといえよう。20世紀にはいつてからの批評家たちは大体二つのグループに分けることができる。これらの批評家たちの共通点としては、ミルトンを非難しないという態度である。一つのグループは、人間としてのミルトン、思想家としてのミルトンの再評価をする人びと。もう一つのグループは、芸術家としてのミルトンを再評価する人びとである。前者は、反セクト的神学からミルトンの思想を究明し、また反ピューリタンの偏見から人間を考究すること、つまりルネッサンス的な人間としての研究態度である。後者は、一見活潑な批評活動をしているが、やや自意識的にミルトン芸術の再評価をなす態度である。結局、ビクトリア朝批評の消極的な敷衍的活動である。これに属する批評家はパウンド、エリオット、マリー、リード、リーブズたちで、本質的な欠陥に対する不満とミルトンの詩の非本質的な影響に対する不満をもっている。エリオット論争は余りにも熟知された事実であるから、この論文では省略する。

III

ごく最近、欧米では *Comus* 批評が多く出版されてきた。つまり、ルネッサンス的要素を含むこの作品に興味を感じてきたのである。ジョンソンやマッソンの *Comus* 論よりも一歩前進した批評をなしたいという意欲から出発しているのであろう。ミルトン研究は今後この方向に向かって進むであろうと思う。

さて、*masque* の起原、イギリスの *masque*、ミルトンの *masque*、批評の歴史における *Comus* などについて述べたが、ここで *Comus* の本質にふれてみたい。

シュレアーが、「とりけ、無韻は劇に好都合であることが知られる。それは本来劇に適し、劇においてそのすべての自由性と可動性を発達させた」⁸⁾ といい、また「無韻詩をとりわけ叙事詩、教訓詩および劇詩に好まれるものとなさしめたものは、まさしく一詩行が他の詩行に束縛されずに独立していることで、それが、必要によって5詩脚を越えて、ともかくもリズムが保たれる限り一つの思想を敷衍していくことを可能ならしめたのであ

る」¹⁹⁾ といった。ミルトンが詩の自由性をどのように駆使したか、また言葉の音楽性をどのように感じとったか。Comus のなかには問題点が多々あると思う。それを明かにしたいと思う。

すでに述べた Dr. Johnson を除いて、Jonathan Richardson (1665—1745) が *Explanatory Notes and Remarks on Milton's Paradise Lost* (1734) のなかで、the mask of Comus を扱っている。この作品は青年時代の最大の傑作だとし、このなかで P. L. の修辭学的な点来円熟していく措辞とか、韻律の萌しのあることを発見し、表現力と情調の力——徳を称隠で将賛し、これが防衛する場合に使用されている——を表面に打ち出しているし、引喩、形容辞といった装飾を盛沢山に使用していることを指摘している。そういった称賛を呈しながらも、劇としては不完全であり、筋は蓋然性を欠き、超自然的なものが介入し、その部分において想像の気紛れに耽けらなければならぬとっている。この点の批評は現代においては、詩人の想像について妥当な理解を欠いていてと考えられる。なお、masque の筋が単に人間的である限りにおいては合理的でなければならぬと主張し、特に二人の兄弟の行為については殆んど説明がなされていないとし、その弟たちは姉が疲労のために、道なき荒野に迷っているとき、弟たちは帰り道を探すために再び—そう遠くに迷い姉を孤独の悲しみと危険にとり残す—といった劇の欠点をあげる。Attendant Spirit が森のなかでプロローグを語る場所があるが、これは観衆に語っているのであって、劇的表現の方法に全く相反する伝達法であると非難する。しかも、余りにも長すぎる台詞は、うけとる役者の台詞をも長くさせる可能性があるとして反対している。その台詞のうけわたしには生気があるが、妖気が漂うことがない。台詞の慎重な組立は認めるけれども、ただ道德問題が形式的に繰返され、しかも相当の説教的熱弁が邪魔になり、観劇への情熱がうすらぐ。コウマスの歌には、軽快さと騒々しさがある。だから Comus をいかに推薦しようとも、快樂への誘惑という問題は一般に平凡なものだと極め付ける。快樂への誘惑はそのものの明瞭なイメージを搔きたててくれないし、また空想もかきたててくれない。それから、前にのべたが、この劇の中でコウマスと姉との台詞のやりとりの場に最も批評家の論議が集中するのである。これについて、彼の意見を聴こう。彼は、Comus の全場面中で最も活発で感動的な場面だと考えるが、観衆はこの場面の反対を期待している、そしてもっと活発な反応を求めるのが常道ではないかとせまり、歌は活発で、比喩的表現には満ちているが、その詩の用語は荒々しく韻律の点ではあまりにも音楽性をもたないと考え、全体を通じて登場人物は勇気があり過ぎて、その用語は会話体としては余にも華美である。叙事詩的文体の劇であって優雅でないほどにすばらしく、退屈し過ぎるほどに教訓的である。そして、ミルトンの文体は主題によって変更されることなく P. L. の大部分が Comus のなかで見出されると結んでいる。彼の批評には、詩の用語の問題にふれてきているが、masque の本質を忘れてしまって、ベン・ジョンソンのような喜劇的なものを求めてはいないだろうか。A masque is a masque. であって、その時代のミルトンは、その用語の幼稚さはあっても、劇としての彼の求める興味はどのようなものであろうか、具体的に示されていない。

