

イギリスの古劇の詩形について

中山, 竹二郎

<https://doi.org/10.15017/2559044>

出版情報 : 文学研究. 9, pp. 1-19, 1934-10-11. 九州文学會
バージョン :
権利関係 :



イギリス古劇の詩形について

中山竹二郎

シェイクスピアの劇作的技巧の中特にその詩形の展開の跡をたどつてみると——習作時代から圓熟境に到る間の數多き彼の作品の中に用ひられた韻律、脚韻などがかの巨匠の手によつて如何に取扱はれたかを通觀考察してみると、そこには因襲の羈絆より漸次離脱してゆく過程が認められる。詩形に拘束され、斧鑿の痕の多い生硬さから、より自由な、より自然な表現への進展が跡づけられる。內的律動のより大なる効果のために、傳統的の形骸的の詩形が單純化され輕視されて行つた経過が見られる。例へば初期の悲劇 *Romeo and Juliet* に於ける脚韻の百分比は17であるに對し、後期の悲劇 *King Lear* のそれは僅に3である。更に著しい對照は初期の *Love's Labour's Lost* の同百分比の62に對し晩年の *The Tempest* のそれは0.1に過ぎない。反之 overflows 即ち run-on lines は後期になるほど比率の高くなり、1594-5年の *Two Gentlemen of Verona* が12を示してゐるに對し1609-10年の *Cymbeline* に於ては46に昇つてゐる。⁽¹⁾

(1) E. K. Chambers: *William Shakespeare*, vol. II. pp. 399 & 401.

まことに初期のシェイクスピアは脚韻の魅力に惑はされ、不自然な非演劇的な詩形に心を惹かれたかの如く思はれる。*Love's Labour's Lost*などにはこの傾向が著しい。Act I. Scene i をとつてみるに、最初のKing 以下三廷臣の speech は夫々 couplet で終る。それから 1. 60までの對話は couplets で續き、さらに ll. 61—64 は *abab* と押韻された quatrain、これに次ぐに一の couplet 及び一の triplet (ll. 67—69) を以てしてゐる。猶 Act IV. Scene ii に於ては Biron と King 等の間に遣取りされる科白が quatrains で七十數行も續く (ll. 214—289) といふ珍らしい現象をわれわれは見るのである。*The Comedy of Errors* に於ても脚韻が屢々用ひられる。しかし此劇に於ては脚韻が役や場合に應じ使ひ分けられる。『交互押韻の cinquepace (五脚行) を以てする精巧な quatrain は Antipholus S. と Luciana との love scene に専ら用ひられ、couplet verse は彼女とその姉との對話に用ひられる。また Adriana が夫君を責めるには blank verse を以てし、冥想のときは quatrain (IV. ii. 1, 25, 63) が彼女に許される⁽¹⁾』

かかる工夫を加へても結局脚韻は歌謡的または抒情詩的たるを免れない。シェイクスピアの技巧が進むにつれ脚韻への關心が失はれたばかりか、詩形の拘束から超越し、一の verse (或は line) の長さに対して自由を求めた。科白が不完成の行で終ること、行の終りで意味が纏らないで次の行へ直ぐに進むこと (enjambement 或は overflow) 及び行末に強勢を置かないこと (light and weak endings) などはシェイクスピアの後期の作品に多く見られる現象である。⁽²⁾シェイクスピア劇書卸しの年代順を決定するに重要視される metrical test は大體に於て、彼が詩形に於ける因襲的な束縛より漸次に解放されていつた過程を示してゐる。

以上シェイクスピア一個人の中に認めた傾向を我々はイギリス劇文學全體の發生展開の中に見出し得ると思ふ。

(1) Sir George Young: *An English Prosody*, p. 175.

(2) Cf. A. C. Bradley: *Shakespearean Tragedy*, NOTE BB.

