

論文

「ぼくはハムレット王子なんかじゃない」 ——T・S・エリオットの一人称⁽¹⁾

佐藤 亨

キーワード

『ハムレット』
ハムレット
シェイクスピア
プルーフロック
ストア主義
ニーチェ
一人称

目次

はじめに
1. ハムレットは失敗作である
2. ハムレットにみるストア主義
おわりに
注

はじめに

T・S・エリオットの第一詩集『ブルーフロックと観察詩篇』（一九一七年）の冒頭を飾る「J・アルフレッド・ブルーフロックの恋唄」（以下、「ブルーフロックの恋唄」）は130行の作品で、初めから終わりまで、一人の男の語りから成る。

語り手はJ・アルフレッド・ブルーフロックという、頭が禿げかかり、体格も貧弱で、見た目には冴えない中年男である。詩のタイトルに「恋唄」とあるように、彼はこれから女性に愛の告白をしようと、夕暮れの街を歩いている。しかし、なかなか踏ん切りがつかない。躊躇してばかりいる。迷い、街をさまよう。闇が迫る都市の風景に彼の心は感応し、そのたびに気が移ろう。描かれてゆく風景は彼の心象風景のようだ。

ブルーフロックのためらいとさまよいは織り交ざる。詩で展開されるのは「意識の流れ」、すなわち、「一種のナラティブであり、一個人の心の、自然で、何ものにもしばられない思考の過程を、作家が言葉で再現しようとする一種の話法」⁽²⁾である。

ブルーフロックは逡巡する。彼の言葉は饒舌だが、行為には至らない。あえて言うと、逡巡と放浪がこの男の行為であり、それが皮肉にも「恋唄」の内容である。そのなかにハムレットを引き合いに出しながら、ブルーフロックが自分自身、何者であるかを自問自答する一節がある。111行目から119行目を引用してみる。

いや、ぼくはハムレット王子なんかじゃない、そのつもりもない
お付きの貴族だ、計画をふくらし
王子に進言し、場面をひとつやふたつ
演じるのが関の山 たぶん使いやすい道具で
うやうやしく、役に立てばよろこび
抜け目なく、用心深く、小心翼翼々
大言壮語のわりには、ややにぶく
ときには、まったくの笑いのもの
ときには、まさしく道化もの (111-19)⁽³⁾

この一節に対してさまざまな指摘がされてきた。たとえば、サウザムは111行目の「いや、ぼくはハムレット王子なんかじゃない、そのつもりもない」(‘No! I am not Prince Hamlet, not was meant to be’) に関して次のような注釈をほどこす——『「ハムレット」』の主人公のもっとも有名な独白の出だし ‘To be, or not to be’ (三幕一場) が、この行末で反響する。ハムレットは内省し、不決断に苦しんだ。このようにブルーフロックの突然の感嘆の叫びは、彼がそれまで身を任せていたハムレットのような独白を切り上げ、人生における自分自身の

従属的で、英雄ではない役割を強調する」。⁽⁴⁾

サウザムはプルーフロックの発する‘meant to be’が、ハムレットが発する‘To be, or not to be’を踏まえていると指摘するが、これは「プルーフロックの恋唄」という作品自体が『ハムレット』という作品を意識して書かれていることの証左の一つと言えるだろう。さらに、ハムレットの真骨頂である「内省」と「不決断」は、プルーフロックにも当てはまる。プルーフロックはハムレットを気取っていたが、突然、目を覚ますがごとく、「ぼくはハムレット王子なんかじゃない」と言うのである。そして、「従属的で、英雄ではない役割」を負っている自分を自覚する。

上の指摘もそうであるように、この一節にはプルーフロックとハムレット（いうまでもなく、シェイクスピア『ハムレット』の主人公）との共通点と相違点が見られる。この点をもう少し見たい。

まずは両者の共通点であるが、年齢や身体的特徴などは措くとして、両者とも逡巡するという点で共通している。これから女性に愛を告白しようとしているプルーフロックはその大仕事（「とほうもない問い」）（10）を前に、夕暮れの街をさまよっている。そして、やろうとしては思いとどまる。‘a hundred indecisions’（「百もの不決断」）（32）とか‘a hundred visions and revisions’（「百もの夢想とさらなる夢想」）（33）という詩行が語るように、彼は決断と不決断を繰り返すばかりである。

というのも、かりに愛を告白しても、返ってくる答えは予想でき、彼は告白する前からあきらめているのである。こんな一節がある——「それというのも、ぼくはもう知っているから、ぜんぶ知っているからだ／夕方も、朝も、午後も知っている／ぼくはコーヒーの匙で人生をはかりつくしてしまった／遠くの部屋からの音楽に消されて／音調が消えるように絶えていくあの声を知っている／それなのにどうやってはじめよう」（49-54）。これは敢行してもしようがない、あるいは自分の声は相手に届かない、というあきらめの気持ちである。いっぽうで、彼にはそもそも勇気がない——「ようするに、ぼくはこわかったのだ」（86）。