次に、Sir Walter Alexander Raleigh (1861—1922) は *Milton* (1900) のなかで、次の Comus の一齣

Else, O thievish Night,
Why shouldst thou, but for some felonious end,

In thy dark lantern thus close up the stars
 That Nature hung in heav'n, and filled their lamps
 With everlasting oil, to give due light
 To the misled and lonely traveler? (195—200)

において、形而上詩の奇想へ極度に接近していると論破している。これには、ミルトンの *On Shakespeare* との対照をその批評の尺度としている。私はすでに、彼の初期の詩においては、ダンの模倣とか直接の借用のないことを明かにしたことがあった。形而上詩への奇想と言うのではなくして、ミルトンがこの作品の前後から神秘的な要素が加わり、アレゴリを意識してきたことを指摘したのであった。ローレーの所論を読むに従って明かになったのであるが、ミルトンとスペンサーとの関係は、ミルトンとシェイクスピアとの関係よりも深いという彼の所論は、ある個所は研究の結果肯定できるとしても、全面的肯定には相当長時間が必要であろう。なぜならば、詩人は多くの書籍を読むものだから、各詩人の無意識的接近か或は時代的用語へ無意識的影響は多少あるであろうことは想像できるが、ミルトン即スペンサー的批評は慎まなければならぬ。従って、形而上詩の奇想の考え方は一応おいておく方が理論の正鵠を得ているのではなかろうか。ミルトンの用語、つまり珠玉の文体がなぜ書かれたかは、彼が幼いとき文法学校での話術の習得と、特に劇の対話に対する彼自身の努力もあげねばならないであろう¹⁰。シェイクスピアが劇のなかで浪漫形式に属すべき工夫とは対照的に、ミルトンは古典様式に属すべきすべての工夫を用いた点に両者の差異が生じ、それが、文体の特殊化となり、文体研究にまで進展してきたのである。

次に、E. M. W. Tillyard (1889—) はローレーと比較するとより以上に秀れた批評的、伝記的な研究で、彼の研究の主眼はミルトンの心的発展の研究である。彼の説くところによれば、意識の抑制はミルトンの性質の一部にもなっており、彼の詩の韻律からは引き離すことはあり得ないので、ミルトンに説明を要求するとするならば、却って詩の内容が説明過剰になって、文体そのものに良くない影響を及すといった好意的な批評となる。

Comus の次の齣

But such a sacred, and home-felt delight,
 Such sober certainty of waking bliss
 I never heard till now. (262—4)