即ちシェイクスピアが脚韻の拘束から段々自由になり blank verse もより自由奔放となつた如く、イギリス劇の詩形も複雑な rhyme scheme による stanza form が漸次崩れ、より單純な脚韻を取り、後には煩はしい不自然な脚韻を一蹴して blank verse を採用し、また散文をも舞臺上の科白に用ひるに到つた。たゞし劇文學史上の現象は必ずしも古いものが死滅して新しいものが起るといふのではなく、古いものが新しいものと並んで存在を續けることが屢々ある。神秘劇 (mysteries) が廢れた後に道德劇 (moralities) が發生したのでないやうに、rhyme が廢止されて blank verse へ移つたのでない。シェイクスピアの少年時代或は徒弟期に於ては、一方には高踏的なラテン翻譯劇が宮廷や法學協會の廣間で演ぜられ、他方では昔ながらの宗教劇が町の辻で市井の俗衆を喜ばせてゐた。これを詩形的に見れば blank verse あり、couplet あり、散文あり、また 9 lines のこみいつた rhyme もあるといつた有様で、イギリス國民が過去二三百年に亘つて體驗した様々な表現様式が青年詩人の前に羅列され、その取捨を一大天才の裁量に任せた形であつたともいへよう、しかし特殊の coterie の趣味主張は如何であつたにせよ、劇壇の進むべき新しい方向は既に定まつてゐた、'yigging vaines of riming mother wits'⁽¹⁾ (「韻を弄する才子どもの戯れ踊る口跡」) に反抗して起つた劇文壇の鬼才 Marlowe はイギリスの劇の將來のためにその詩形の定型を示した。そしてこの Marloweこそシェイクスピアの最も傾倒した師匠であつた。勿論シェイクスピアはその外にも Lyly とか Kyd といふやうな劇壇の先輩からも大に學んだに違ひないが、最も多くを Marlowe に負ふてゐる。要するに修業時代のシェイクスピアは種種雑多な詩形に接したであらうが、そのあるものは中世以來の情勢に辛ふじて餘命を保ち、あるものは俗耳を悦ばすのみで新興演劇の熱情的表現の具としては不適當であり、結局 Marlowe の革新になる詩形を踏襲し更にそれに新工

(1) *Tamburlaine*, Prologue, 1.

夫を加へることにより彼の藝術に完全性を加へたのである。

しからば Marlowe より前のイギリス劇は如何なる詩形をとつたか、これ本稿で取扱はんとする問題である。

十六世紀末、十七世紀初頭に極盛に達したイギリス劇はその起源を中世の教會の中に見出した。殊に詩形的觀點よりして興味あることは中世教會の禮拜に用ひられた對唱歌 (antiphons) の中に演劇の芽生へを發見することである⁽¹⁾。これは恐らく長い間イギリス劇の對話が歌はれ、少くとも朗吟されて、抒情詩的な或は歌謠的な旋律の拘束の中に置かれた一因をなすのではあるまいか。民謡や抒情詩の詩形が劇の科白に用ひられたところを見ると、節までも流行歌などから取つて歌はれたのではないかと想像される。とにかくイギリス劇に於ける prose や blank verse は十六世紀の文藝復興の潮に乘じイタリア或はラテンの劇から移入されたものであり、古劇に於ては科白は必ず脚韻を踏んだ韻文であつた。

さて脚韻とともに重要な詩形上の要素である格律 (metre) に就て考察を進めよう。そして二の全く異つた詩形上の原則をそこに見出す。一を Germanic と呼ぶなら、他は Romanic と名づけられよう。アングロ・サクソン民族が他のゲルマン族と共通に持つた傳統的の作詩法は前者であり、Beowulf にその典型を見る。また中世英語の時代になつてフランスその他大陸の文學から學んだ詩形、例へば Chaucer 以來 Spenser, Pope, Keats 等近代詩人に於けるそれは後者である。これら兩原則の特徴を概括して云へば、ゲルマン風の詩形には重さと力強さがあり、ローマン型は明るさと輕快さを有つ。そして沈重なアングロ・サクソン民族は傳統的な古い詩形に強い親和力を見出してゐたらしく、かなり根強く詩的活動の具として愛着を持たれ、M. E. 時代に降つてもラングランドの如きアングロ・サクソンの詩人はさらなり、本來が外來藝術であつた神秘劇の作者も多くこれを用ひ、更に下つて十九世紀に到つても浪漫派の詩人はこの國粹的詩形を、modify され refine された形に於て用ひてゐる。

(1) Cf. E. K. Chambers: *The Mediaeval Stage*, Chapter XVIII.