そして、ハムレットも逡巡する。そのもっとも有名な台詞は、先ほどその一部を挙げた三幕一場のものである。多くの翻訳があるが、福田恒存訳を引用する——「生か、死か、それが疑問だ、どちらが男らしい生きかたか、じっと身を伏せ、不法な運命の矢弾やだまを耐え忍ぶのと、それとも剣をとって、押しよせる苦難に立ち向い、とどめを刺すまであとには引かぬのと、一体どちらが。いっそ死んでしまったほうが。死は眠りにすぎぬ——それだけのことではないか」。⁽⁵⁾

以上が共通点である。いっぽう、相違点は、引用した詩行にしめされるように、ハムレットが「王子」だとすれば、プルーフロックは「道化もの」だという点である。サウザムの言う「従属的で、英雄ではない役割」である。両者は身分、そして「役割」が違う。また、こ

れから試みようとする行為の重大性においても違う。プルーロックの愛の告白はハムレットの父親の復讐にくらべると、行為として小さいのである。

さて、そもそも、冴えない中年男が、自分が何者かを問う場合、ハムレットを持ち出す必要があるのか。そのことに不自然さを感じる向きもあろう。実際、アメリカの代表的リトル・レビュー、『ポエトリー』誌の主幹ハリエット・モンロウは、「プルーロックの恋唄」の掲載の是非をめぐり、この部分を削除すべきだと提言した。しかし、エリオットは譲らなかった。同誌のロンドン特派員で、エリオットと同じくアメリカ出身の詩人にして盟友、エズラ・パウンドは、エリオットが削除の指示に同意しないだろう、とモンロウに返信している。⁽⁶⁾

エリオットがハムレットの一節にこだわった理由は、ハムレットが文学作品の登場人物として有名だからという理由ももちろんあろう。しかし、そう単純ではない。むしろ、エリオットはハムレットという人物との比較のなかで彼自身のペルソナを造りだそうとした。ペルソナというのは詩人が用いる仮面であり、「プルーロック」こそ、詩人エリオットのペルソナである。そのプルーロックがあえて「ハムレット王子なんかじゃない」と言い、「道化もの」だと自己規定する。ここに意味がある。

そもそも『ハムレット』という作品と「プルーロックの恋唄」という作品の発表年には約三百年という時間の開きがある。前者の初版は一六二三年、後者の初出は一九一五年である。いくら、ハムレットという人物像のうちに近代的自我を認め、そこに現代性があると主張しても、三百年の開きは大きい。この三百年で人間観、自我に対する見方の違いも大きく変化している。それでは、エリオットがハムレットを持ち出し、プルーロックに「ぼくはハムレット王子なんかじゃない」と言わせたのは、ハムレットという十七世紀の人物が、エリオットの属する二十世紀では時代遅れであるという理由であろうか。つまり、ハムレットは古臭く、現代に通用しないのだろうか？

それは違う。むしろ、ハムレットは現代的なのである。ハムレットが体现する近代的自我は現代でも有効であり、その意味でハムレットは現役である。『ハムレット』が現在でも上演されている理由もそこにある。まして、エリオットはハムレットを現代向けに更新しようとしているのではない。また、「いや、ぼくはハムレット王子なんかじゃない、そのつもりもない」というのは、いくらがんばっても自分はハムレットのようなスケールの人物になれないというのではない。むしろ、ハムレットのようにはならないと言っている。その意志は「そのつもりもない」という一節によって補強されている。

エリオットはハムレットから距離を置く。否定していると言ってもいい。そして、ハムレットの否定とプルーロックの造形は裏表である。それを知る手がかりになるのが、エリオットの批評、その名も「ハムレット」である。ここでエリオットは『ハムレット』は失敗作である、とまで言いきっているのである。評論では人物としてのハムレットではなく、劇作品

としての『ハムレット』が否定されているのだが、エリオットの他の批評を見ると、ハムレットという人物そのものにたいしても批判的であり、その批判と、劇作品『ハムレット』が失敗作であるという評価はつながっているようである。

本稿では、「ハムレット王子ではない」という詩行と、『ハムレット』は失敗作であるという評言、この二つの関係について考えてみたい。

1. ハムレットは失敗作である

エリオットは詩や詩人に関する一般的な通念を覆した。その一つが「詩の非個性説」であり、「芸術家の進歩とは、つねなる自己の犠牲であり、つねなる個性の滅却である」と彼は言い、芸術作品が作家の個性の表出であるという考えを否定した。⁽⁷⁾ また、詩と感情や情緒との関係についても独自の考えをしめす。一般的には詩は感情の表現とされ、ワーズワスの「詩は力強い感情がおのずからあふれ出たものである」などの言葉が引き合いに出されるが、エリオットは「詩は情緒の解放ではなく、情緒からの逃避である」と、逆のことを主張する。⁽⁸⁾ 以上のように、エリオットにとって、詩は感情の直接的表現でもなければ、個性の表出でもない。⁽⁹⁾