の *waking bliss* を最も重要視している。姫は盲目的な本能には従わないで、彼女自身の心を十分に意識して、コウマスが夢みていたよりもなお強力な幸福を得ていたことだと解釈するのである。Anon they move から始って From mortal or immortal mindsで終る『失樂園』の詩行のなかで、地獄の平原に召集された魔神の叙述と一致するとする。慎重な勇氣、換言すれば自己を知り、自己が何と戦っているかを知る英雄の勇氣を描出しているのである。彼は人間そのものを低く評価しないのである。なぜならば、ミルトン自身が人間の片意地をもっているばかりでなく、生来の高貴性と尊厳をもっている。人間の意識的伝統的ヒューマニズムのすべての力は二人の人間、つまり男と女に存在すると考える。その力が闘争と忍耐とを通じて具現するのは *P. L.* におけるサタンのみであって、ミルトンはサタンを通じて彼自身の英雄的な逞しい精力を顕示していると考えて、この逞しい英雄的精力をまず第一にコウマスのなかに見出した Tillyard は、思想家としてのミルトンの偉大性を認めただけでなく、コウマスに人間としての英雄的精力を確認したことは、現代

における批評の改進黨性が彼の批評のなかに浮彫にされている。

次に、Charles Williams の *Introduction to The English Poems of John Milton* (1940) のなかには、エリオットが登場して再評価の攻撃をしたが最終的にはミルトンの偉大性を認めたので、結果的にはウィリアムズは、エリオットに対しては再々評価をしていることになる。彼によれば、*Comus* は一種の哲学的バレエとみなされている。コムマスは黒い魔法使いであるが、最も美しい詩で語り、彼に反対する三人の若者たちのダンスを妨げることではなく、コムマスの登場を暴力と考え、コムマスによって汚されなかった神秘を「貞節」の神秘とみなす考え方である。*Comus* を劇としてみなす場合、この「貞節」を除外すれば劇として本質が失われるというのが、従来、ある批評家たちは「貞節」を唯一の中心主題と考えてきたし、またある批評家たちは、複合主題の一つの部分だと考えたのであった。主題についての意見の差異があった。彼によれば、コムマスを王子に変えて仕組むならば、この劇はまさしくメロドラマになる。従って、「貞節」はすべての悪に打ち負され、肉が変えられ、高度の喜びが確保される手段であるという手段説を打出す。ところが、*Comus* の「貞節」の神秘性が理解できなくても、*Comus* は偉大であるという。また、彼はコムマスを馬鹿者であるとも考える。そうすれば、私はシェイクスピアのフォルスタッフ的性格との関聯性を思い出す。ところが、彼は大真面目になって、その例証として、780—3 と 788—9 をあげている。即ち、姫、二人の弟たち、*Attendant Spirit*、*Sabrina* は、「貞節」がよってきたるべき結果を護ってくれ、節制の大なる喜びの手段だということを手ずかで知っている。また、彼等はコムマスが物事の一般原理を知っていることがわかっていて、それに従うことを拒否することによって喜びの本質を制限していることは馬鹿であり、罪深いものだということを知っている。コムマスは泥酔を酒そのものの味よりも好み、感受性よりも気紛れを好む。コムマスは肉そのものを不滅にすることのできる他の力をなにひとつ知らない。従順と喜びはそれなりにあの三人の若者たちのみ知っている。だから、コムマスは馬鹿者であると断定する。この馬鹿者説は批評史にあらわれた初めてのものである。また、彼は *Comus* を *P. L.* の *prelude* だといっているが、これは幾多の批評家の指摘していることである。*P. L.* における従順は、ある特定の法則に対するある特定の献身ではない。ここでいう法則とは、宇宙の法則に関する宇宙の適当な法則の稜序であり、愛においての自己放棄の法則である。*P. L.* の神秘は、*Comus* の「貞節」のように神秘であるが、アダムとイヴという人間は、無邪気で、美しく、尊厳で、純粹で、平静な人間で、それを表現できるほどに単純な神秘である。そして、法則に不従順と、事実に対抗する可能性は残るが、その不従順は所謂「選択」によっているが、*P. L.* の詩の主たる問題は「選択」の問題である。このようにして同じ主題を取扱っているが、要求そのものが異質的だとする点においてはかなりの新鮮味を打ち出している。しかし「選択」ということは *Comus* においては分析が甘く、或は分析がないともいえる。この点においてはシェイクスピアも『マクベス』で、*Comus* と同じような分析不足の著しい点も不愉快であるが、ミルトンが *P. L.* において、『コムマス』や『マクベス』とはちがって、この「選択」に二度も (*P. L.* IV, 32—113, *P. L.* V, 8—135) とりくんでいる努力が称賛に値するのだという。