この二つの原則の差異を極めて簡単に述べよう。Romanic の詩形は一定数の syllables と stresses との相互的關係に原則を置くに對し、傳統の古い詩形は syllables の数を限定しないで、stresses と alliterations をその構成要素とし、rhyme は踏まない。茲では Beowulf などからその正統な形式の例をとる煩を避けよう、本論に入つて宗教劇の中から modify された形を引用する機会があるであらうから。要之古いゲルマン型の詩形は Old English 時代をその極盛期として、Middle English に於ては舊型が時に復興したが漸次衰微し、十五六世紀頃には新舊兩詩形がかなり混用された。今日傳はる宗教劇には純粹な古形も尠く、また規則正しく用ひられた外來形も稀である。

第十五世紀までのイギリス劇は概して神秘劇、道德劇などと呼ばれる宗教的のものであつた。イギリス北部の都邑 York 市で演ぜられた *York Cycle* 或は *York Plays* はその規模の大きい點に於て宗教劇の代表と目されるが、詩形的に觀てもこの Cycle は種々の形式を具へ興味が多い。Lucy Toulmin Smith の研究によればこの Plays を通じて用ひられた stanza forms は二十二種に及んでゐる。⁽¹⁾ 試みにその第一劇 *The Creation, and the Fall of Lucifer* の最初の「神」の獨白を one stanza 引用しよう。

I am grácyus and gréte, gód withoutyn begýnnyng,

I am máker vnmáde, all míghte es in mé,

I am lýfe and wáy vnto wélth wýnnyng,

I am fórmaste and fýrste, als I býd sall it bé.

My blýssyng o blé sall be bléndyng,

And héldand fro hárms to be hýdande,

(1) *York Plays*, Introd. li—lii.

My bódý in blýs ay abyðdande

Vnéndande withoutyn ány éndyng.

の如く初めの四行には stresses の数が各々四つであり、第二 quatrain にあつては三つである。又 alliterations は gracyus : grete : god : begynnyng の如く一行の中に四つ乃至三つ用ひられてゐる。そして *ababedde* と押韻してある。

かかる詩形は新しい型と舊い型との混淆である。即ち上掲の例によれば一つの verse (或は line) は syllables の数によらないで beats (stresses) によつて規定される。且つ alliterations を成立要素とする Old English 型の原則に據つてゐながら verse の終りに rhyme を踏んでゐる。これは metre の性質上重くるしいリズムを持ち、且つ alliterations と rhymes の併用によつて装飾要素の過剰を感じしめる。況や rhyme scheme の複雑さは對話の前動性を阻み科白に猥褻的の悪効果を與へる。そして天上の神も、地獄に墜ちて呻吟する Lucifer も同じ詩形で獨語し對話する。役によつて型を更へる試みがない。全く非演劇的である。勿論これは發展完成された形に於けるイギリス劇を知るわれわれの觀點から言ふのであつて、當時の觀客——粗野な所作に興じあくどいほど飾りたてた衣裳を喜んだ中世の play-goers——にとつては稚拙な科白に音樂的な愉悅を見出したのであらう。

この stanza form は York Cycle の第一劇の外第四十劇及第四十五劇に用ひられてゐるが、或る劇はそれ獨特の rhyme scheme を有し、併せて二十二種を算する。York 以外の cycle 神秘劇 Towneley, Chester 等にも多様の stanza 混用は共通の現象である。のみならず單一の劇の中に於てさへ詩形の混淆を見る。例へば Towneley の第二十九劇は總行數僅に 411 に過ぎないがその中には十三行の *ababb cbcd eeed* より四行の *abab* に到る十四の殊る stanza forms が雜然と相亂れて用ひられてゐる。

かかる詩形の不統一は何に因るのであらうか。一般にイギリス宗教劇の教師であつたフランス神秘劇が統一された

詩形で書かれたのに對し、英國宗教劇は神秘劇といはず、道德劇といはず不規則不統一を極めてゐる。これはそれらの劇が外國の翻譯模倣でなく、イギリスの作者の筆になることを示すものであり、反之例へば道德劇 *Everyman* が比較的整つた詩形を有つたのはこれがオランダ劇の翻譯たる事實に起因すると解釋すべきではないか。一體にイギリスの作家には所期の効果さへ得られるなら規則の拘束など無視して顧みない傾向があるやうに思はれる。Sackville 及び Norton のやうな古典的な高踏的な作家がその作 *Gorboduc* に於ては所謂三一致の法則に服従してゐないこともその一例であらう。しかしかかる國民性といふ理由だけでは解釋できないほど宗教劇の詩形混亂は甚だしい。それは宗教劇が多くは單一の作家の意圖による制作ではなく、幾多の作者の合作或は前時代に書卸された臺本を次の時代の作者によつて加筆改竄されて傳はつたために、各作者や各時代の嗜好が用語や詩形を恣に變へたことにも起因するであらう。

當時劇文學にはそれ自身の詩形がなかつた。Marlowe 以後は blank verse が劇文學の標準的詩形となつたし、二十世紀の劇作家は寫實的な散文を對話の定型としたが、中世宗教劇の作者は不幸にして據るべき型を持たなかつた。だから劇文學以外の抒情詩や民謡や物語詩などからその韻律を借りなければならなかつた。例へば Towneley Plays 中には十四世紀に流行しその末葉 Chaucer 時代には既に廢れかかつた romances の常套的韻律で書かれた stanzas がある。Chaucer の *Sir Thopas* の stanza form と Towneley の第七劇のそれとは metre といひ rhyme scheme といひ、全く符節を合はせるやうである。

TOWNELEY, VII. (1). 19—41.