といっても、エリオットは個性や情緒を軽視しているわけではない。むしろ重視している。「[…] もちろん、個性と情緒を持っているものだけが、これらから逃避したいということの意味を知っていることはいうまでではない」⁽¹⁰⁾ と但し書きをつけている。そして、エリオットは詩人の個性を否定しているわけではない。「詩人はあるがままの自分をより価値のあるものにつねにゆだねていくことになる」⁽¹¹⁾ ゆえに、「自己の犠牲」と「個性の滅却」が伴うと主張するのである。また詩と情緒は無縁であると言っているのではない。別な評論では、「あらゆる詩人が出発するのは詩人自身の情緒である」とも言っている（「シェイクスピアとセネカのストイシズム」）。⁽¹²⁾ エリオットが問題にしているのは詩人の情緒や感情の扱い方である。

エリオットをふくめ、ほとんどの詩人（エリオット流に言えば「個性と情緒を持っているもの」）にとって、詩人と感情（情緒）、詩と感情（情緒）の問題は避けがたく、これをどのように扱うかは詩人によって違う。主情的な詩人もいれば、主知的な詩人もいる。どちらかと言えば、エリオットは後者で、感情を表現するには「客観的相関物」（objective correlative）を通して表現されるべきだと主張する——「芸術の形式で感情を表現する唯一の方法は、『客観的相関物』を見つけることである。『客観的相関物』とは、別言すれば、その特殊な感情を示す公式となるべき一組の事物、一つの状況、一つづきの事件であり、感覚体験で終らねばならぬこの外的な事実、それが与えられると同時に、すぐその感情をわたしたちのうちに喚びおこす力をもっていなければならない」。⁽¹³⁾

以上、エリオットの個性や感情に関する発言ならび考え方を見てきたが、これらの発言と

本稿がテーマとして取り上げる『ハムレット』ならびにハムレットの問題は大きく関係する。まず、「客観的相関物」の提示は評論「ハムレット」においてであり、しかも、『ハムレット』が失敗作であると断言したうえで説かれた。エリオットは言う——「この戯曲『ハムレット』は、シェイクスピアの傑作であるどころか、芸術的には断じて失敗作である」。⁽¹⁴⁾なぜ、ハムレットが「失敗作」であるか？ その理由は論旨から判断するとハムレットの感情が客観的相関物によって表現されていないから、ということになろう。しかし、それだけではない。

さらにこうも言う——「ハムレット（人物）は、表現することのできない感情に支配されている——その感情は、示される事実をうわまわっているからである」。⁽¹⁵⁾ エリオットはハムレットの感情とシェイクスピアの表現とのアンバランスを指摘するが、だからと言って、シェイクスピアには詩人としての技量がないと言っているのではない。同評論では、『マクベス』を称賛しており、エリオットが否定的な物言いをするのは、あくまで『ハムレット』についてである——「[…] マクベスが妻の死を聞いたときに言う台詞は、それまでに至る一連の事件をふまえた場合、あたかもそれがその一つづきの最後の事件によって自動的に解きはなれた言葉であるかのように感じられるのだ。芸術上の『必然性』は、外的事実が感情に充分おいついている、その完全な充足性にあるのであって、これこそ『ハムレット』に欠けているもののなのだ」。⁽¹⁶⁾

問題は『ハムレット』およびハムレットである。ここでもエリオットはハムレットにこだわっている。『ハムレット』は芸術作品として「欠けているもの」があり、それゆえ「失敗作」であり、登場人物としてハムレットは「表現することのできない感情に支配されている」という。

問題を敷衍してみよう。シェイクスピアの『ハムレット』には種本ないし粉本がある。いわゆる『原ハムレット』である。この作品の作者は不明であるが、トマス・キッド説が有力である。キッド（一五五六―九四）はシェイクスピア（一五六四―一六一六）よりも十年ほど年長のエリザベス朝期の劇作家で、その代表作は『スペインの悲劇』である。その『原ハムレット』についてエリオットは、「[…]『スペインの悲劇』そのものと、キッドの『ハムレット』の下敷きになったにちがいないペルフォレーの物語と、シェイクスピア存命中にドイツで演じられた類似の作品——キッドの『ハムレット』を脚色した形跡の濃いもの——の三つの手がかりから推定できる」⁽¹⁷⁾と述べている。

これにたいし、シェイクスピアの『ハムレット』についてエリオットは次のように述べる——「[…] シェイクスピアの手になる最終の戯曲では、復讐の動機よりもなお重大な動機があって、それが前者をあからさまに『鈍らせ』ている […] シェイクスピアの『ハムレット』は、それがシェイクスピアのものであるかぎり、母親の罪が息子に及ぼす影響を扱った

戯曲であり、シェイクスピアは種本の『手に負えない』材料のうえにこの動機を首尾よく押しこぶせることができなかったのだというのが氏の結論である」。⁽¹⁸⁾

ここで言及されている「氏」とはJ・M・ロバートソンであり、この評論「ハムレット」(一九一九年)はもともと「ハムレットと諸問題」というタイトルで、J・M・ロバートソンの著『「ハムレット」の問題』(一九一九年)に関する書評という形で『アシニアム』誌に発表された。⁽¹⁹⁾ 書評ゆえに、扱う書物の著者の発言を踏まえて書かれているので、その言葉遣いも影響を受けている。この発言にみられる「復讐の動機よりもなお重大な動機」はその一つであろう。