このように批評家たちの論述をみても、印象批評、修辭学的批評、最終に心理的批評への移推がよくわかるとともに、最近になるにつれて、*Comus* 批評の数が増えてきていることが目につき、ダンに近寄らずに、ルネッサン期の文士たちとの関係に注目されてき

ていることがわかる。なお、*Comus* そのものの問題に論をすすめてみよう。

IV

ミルトンの批評の歴史を辿ってくると、殆んどすべての批評家は賛辞を呈しているが、*Comus* に対するもっとも早い賛辞は、イギリスの外交官、詩人であった Sir Henry Wotton (1568—1639) がミルトンに宛てた手紙であろう。

Since your going, you have charg'd me with new Obligations, both for a very kinde Letter from you dated the sixth of this Month, and for a daintry peece of entertainment which came therewith. Wherin I should much commend the Tragical part, if the Lyrical did not ravish me with a certain Dorique delicacy in your Songs and Odes, wherunto I must plinly confess to have seen yet nothing paralled in our Language: *Ipsa mollities*.⁽¹¹⁾

この手紙のなかで、*Comus* の内容について称賛している。さて、Douglas Bush⁽¹²⁾ が従来からの *Comus* の筋や主題や田園の背景⁽¹³⁾ についての 'source' として、George Peele, John Fletcher, オランダ人 Erycius Puteans, William Browne, Jonson, Tasso やイタリヤ歌劇をあげている。彼等の作品は17世紀初期の作品であるけれども、はたしてミルトンが読んだことがあるかどうか疑わしいとしている。詩人は読書をするというけれども、読んだとすれば、ホーマ、オヴィッド、スペンサーの方が可能性が大いということが想像される。読書範囲や種類については、日記手紙などの資料があまり残っていないので、どうしても作品の検討である。私が大切にするのは、ルネッサンスの時代である。この時代の文学的風土としては、民間に流布していたホーマの『オデッセー』やキルケ神話である。即ち英雄の徳が肉の誘惑に直面する神話の伝承である。それが、タッソやスペンサーによって焼直されて出来たもので、ただそのものずばりではなく、道徳的、宗教的に思考され、詩人の想像を通して詩的に美学的に生み出されたという説に確証がある。スペンサーの『妖精の女王』を読みなおしてみると、この確信を深くした。

さて、*Comus* の 'source' について考えると、もっとも確実な根拠はキルケ (Circe, 英語読みではサーシー) 神話なのである。このキルケは魔法でオディシユースの部下を豚に変えたという魔女である。ところが、ミルトンはこの神話をそのまま踏襲しないで、彼は劇構成上変更をほどこしている。即ち、善と悪との最初の闘争の表現において、コウマスをキルケの息子と、そしてキルケの魔法の後継者に仕立てることによって、この神話をその時代に即応するように新しい生氣のある神話に改変している。この神話の類似性は、*Comus* 50—54, 151—53, 252—55, 522—27 に、また *P.L.* においては 518—22 に探し求めることができる。Osgood⁽¹⁴⁾ によれば「キルケは、ヘリオスが生んだ、人間の言葉を話す恐ろしい女神で、女魔法使いである。ユーリイローカスとその部下が、キルケの宮殿に近づいた時、彼等はキルケが機を織っていて実に美しい歌をうたっているのを聞いたので、ポリィテュスはそれが女神の声か、それとも女の声であるかと訝がる。キルケが毒薬で魔法をかけていた狼や獅子が彼等の周囲に集った。キルケは、毒草を使用してまた杖で触れて、オディシユースの部下を豚に変えた。しかし、ユーリイローカス (英雄) はヘルメスの力を借りて、彼等をもとの姿にもどした」という神話であるが、比較すると改変はあってその echo がミルトン神話に認められる。従って、神話からの直接的借用ではなく、スペンサーの影響とみるのがどうも妥当性があるようである。何故ギリシヤ・ローマ神話が詩において重要な要素となっているのか。何故に古代人の文化遺産として詩人の心のなか