I warne you well that same prophete
Shall com hereafterward, full swete,

SIR THOPAS, 1—6.

Listeth, lordes in good entent,
And I wol telle verrayment

(1) L. Toulmin Smith (ed): *York Plays*, Introd. 1.

And many meruels shew;
Man shall fall till his feete,
For cause he can bales beete,
Through his awn thew.

Of mirthe and of solas;
Al of a knyght was fair and gent
In bataille and in tourneyment,
His name was sir Thopas.

また *York Plays* 中の韻律的手法には Laurence Minot の影響と思はれるものもあり、また *The Burial of Christ* なる神秘劇中の一部には古い聖母禮讃歌に於けると同じ burden が見出される⁽²⁾。その他 Towneley 中優れた數篇の metre 及び rhyme scheme *abababab cdddc* は當時の lyric poetry のそれらに甚だ近い。要するに劇詩としての定型を有たない宗教劇の作者は詩形について全く暗中模索の有様で、利用し得る形式は聖俗何れを問はず種々の歌謠より取つて用ひたと見るべきであらう。

かうして用ひられた stanza forms が如何に劇には不適當であつたかを示すために Towneley Plays 中の *Secunda Pastorum* の中から一節を引用しよう。

Bot abowte you a serkyll / as rownde as a moyn,
To I haue done that I wyll / tyll that it be noyn,
That ye lyg stone styll / to that I haue doyne,
And I shall say thertyll / of good wordys a foyne.

On hight

(1) Ten Brink: *English Literature*, II, 272.

(2) F. J. Furnivall (ed.): *The Digby Plays*, xv.

Ouer youre heydys my hand I lyft,
 Outt go youre een, fordo your syght,
 Bot yit I must make better shyft,
 And it be right.⁽¹⁾

(ll.278—86.)

この rhyme scheme は便宜上 *abababab cdddc* 或は $\frac{aaaa}{bbbb} cdddc$ なる公式で表はすとする。*a b* は各々四回、*d* は三回も繰返されてゐる。かく多行に亘り同一韻を踏むことは作詩上困難である。現に *ddd* に於て破綻を露はしてゐる (*lyft: syght*)。そのみか韻のために語法が歪められ、用語が不自然に流れる。二行目の 'done' が次行では韻のために方言形の 'doyne' に變へられ、四行目の 'a foyne' の位置が正常でない。「仕事が終わるまで」の意味が二行目三行目に重複して表現され、七行目にも同様の冗句がある。且つ三行をさしはさんで *cc* と押韻することにより stanza の終りにいたりても聯想は數行前に逆行し、従つて對話なり、思想なりがなだらかに前進しない。要之かかる stanza forms は劇文學それ自身の中に發生した型でなく、他種の文學からの借物である。この *Secunda Pastorum* の作者の如き天才的喜劇作家は詩形の拘束から放たれたなら更に傑れた作品を残したであらうとさへ想像されるのである。

宗教劇特に組合所演の神秘劇に於ては韻律ばかりでなく用語文體までも作者自身の趣味や創意を拘束する要因が存在したらしいが、*moralties* になると個人的色彩が加はり、中には學者或は詩人が藝術的自覺を以つて創作したものも見受けられる。King Henry VIII の Poet Laureate であつた John Skelton のものした道徳劇 *Magnyfycence* はその方面で好個の一例である。此劇に於ては *metre* といひ *rhyme* といひ様々の變化が工夫され新機軸を出してゐる。

(1) George England (ed.): *Towneley Plays*, 125.