さて、この「重大な動機」とは何か? 「『手に負えない』材料」とは何か? この発言を見ると、『ハムレット』が「復讐」だけを扱ったなら、『マクベス』同様、「芸術上の『必然性』」が「外的事実が感情に充分おいつき」、「完全な充足性」を得るのだろうが、そこに「重大な動機」が加わるぶん、『ハムレット』は「充足性」を「欠」き、「失敗作」になるのである。逆な言い方をすると、「『手に負えない』材料のうえに」、「復讐の動機」を「首尾よく押しこぶせることができなかった」ということになる。

いずれにせよ『ハムレット』には「復讐」よりも「重大な動機」があり、それはシェイクスピアに「『手に負えない』材料」であると指摘されている。しかし、それが何かは、この評論では最後まで明かされない。評論「ハムレット」は、以下のような発言で終わっている——「シェイクスピアが自分の手にあまる問題と取りくんだ」、「つまり、シェイクスピア自身が理解しなかったことを私たちは理解せねばならぬことになるのだ」。⁽²⁰⁾

この評論で明言を避けていたものこそ、一九二七年に書かれたもう一つの評論、「シェイクスピアとセネカの^{ストア}克己主義」において明かされる。次章ではそれについてみたい。

2. ハムレットにみるストア主義

「シェイクスピアとセネカの^{ストア}克己主義」を詳しく見る前に、「セネカ」と「^{ストア}克己主義」(ストア主義)についてまずは見たい。以下、茂手木元蔵訳、セネカ『人生の短さについて』の訳者自身による「解説」と、國方栄二著『ギリシア・ローマ ストア派の哲人たち』を参考にした。⁽²¹⁾

セネカ、本名、ルキウス・アンナエウス・セネカ(前四—六五)はローマ帝国時代の哲学者、政治家、詩人で、上記『人生の短さについて』や『幸福な人生について』などで知られる。スペインのコルドバ(当時、多くのローマ人が住んでいた)で裕福な騎士の家に生まれた彼はローマで修辞学と哲学を学んだ。一時、体調を崩し、エジプトに隠棲したこともあったが、その後、ローマにもどり、財政官に就き、元老院に入り、名声を博す。しかし、その能力と名声が嫉妬や怨恨を買い、処刑されかけたこともあった。また、陰謀にはまり、姦通

罪に問われ、コルシカ島追放の憂き目をみた。こうした状況下で『慰めについて』などが書かれた。その後、アグリッピナ妃の目にかない、その子ネロの教育係となった。アグリッピナはクラウディウス帝を毒殺し、ネロを皇帝につかせたが、このことがセネカの運命を決した。²²

セネカは政治家として栄達したが、暴君ネロの教育係だったことが災いし、自らの死を招く。六四年の「ローマの大火」のとき（ネロは燃えさかる市内をみながら、自作の叙事詩「トロイア陥落」を歌っていた）、ネロが新たな都市を計画していたために放火したのではないかと噂が流れた。この噂をもみ消すためにネロは多数のキリスト教徒を殺害した。そして、翌六五年、ネロの殺害計画が発覚すると、セネカは共謀を疑われ、自決を命じられた。²³

國方によると、セネカは後期ストア派に属すが、それではそもそもストア派とは何か。そして、ストア主義とは何か。「ストア」とは「柱廊」のことで、創始者ゼノン（キティオンのゼノン）がアテナイの彩色柱廊（ストア・ポイキレー）で教授したことにその名の由来がある。ゼノンは貿易商の家に生まれたが、若いときにソクラテスの弟子となり、「哲学の生に入って〔二二歳〕からは、小さなパンと蜂蜜、少量の葡萄酒を食し」、九八歳まで生きた。「人混みのないところを好」み、「宴席に着くときには、一番端っこに腰を掛けた」ゼノンは、「非常に辛抱強く、またきわめて質素で、火を使わない食べ物をとり、薄い衣服を着ていた」という。こういう生活の中から彼は平静な心をもつことを説き、その姿勢が「ニール・アドミラーリー」（「なににも驚かない」「なにごとにも動じない」）である（夏目漱石が『それから』でこのラテン語を引用している）。²⁴ ストア主義（stoicism）が禁欲や克己^{こっき}、すなわち、「己に打ち勝つ」、「自分の欲望や邪念に打ち勝つ」などの意味をもつようになった次第である。

つぎに「セネカの^{ストア}克己主義」である。まず、セネカの作品は「ラテン語で書かれているため、ルネッサンス後の西欧文化人に直ちに接近することができた」²⁵ という。英国のエリザベス朝といえばルネッサンスの最盛期であり、数多くのローマ劇が紹介・翻訳された。次にあげる英文学史の一節は当時のローマからの影響を解説したもので、前半はローマの喜劇、後半はセネカを中心としたローマの悲劇についてである——「十六世紀後半になるとローマ劇の影響が現れる。当時プラウトゥスやテレンティウスのローマ喜劇が学校でラテン語教材に用いられており、イートン校の校長だったニコラス・ユーダル（Nicholas Udall, 1505-56）が、ローマ喜劇を範として『レイフ・ロイスター・ドイスター』（*Ralph Roister Doister*, c. 1553）を書いた。これはほら吹き^{せりふ}のレイフが金持の婦人に求婚して失敗する茶番劇で、主人公レイフをプラウトゥスの喜劇から借りている […] 他方悲劇の方はセネカを範として出発した。犯罪と復讐の恐ろしさを強調し、野心を捨てて克己、忍耐に徹すべきことを教えるセネカの悲劇は、演ずるよりも朗読にふさわしい修辭的な台詞が多かったが、悲劇