に奥深く定着しているのだろうか。Osgood¹⁹は、答えとして二つの事実をあげている。第一の事実は、神話とはギリシヤ人、ローマ人の道徳的、芸術的理想の体现であり、他の事実は、古代人の生活における真剣にして、根元的な現実であって、神話のもつ力が大なるものであったためである。こういった神話が民族のなかで幾世紀の間に繰返され神話はその本質を改変され、いろいろの用途にそれが用いられやすいという力にある。なぜこのように神話の本質的内容が改変されるか。というのは、ギリシヤ人の生活が幾世代を通じて改変される。これと同じように詩人、教師、芸術家、哲学者たちによって改変されたのであった。従って、ギリシヤ、ローマの文明の前進といおうか発展といおうか、結局それを動かすのは人間即ち、その神話を扱う人たちであった。特に宗教的であり、道徳的真実に絶えず敏感である詩人は、神話——それも古代神話でなくて流布している神話——のなかに、自分に大切な真実の一部の表現を見出し、詩の扱いにおいて自分が用いた神話の道徳的、宗教的、想像的価値を意識的に増した。そして、神話のあるものの美を十分に引きあげて、その神話に想像と哲学のなかにあらわれている真実に対する熱意のある執念と崇敬の念とを与えた。そして、理想と概念が大きくなるに従って神話自身も一種の拡大現象をおこした。そこに時間と空間という宇宙的なひろがりが生じた。こういう訳で、ホーマーにあるよりは高貴な形をとってきて、神話そのものの機能に斬新性をたっぷり含んだ。それと同時に、象徴性と風喩性を帯びてきた。従って、古代神話を取扱う場合にもAなる詩人とBなる詩人によっては、詩人の生来の感性と想像と空想との個人差によって多少の詩内容に差異が生じる。古典神話の内容にしても、国家衰退の時代は宗教上の信仰が衰える。また、道徳が不必要なものだと認められていた時代には、文学から道徳は排除され宗教も自然顧みられない。その結果神話はただ単に茶の間の無駄話となって、道徳と宗教とを失ってしまうのである。このようにして神話と文学との関係の消長がどの時代にも行われている。私はかつて、ミルトン研究において、ルネッサンス時代における背景をまず闡明にする立場をとり、なぜ「貞節」が主題になってきたかを説き、ミルトンの初期の作品とルネッサンスとの関係にスポットをあてたことがあった。

さて、ミルトンが *Comus* を書いたのは、1634年であって、シェイクスピアの「ヘンリー八世」の上演が1613年、ここに21年の時代が経過している。シェイクスピアの死からは18年経過している。この18年、19年の間に、シェイクスピアの劇は、1642年清教徒によって劇場が正式な閉鎖されるまで、栄枯盛衰はあったとしても、シェイクスピアは引続き上演されていたことはありうるが、何故 *masque* がはいりこんできたか。シェイクスピアは市民の中にははいりこんで市民と握手したが、一方 *masque* は宮廷にははいりこんで、王族貴族高官にショーとしての接近ということから考えて、劇の本質上形態は劇といっても、ある点では劇とはいえぬ点もあった。シェイクスピア劇のなかに *masque* がとり入れられたことは、すでにシェイクスピアの「あらし」のところで述べたが、当時貴族もシェイクスピアを観劇していたようであるから、悪い意味にとればシェイクスピアが *masque* をとりいれて宮廷となんらかの関係を詰ぶことを考えていたかもしれぬ。勿論これについて、歴史は祝意を表して *masque* を劇中に挿入したことによると説明している。歴史的にみて、ミルトン以前には *masque* そのものの宮廷の余興から発して、王族貴族高官の前での出演のために、次第に舞台装置、衣裳そのものが絢爛豪華となり、空間と時がひろがり、それが所謂 '*spoken masque*' となり、イタリヤ、フランスを経由してはいつてきた大陸的要素と結合し、*masque* のなかに賛美を織り込んだ理想的詩とも結合してエリザベス朝からスチ

ユート朝まで続いた。王室にやってくる役者は華麗な衣裳を用い、演じる劇は危険にみちた筋が見せ場であり、役者たちは観衆と交り、ともに舞踏をなした。ただしミルトンの *Comus* 上演の時はやや事情が異っていた。このように普通の額縁的演劇との差異があった。しかし、*masque* は貴族の援助があったにもかかわらず順調な発展を続けたというわけではなく、James I (1603—25) の治世の始め頃には、経済政治上の理由によって、*masque* 演劇の流行は衰えたことがある。民衆と堅く手をつなぐのを忘れた営業政策の失敗であった。この1600年から1642年間の劇の推移をみると、見世物的な精巧な要素へと移っていったことが一般的傾向のようであった。これが *masque* の舞台装置にも影響をうけていた。また初期のひどく観念論的な劇が、自然的な現実主義と芸術ローマンスによって漸次的に押しつけられていたことは忘れられない事実である。