その重要な點は舊來の宗教劇の常套的の verse であつた脚韻附・四強勢の Germanic 型長行と Chaucer 式八綴型の短行とを併用して輕重兩調を使ひ分け、莊重な効果を出さんとするときは傳統的の heavy lines を用ひ、輕快な感じは regular verses で表はすといつたやうな試みがなされたことである。又脚韻に於ても Chaucer 式の rhyme royal や couplet の外に Skelton の獨創的な repeated rhyme (或は leash) を用ひた。例へば

A byrde full swete,
For me full mete;
She is furred for the hete
All to the fete; (ll. 976—79)

の如き stanza がそれである。

Mysteries から moralities, moralities から更に interludes (間狂言) へと展開するにつれ、劇はその取材に於て宗教的束縛から漸次解放され、interludes は既に secular drama に近づいた。そして詩形的に見て interludes は概して moralities よりも單純になつたことは明かである。詩形の單純化は劇詩を因襲の形式から自由にし、その表現をより自然的にならしめる。Interludes は中世の宗教劇が近代の regular な、secular な劇へ推移した過渡期の藝術であるが、この過渡期的な傾向は詩形的觀點からも見られる。

Henry Medwall の *Fulgens and Lucres* は近年の再發見によりイギリス最初の secular drama たる榮譽を擔つてゐるが、詩形として相當複雑な stanza forms を用ひてゐる。莊重な場面には七行よりなる rhyme royal を用ひ、反之輕快な氣分を出すには aaab cccb 或は aab ccb と押韻する六行乃至八行の rhyme couée を使つてゐるが大體に於て傳統的の型を出てゐない。

John Heywood は interludes の作者として傑出し、シェイクスピアの遠い先驅者の中では技倆の優れた劇詩人である。彼の作 *The Four PP* に於ては metre は比較的規則的な四脚の verse (×'××'×'×') が用ひられ、劇の始め終りの prologue と epilogue にあたる所はやゝ複雑な stanza form をなしてゐるが、大體は couplets である。彼の他の作 *Johan Johan, The Play of the Wether* なども couplets が主要部分を占めてゐる。

第十六世紀の中葉になると初めて regular drama がイギリスに出現した。Nicholas Udall の喜劇 *Roister Doister* がこれである。古典劇の強い影響の下に、act, scene の分け方、unities の法則などの取入れられてゐる此劇の詩形は如何であるか。まづ prologue は abab bcc と韻を踏んだ七行の stanzas からなる。一體 prologue を rhyme で飾るのは文首を capital letters で始めるやうに極めて常套的手法である。劇本體はしかし couplets で貫いてゐる。宗教劇に比し詩形の統一が進んだわけである。しかし metre は甚だ不規則で、syllables の數十一乃至十四あり、stresses も五或は六ある。例へば

I haue táke my leáuē, and the tíde is well spént.

I díe excépt thou hélpe! I práy thee, bé contént. (I. ii. 19—20)

の如き lines は如何に scan すべきかに苦むほどの亂雜さを示してゐる。Alexandrine らしい所もあるが、これらの lines は散文を適宜の長さで截斷しその行尾に rhyme を附加したともいへよう。結局詩形に關する限りこの新劇には特に革新の跡を見ない。⁽¹⁾

(1) 或は此劇の行を four-stress verse と解することも可能である。この見方によれば上掲の引用例は I have táke / my leáue, // and the tíde / is well spént / I díe / except thou hélpe! // I práy thee / be contént と scan される。(Cf. Sir George Young: *An English Prosody*, p. 143.)

Roister Doister に次ぐ初期喜劇 *Gammer Gurtons Nedle* (1559-60年?) に於ても同じ失望を感じる。

Gods soule, see how this stuffe teares (I. ii. 5.) の如く 7 syllables の行もあり、

For I will into the good-wyfe Chats, to feele how the ale dooth taste. (I. ii.)

のやうに 16 syllables の多きに亘るものもある。Old English 式の native metre である。Rhyme scheme は最簡単な couplet が大部分を占めてゐるが、*ababb* の如き stanza も交つてゐる (例 V. ii. 1—5)。

さる Master of Arts の筆になり Cambridge 大學で上演された此劇にして詩形の稚拙かくの如しとすれば大體當時の劇詩壇の趨勢を知ることが出来よう。また大凡 1564 年所演イギリス最初の *tragi-comedy* と稱せられる *Damon and Pithias* は大學教育を受け當時宮廷方面で劇詩人として令名のあつた Richard Edwardes の作であるが、その詩形は韻律上の確乎たる原則がなく、大體 *Roister Doister* の流を汲むものであるが、更にそれよりも亂雑な傾きがある。1564 年といへばシェイクスピアの生れた年であるが Elizabeth 女王の宮廷や London の市民は斯る貧弱な粗野な韻律による科白に満足する外はなかつたのであらう。