の場合、中世以来の伝統に範とすべきものがなく、セネカ悲劇は長く、大きな影響をその後の劇に及ぼすことになった」。⁽²⁶⁾

この一節の後半部がしめすように、エリザベス朝の悲劇は「セネカを範として」おり、その劇は「犯罪と復讐の恐ろしさを強調し、野心を捨てて克己、忍耐に徹すべきことを教える」という特徴をもつ。この時期、「セネカ風」という流血と復讐を特徴とする悲劇の流行がみられたが、劇作家シェイクスピアもその影響をなんらかの形で受けている。

それでは、セネカのストア主義の影響はどうか。それに関しては、エリオットが判断するところ、推測の域を出ないようだ——「私はセネカのストア主義の影響を受けたシェイクスピアというものを考えてみたいと思う。だが、シェイクスピアがセネカの影響をうけていたと、信じているわけではない」。⁽²⁷⁾ さらにこういう発言もしている——「[セネカの] 散文集はロッジの翻訳が一六一二年に出版されている。したがって、シェイクスピアがセネカによって影響されたとすれば、それは、学校時代の勉強の記憶と、キッドとピール、とくにキッドの手になる、当時のセネカ流悲劇の流行を通じてであった。シェイクスピアがセネカから意識的にある『人生観』をうけついだことは、それを示す根拠はまったくなにもないようである」。⁽²⁸⁾ 文中、ロッジはエリザベス朝の文人トマス・ロッジ（一五五六一一六二五）のことであり、ピールはエリザベス朝の劇作家ジョージ・ピール（一五五六頃—九六頃）のことである。このようにエリオットは、シェイクスピアにおけるセネカの影響については確たる証拠がないと結論づける。

シェイクスピア研究家の喜志哲雄によれば、シェイクスピアの劇作品にセネカの名前は一度登場する。⁽²⁹⁾ 二幕二場でポローニアスがハムレットの前に旅役者を連れてくる場面である——「ま、あの連中にまさる名優はござりますまい。悲劇だろうが、喜劇だろうが、おちゃのこさいさい。歴史劇、田園劇、田園劇的喜劇、歴史劇的田園劇、悲劇的歴史劇、悲喜劇的歴史劇的田園劇、その他なんでもござれ、堅くるしい古典もの、気らくな新作もの、いずれも結構。セネカを演じて深刻に陥らず、プロータスを演じて軽薄に流れず […]」。⁽³⁰⁾ 喜志はこの台詞から、いくつかの点を指摘する。まず、当時の客は知識人よりも大衆のほうが多かったので、ここでセネカの名前が出てくるとことはセネカの名、ないし、その劇が、人口に膾炙していたことの証左だという。また、大衆にとってセネカは「深刻」な作家だった（喜志訳によると「重すぎる」作家だった）ことがわかると述べる。⁽³¹⁾

また、喜志は「セネカ風」（「セネカ流」）という形容についても一言述べている。エリザベス朝時代においてセネカはいわゆる流血復讐悲劇の流行を生み出したと考えられ、それが「セネカ風」と呼ばれ、その代表作としてシェイクスピア作『タイタス・アンドロニカス』、トマス・キッド作『スペインの悲劇』が挙げられるが、この二作は「セネカ風」の「粹におさまる」作品ではなく、「劇中劇という発想を利用し」、「おそろしくソフィストケートされ

た劇」であるという。³³² また、『ハムレット』中の「セネカを演じて深刻に陥らず」という台詞は、大衆がセネカの「残酷趣味」を強調した結果抱いた「出来合いのセネカ観」が根底にあり、シェイクスピアが大衆を「少しばかりからかっている」のが認められると述べる。³³³

以上、前置きが長くなった。エリオットが問題にするのはこの流血復讐悲劇の要素につきまとうもう一つの面である。すなわち、「重大な動機」あるいは『手に負えない』材料』であり、それは「シェイクスピアとセネカの克己主義」において明かされる——「[...] シェイクスピアの偉大な悲劇のいくつかには、ある新しい態度がみられるのである [...] この態度は、悲劇的な盛り上がり白熱化した瞬間に、シェイクスピアの主人公たちのある者がとる、セルフ・ドラマタイゼーション自己劇化の態度である」。³³⁴ ストア主義が禁欲、こっき克己などの意味をもつことは前述したが、エリオットはそこに「セルフ・ドラマタイゼーション自己劇化」というものを認めた。