ここに新しい事実としてあげねばならぬことは、これら民衆のための演劇と王室のための演劇とは別に、民衆は民衆のための音楽（歌と弦楽器）をもっていた。それは、エリザベス朝時代からのイギリス人の気風ともいふべき「ボーディ・ソング」(*bawdy song*)⁶⁶——伴奏する弦楽器よりも歌に妙味がある——が、清教徒の厳格さに対する反動として、快楽と不貞礼賛、つまり *Comus* の主題とは全く相反する *free sex* らしいものへの礼賛が、1634年頃から王政復興、18世紀へと民衆が歌い自分たちの心を慰めていた事実は興味深い事実であろう。

ある点では、*masque* は劇でないといったが、Joseph H. Summers は *Comus* が喜劇だと考えなくなったが考慮の末、ジョンソンの批評を再読して、'*Milton's masque is a masque.*' との結論に達したことを告白している。彼は劇と仮面劇との差異について

As drama is shaped by its changing environment, the theater, so the masque form was shaped by its extinct environment, the noble entertainment. The masque, indeed, is only one specialized form of a whole species of entertainment literature or pastime. The basic function of it all was to contribute meaning and beauty to noble persons, noble places, noble occasions. A masque was *presented*, not performed. Its basic method was to extend actuality by fiction, fictions developed out of the circumstances of the occasion and pointing back to realities.⁶⁷

と百科辞典的な説明を与えているが、ミルトンの考えが *Comus* のなかに織り込まれており、世情混頓の時代⁶⁸ にあって、彼自身の信念に従って、*masque* を高い目標においたことは、*masque* の定義は定義として、本質上他と異なるところがあるように思う。また、シェイクスピアとは違って、舞台装置も全く異質であり、商業的野心もなく、音楽と劇と舞踏とを融合させて、ヘンリー・ローズと特に音楽の面では共同制作に励んだという点では考えなければならぬ。彼は古典神話に対して、キリスト教的解釈をおこなった点においては、期せずしてエリオットの『荒地』の構想にも近く、この二つの作品は全く異なっているが、この二人の詩人が世俗的なことから神秘と霊の発見へ動いていったことは、まことに文学上の不思議な偶合である。

masque は、詩と音楽と舞踏との総合芸術である。音楽は、いつの時代、どのような人にも離れ得ない人間の心の糧である。ミルトン時代の音楽についていえば、古典音楽を愛好する貴族階級と、卑猥な音楽に心の憂さ晴しを求める民衆の間には、大きな距離があるように思われるであろうが、当時の古典音楽と所謂民俗音楽とは区別がつかなかったのである。民衆には民衆独自の民謡あるいは俗曲のみならず、合唱、輪唱、あらゆる種類の民