それでは「セルフ・ドラマタイゼーション自己劇化」とは何だろうか。エリオットはそれを「宇宙と一体になろう」とする姿勢と考え、さらにキリスト教の教えとは真逆であると断言する——「人間というのは、身をなげうって一体となるべき何かをもっている限り、宇宙と一体となろうなどとはしないものである [...] ストア主義というものは、自分では如何ともできないほど大きな、冷酷で、敵意のある世界になげこまれた個人が求める逃げ場所である。自分で自分を元気づけるやり方はいろいろあるが、その根底にはいつもこのストア主義がひそんでいるのだ」。そして、このあと、ニーチェを名指しし、その反キリスト教的性質にストア主義を見る——「もし自分で自分を元気づけるという態度をもっともいちじるしく示した例を近代に求めるならば、それはニーチェである。ストア的な態度こそは、まさしくキリスト教的な謙虚さとは正反対なものなのだ」。³³⁵

エリオットの言うストア主義というものがだんだんとわかってきた。とくにニーチェを引き合いに出し、キリスト教と対立する姿勢であると断言するとき、それはより明瞭になる。別な一文ではストア主義を「新しい種の自意識」と名づけ、それに当てはまる例としてハムレットを挙げる——「セネカとマキアヴェリとモンテーニュの作品がいっしょになってこの時代にあたえた、とくにシェイクスピアを通してあたえた、と思われる影響は、新しい種の自意識への機運をはらむものだった。それはシェイクスピアの作品中の主人公が示すあの自意識と自己劇化への機運であって、ハムレットは要するにその一例にすぎなかったのである」。³³⁶ そして、エリオットはハムレットのなかに、のちのニーチェを見出すのだ。あるいは、ニーチェのなかにハムレットを見出す——「その近代における変種を、われわれは前にいったようにニーチェにおいて見ることができる。彼の態度はいわば逆立ちしたストア主義といえる。自己を宇宙と一体化することと、宇宙を自己と一体化することとのあいだには、たいした差はないからである」。³³⁷

以上のように、シェイクスピアにみるストア主義はシェイクスピアの時代にその機運が現れ

た時代の産物であり、その影響をシェイクピアが多少なりとも受けたために、自分が造形するハムレットという登場人物に反映されたものである。それに対してダンテは違うとエリオットは述べるが、それはダンテがシェイクピアとは違う時代を生きたという単純で、不可抗力的な理由である——「シェイクピアとダンテの違いは、ダンテがその背後に一つの整然たる思想体系をもっていたという点にある。かといって、それは要するにダンテの僥倖ということにすぎず、詩という観点からすれば無関係な偶発時に他ならなかったのである」。⁽³⁸⁾

以上、『ハムレット』は芸術として失敗作であるという理由はシェイクピアの詩人としての力量ではなく、シェイクスピアでさえ扱いきれなかった新しい機運、つまり、ストア主義に原因があった。しかも、ストア主義は彼の時代に存在していたもので、まるで、伝染病のようにシェイクスピアは罹り、その造形した人物、ハムレットにも自然に伝染したというのがエリオットの見立てである。

おわりに

エリオットはストア主義にキリスト教の教えに反するものをみた。その視点からハムレットという登場人物をその典型として批判した。これを踏まえて、再度、「いや、ほくはハムレット王子なんかじゃない、そのつもりもない」や「ときには、まさしく道化もの」という詩行と向き合うとき、われわれはここにハムレット批判だけでなく、キリスト教擁護の姿勢をも認めることになる。エリオットがアングロ・カトリックに改宗したのは一九二七年のことであり、その影響は一九三〇年に出版された『灰の水曜日』などに色濃くみられると言われる。それは事実だが、エリオットにはキリスト教徒としての姿勢、ないしは性質は一貫してあり（彼は改宗前、生家の宗派であるユニテリアンだった）、「ブルーロックの恋唄」においてその一端がうかがわれる。

ストア主義がキリスト教の教えと反すると見なすのは、エリオットだけではない。ドイツの神学者、パウル・ティリッヒはその著『生きる勇気』においてストア主義、そして、近代初頭における新ストア主義について、こう述べている——「[...] それは[古代末期のストア主義も近代初頭における新ストア主義も]、古代末期の高潔な人間や近代のその後継者たちが、実存の問題に解決を与え、運命と死の不安を克服してきた生き方である。この意味においてストア主義は、たといそれが有神論的、無神論的、あるいは神問題を越えた形をとったにせよ、一種の宗教的態度である」。⁽³⁹⁾ このようにティリッヒはストア主義を、新旧ふくめ、「一種の宗教的態度」と定義したうえで、「こういう理由からして、ストア主義は、西欧世界におけるキリスト教の唯一の現実的な競争相手なのである」と結論づける。⁽⁴⁰⁾

エリオットはハムレットにストア主義の萌芽を、ニーチェにその明瞭な形を見出す。ニーチェは言う——「[...] この本『悲劇の誕生』で説かれているような、純粹に美的な世界

解釈と世界の是認に対しては、キリスト教の教え以上に大きく対立するものはない。キリスト教の教えは、ひたすら道徳的であり、道徳であることを欲している」。⁽⁴¹⁾「私は文献学者として、また、言葉の人間として、かなり自由に——というのは、アンティクリストのほんとうの名前を誰が知ろうか？——それにギリシアのある神の名を借って洗礼名をつけたのである。私はそれをディオニュソス的な教えと呼んだのだ。——」。⁽⁴²⁾ニーチェは芸術の発展をアポロ的なものとディオニュソス的なものという二点からとらえ、ディオニュソスに代表される「陶酔の世界」⁽⁴³⁾を称賛する。そして、ディオニュソスは「アンティクリスト」すなわち、「反キリスト者」の別名であり、ディオニュソスを信仰の対象として仰ぐニーチェにとって、キリスト教はどこまでも「道徳的」なものであり、否定すべきものである。

エリオットがニーチェに見た「宇宙と一体になろう」とする「自己劇化」についてはニーチェの著作の多くの箇所に認められるが、たとえば、次の一節にもその片鱗が伺える——「[...] 個体化の原理が破れると、人間の、否、自然の、最も内面の根底から、歓喜あふれる恍惚感がわきあがるものだが、上に述べた戦慄的恐怖[人間が現象界の認識形式に迷いをおぼえたときにとらわれる恐怖]にこの歓喜あふれる恍惚を加えるとき、われわれはディオニュソス的なものの本質に一瞥を投ずることになるのだ」。⁽⁴⁴⁾そして、次のような一節にはより明瞭に認められる——「今や、宇宙調和の福音に接して、すべての人はめいめい、その隣人と結びあい、和解し、とけあっていると感じるばかりでなく、まるでマレーのヴェールもひきちぎれてしまって、ぼろぼろになったまま、神秘的な根源的一者の前にひるがえっているにすぎないかのように、ただ一体と感じるのである [...] 今や動物も語り、大地が乳と蜜を与えるように、人間からも超自然的なものがひびいてくる。彼は自分を神と感じ、夢に見た神々の逍遙さながら、今や彼自身が高められ、うっとりしてさまようのである」。⁽⁴⁵⁾

ニーチェの讃えるディオニュソス的なものにロマン主義的傾向があることは誰しもが認めよう。そして、ロマン主義と対立するものは古典主義である。エリオットが思想上の影響を受けたT・E・ヒュームによるロマン主義と古典主義の定義からは、ハムレットとプルーフロックという二人の人物があぶりだされてくるようだ。

ヒュームの言葉を三か所引用する。まずはロマン主義の定義である——「彼ら[ロマン主義を奉じる者]はルソーにこう教えられていた——人間は生来善なるものである、ただ悪しき法律や習慣が人間をこれまで抑圧してきたに外ならない。これらをすっかり取り除いてしまえば、人間の無限なる可能性はその機会を得るだろう、と。これがすなわち彼らに、何か積極的なものが無秩序の中から出現し得ると考えさせたのである。これがすなわち、かの宗教的熱狂を生み出したものなのである。ここにすべてロマン主義の根源がある——人間、個人が、可能性の無際限の貯水池であるというところに」。⁽⁴⁶⁾

つぎに古典主義の定義である——「古典主義は、これのまさに正反対のものとして、はっ

きり定義することができる。人間はひどく固定した、局限せられた動物であって、その本性はあくまで不変不動である。人間からはただ、伝統と組織によってのみ、見苦しからぬものを引き出すことができるにすぎない」。⁽⁴⁷⁾

最後にロマン主義と古典主義の対比である——「一方の仲間には、人間性が泉のように見え、他方には、一個のバケツのように見えるのだ。私は、人間を泉と見、可能性に充ちみちた貯水池と見なす見解を、ロマン的と呼び、人間をひどく限られた固定した被造物と見なす見解を、古典的と呼ぶのである」。⁽⁴⁸⁾

以上、エリオットがハムレットを意識したうえで、ブルーロックを造形したということを書いてきた。しかし、これだけでブルーロック像の造形を説明したことにはならない。もう一点、考えるべきことがある。それはラフォルクからの影響である。エリオットは詩人の出発においてラフォルクの影響下で詩作した。その際、重要なことは、ラフォルク自身、『ハムレット』を書いていることである。そのハムレットに関して、エリオットは次のような言葉を発している——「ラフォルクのハムレットは青春期の男である。が、シェイクスピアのハムレットはそうではない——そういう説明も弁解も彼はもたないのだ。私たちはただ、シェイクスピアが自分の手にあまる問題と取りくんだのだということを認めるばかりである」。⁽⁴⁹⁾「ラフォルクのハムレット」の検討は稿をあらためて行いたい。