俗舞踏があった。一人あるいは多数で歌うという音楽愛好熱は、上流階級の人びとにも劣らぬ、いやそれ以上に盛んであった。各家庭の居間や各商店には弦楽器がかかっている、訪れる客へのサービスとした。また音楽は上流階級のみならず民衆の間では、歌の獨創性を重じる傾向にあった。つまり、人びとが最も美しいと思ったのは、音楽が単に感情に与える影響よりは音楽理論とその科学性にあった。民衆特に無教育の人びとにとっては、一定の正確なるリズムからなっている円舞曲——*Comus*にも舞踏はこの形式によったものと推察される——は、フォークソングより遥かに魅力があると思っていた。これに反して、教育のある人士にとっては、ハーモニーの法則が思考によい材料となった。このように当時の社会背景を考えて、ミルトンの音楽観はプラトンの影響をうけていたことは、政治学、修辞学の場合も同じだと云える⁹⁴。前にも言ったが、*Comus*は音楽の面で共同制作であるが、ローズは音楽を作曲した経験もあり、ミルトンも音楽才能があり、音楽に歌は伴わなければならぬというローズの音楽論によって、ミルトンも彼の⁹⁵忠告をとり入れたために、音楽と詩との調和を知り、*Comus*に有終の美を飾りうることができた。また、ローズからは、*P. L.*あたりまで絶えず音楽に関する忠告をうけ、これが将来 *P. L.*の宇宙の妙音にまで及んでいるのである。またミルトンは天使の舞踏を神秘的な舞踏といい、*Comus*では星の舞踏を星の合唱団だと歌い、プラトンとの、また後のアリストテレスとの文学的密着を明かにしている。というのは、詩、音楽、舞踏がそれぞれ一つの独立体をなしているが、この三つの要素はリズム——言語、音、身体の動きにあてはまるリズム——による模倣だと考える。このようにして、ギリシヤの文学者、哲学者たちは、それぞれの音楽に対する定見をもっていて、音楽と詩との調和、音楽と詩と舞踏との密着性は明かである。このようにして舞踏はルミトン解説には必然的に重要であり、*Comus*における、**That flame^s and dances in his crystal bounds (673)**での舞踏をする場合、酒とか藜草による興奮、恐らくその結果、程度の差はあっても、酩酊の考えに必ず結びつくものである。舞踏は、彼の詩全体にわたって軽視できないものではなく、リズムそれ自身の具現化したものである。彼の音楽と古典舞踏に対する態度には敬虔さがあり、そこから彼の詩に対する態度が発しているのである。

結論としては、新旧必要なだけの批評をあげて、ルネッサンス期後の *Comus* をとりあげ、古典を吸収しながら、またルネッサンスの洗礼をも受けながら成長していく姿を描き、当時民間に流行していた芸術から身をかかわしながら、ギリシヤ、ローマの古典、いやそれらを伝承しているスペンサーの文学に形態上接近している示唆のもとに、*Comus*のいろいろの問題をとりあげてみた。

参 考 文 献

1. 熊本大学スペンサー研究会「妖精の女王」の資料に負うところが多い。
2. 和田勇一「ベン・ジョンソン人と作品」(研究社)
3. James Thorpe, ed. *Milton Criticism Selections from Four Centuries* p.8
4. Johnson, *The Life of Milton* (Kenkyusha) p. 57
5. *Ibid.*, p. 55
6. R. D. Havens, *The Influence of Milton on English Poetry* p. 435
7. Le Comte, *A Milton Dictionary* pp. 86—7
8. A. Schröder, *Die Anfänge des Blank-verses in England* tra. by Hideo Yamaguchi (Nundo) p. 109
9. *Ibid.*, p. 51

10. Clark, *John Milton at St. Paul's School (Archon)*
11. Helen Darbishire, ed. *The Poetical Works of John Milton* vol. II p. 174
12. Douglas Bush, *The Complete Poetical Works of John Milton* (Houghton Mifflin Co.) p. 110
13. See. Elmer Edgar Stoll, *Poets and Playwrights* pp. 175—6
14. C. G. Osgood, *The Classical Mythology of Milton's English Poems* p. 23
15. *Ibid.*, Introduction, IX—x
16. *SAMLA*, pp. 70—1
Altogether, Milton's literary background, his theory of what is allowable in stirring up laughter, and his practice in both verse and prose ... leads one to suppose that had he attempted comedy he would, when required by decorum—"the grand masterpiece to observe"—not have hesitated to set down passages as bawdy as some of those in Jonson and Shakespeare, his favorite English comedians.
なお bawdy songs は日本ビクターレコード株式会社から The Best of Dalliance のラベルで発売されている。(SJET—8041)
17. Joseph H. Summers, *The Lyric and Dramatic Milton* p. 38
18. *Ibid.*, p. 59
The whole historical development of English life, regret it though we may, was giving ground for Milton's new vantage toward the pleasures of Merry England. The old agrarian housekeeping society, based on the land and its seasons, was giving way to a dominant culture based on urban conditions, where a leisure class would try to find, and others to furnish, holiday pleasures everyday.
19. Irene Samuel, *Plato and Milton* p. 69
20. Masson, *Life of Milton in connexion with the History of His Time* Vol. I p. 615 note