注

- (1) 本稿は日本 T. S. エリオット協会第 1 回研究会 (2024 年 4 月 14 日、オンライン) で発表した「T. S. エリオットの詩学」の内容に、一部、もとづいている。なお、文中〔 〕内は筆者による補注である。
- (2) Neil King & Sarah King, *Dictionary of Literature in English*, Fitzroy Dearborn, 2001, 163.
- (3) エリオットの詩のテキスト、行数は次の著書に拠った。Christopher Ricks and Jim McCue eds, *The Poems of T. S. Eliot, Volume 1 Collected & Uncollected Poems*, Faber and Faber, 2015. 本稿における引用のうち、エリオットの詩と評論「伝統と個人の才能」は拙訳である。他に関しては、随時、出典元を示す。
- (4) B. C. Southam, *A Student's Guide to the Selected Poems of T. S. Eliot* Fourth Edition, Faber and Faber, 1981, 41.
- (5) シェイクスピア『ハムレット』福田恒存訳、新潮社、一九六七年、82 ページ。(以下、『ハムレット』とする)
- (6) Caroline Behr, *T. S. Eliot: A Chronology of his Life and Works*, Macmillan, 1983, 9.
- (7) T. S. Eliot, 'Tradition and the Individual Talent,' *Selected Essays*, Faber and Faber, 1951, 17-18. (以下、'Tradition and the Individual Talent' とする)
- (8) 'Tradition and the Individual Talent,' 21.
- (9) 「感情」と「情緒」いう語は類義語なので簡単に用語の整理をしておく。「感情」に当たるのは feeling で「情緒」に当たるのは emotion である。その違いは、手元の英和辞典によると、feeling が「『感情』の意の一般語」にたいし、emotion が「愛・憎悪・悲しみなどの強い感情

をいう」とある（山岸勝榮編『アンカーコズミカ英和辞典』学研プラス、二〇〇八年、670 ページ）。この定義に従えば、「情緒」は「感情」の一部である。

- (10) 'Tradition and the Individual Talent,' 21.
- (11) 'Tradition and the Individual Talent,' 17.
- (12) T. S. Eliot, 'Shakespeare and the Stoicism of Seneca,' *Selected Essays*, Faber and Faber, 1951, 137.
- (13) T・S・エリオット「ハムレット」中村保夫訳、『エリオット全集 第三巻』、中央公論社、一九七一年、298 ページ。（以下、「ハムレット」と略記する）
- (14) 「ハムレット」、295 ページ。
- (15) 「ハムレット」、298 ページ。
- (16) 「ハムレット」、298 ページ。
- (17) 「ハムレット」、294 ページ。
- (18) 「ハムレット」、295 ページ。
- (19) Donald Gallup, *T. S. Eliot: A Bibliography*, Faber and Faber, 1969, 204.
- (20) 「ハムレット」、300 ページ。
- (21) 茂手木元蔵「解説」、セネカ『人生の短さについて 他二篇』茂手木元蔵訳、岩波文庫、一九八〇年。（以下、「解説」と略記する）國方栄二、『ギリシア・ローマ ストア派の哲人たち——セネカ、エピクテトス、マルクス・アウレリウス』中央公論新社、二〇一九年。（以下、『ストア派の哲人たち』と略記する）
- (22) 「解説」、214-17 ページ。
- (23) 『ストア派の哲人たち』、121-29 ページ。
- (24) 『ストア派の哲人たち』、47-60 ページ。
- (25) 「解説」、213 ページ。
- (26) 小林稔「演劇の隆盛」、橋口稔編著『コンパクトイギリス文学史』荒竹出版、一九八三年、63-64 ページ。
- (27) T・S・エリオット「シェイクスピアとセネカの^{ストア}克己主義」平井正穂訳、『エリオット全集 第四巻』、中央公論社、一九七一年、297 ページ。（以下、「シェイクスピアとセネカの^{ストア}克己主義」と略記する）
- (28) 「シェイクスピアとセネカの^{ストア}克己主義」、297 ページ。
- (29) 喜志哲雄「セネカとシェイクスピア」、『西洋古典叢書』「月報2」、一九九七年、京都大学学術出版会、4 ページ。（以下、「月報2」と略記する）
- (30) 『ハムレット』、71 ページ。
- (31) 「月報2」、5 ページ。
- (32) 「月報2」、6 ページ。
- (33) 「月報2」、7 ページ。
- (34) 「シェイクスピアとセネカの^{ストア}克己主義」、297-98 ページ。
- (35) 「シェイクスピアとセネカの^{ストア}克己主義」、302 ページ。
- (36) 「シェイクスピアとセネカの^{ストア}克己主義」、313 ページ。
- (37) 「シェイクスピアとセネカの^{ストア}克己主義」、313 ページ。
- (38) 「シェイクスピアとセネカの^{ストア}克己主義」、308 ページ。
- (39) パウル・ティリッヒ『生きる勇気』大木英夫訳、平凡社ライブラリー、一九九五年、22-23 ページ。（以下、『生きる勇気』と略記する）
- (40) 『生きる勇気』、23 ページ。
- (41) ニーチェ『悲劇の誕生』秋山英夫訳、岩波文庫、一九六六年、17 ページ。（以下、『悲劇の誕生』と略記する）

- (42) 『悲劇の誕生』、19 ページ。
- (43) 『悲劇の誕生』、30 ページ。
- (44) 『悲劇の誕生』、34 ページ。
- (45) 『悲劇の誕生』、35-36 ページ。
- (46) T・E・ヒューム『ヒューマニズムと芸術の哲学』長谷川鑛平訳、法政大学出版局、一九七〇年、111 ページ。(以下、『ヒューマニズムと芸術の哲学』と略記する)
- (47) 『ヒューマニズムと芸術の哲学』、111 ページ。
- (48) 『ヒューマニズムと芸術の哲学』、112 ページ。
- (49) 「ハムレット」、299-300 ページ。

本研究は青山学院大学経営学部経営学会から研究助成を受けた。記して感謝する。