シェイクスピアに *Measure for Measure* の素材を提供した *Promos and Cassandra* (1578 年版) は George Whetstone の筆になる。彼になると劇詩の構造や用語に對する藝術的反省が加はつて來た。彼はイギリス劇が時や場所の法則を無視するのを難じてゐるばかりか、科白が人物の性格に合はず、同じ種類の speech をあらゆる人物の場合に用ひらることに反對した⁽¹⁾。*Promos and Cassandra* は全篇を通じて詩形上の規律が保たれ、その verse は Alexandrine と decasyllabic を併用し、decasyllabic は couplet になつた所もあり、*abab* と押韻した部分もある。登場人物の身分によつては故に詩形の崩れを出し、尊貴な人物の科白には blank verse を用ひたりして、性格への調和を圖つた。

(1) A. W. Ward: *English Dramatic Literature* 1.216. Note.

第十六世紀も中葉を過ぎ、年若いエリザベスがイギリス王位に上つてから間もない六十年代になると、古典劇イタリヤ文學の刺戟が強くなり、悲劇に喜劇に新しい形式の科白が試みられた。悲劇に blank verse の莊重さが認められ、喜劇に prose の自然さが發見されたのはその最たるものである。1566年 Gray's Inn で演ぜられた Gascoigne の *Supposes* は Prologue から終幕まで散文で通してゐる。⁽¹⁾イギリス劇としては全く型破りのこの散文喜劇はイタリヤの Ariosto 原作 *I Suppositi* の翻譯或は翻案劇である。散文を喜劇に用ひたのは Ariosto などイタリヤ作家から始まつたので、それは Ribbiena が自ら主張した如く “more natural for the familiar speech of comedy”⁽²⁾であつた。しかしイギリスの劇壇一般はこの Gascoigne の試みに追従しようとはしなかつた。Lyly の *Campaspe* (1579-80?) が出るまでは、イギリスの作家は相變らず傳統的の古形を墨守し、或は Plautus, Terence の韻文劇を範と仰ぎ、折角イギリス國土に將來された散文劇に眼を向けなかつた。*Supposes* は Gray's Inn に於ける上流知識階級のすさびに過ぎなかつた。

Renaissance 以來外國の劇文學殊にラテン劇が若いイギリス人の間に學ばれ、その影響は悲劇に喜劇に現はれたがこれら外國感化を受けた劇は詩學的觀點からすれば二の流派に分ち得ると思ふ。一は *Roister Doister* の如く古典劇を若干學びながら傳統と妥協してゆくもの。(Thomas Preston の *Cambises* や R. B. の *Apus and Virginia* はその題材こそ古典的であるが手法には中世宗教劇の傳統をそのまま取入れてゐるところがある。これは法學協會などで貴客の觀覽のみを目的とするのでなく、public stage に上演のため自然民衆の趣味を顧慮しなければならなかつたからであらう。)⁽³⁾他の一派は高踏的で急進的であり、在來の詩形を全く放擲し、大衆の嗜好を度外視して新しい手法

(1) Actus I. Scena ii の終りに good: rood の押韻がある。但しこれは偶然と見られないことはない。

(2) R. W. Bond (ed.): *Early Plays From the Italian*, Introd., xlii.

(3) Cf. J. W. Cunliffe (ed.): *Early English Classical Tragedies*, Introd., lxx.

新しい詩形を劇文學の上に立てようとするものである。

The first regular English Tragedy として、また the first English Drama in blank verse として有名な *Gorboduc* は第二の流派に属するものである。初演は 1561-2 年クリスマス餘興として Inner Temple に於て、第二回は Elizabeth 女王の御前演出であつた。思ひ切つた詩形上の新機軸もかかる環境によることに注意すべきである。

Gorboduc は blank verse で書かれた。但し劇中の Chorus には何れも *abab* 或は *ababcc* なる rhyme scheme が用ひられてあるが metre は本文と同じく iambic pentameter である。*Gorboduc* の文體韻律は古典派の批評家達によつてこよなく稱讃された、Philip Sidney は “Full of stately speeches, and well sounding Phrases, clyming to the height of *Seneca* his stile” (*An Apologie for Poetrie*) とたたへ、十八世紀の Pope も “that chastity, correctness and gravity of style which are essential to tragedy” を具へるものとしてこれを稱讃してゐる。しかし又他方には J. A. Symonds はこの劇詩を “tame in cadence and monotonous in structure”⁽¹⁾ と評し、Swinburne の如きはこの詩を blank verse に非ずとなし、“There can be no verse where there is no modulation, no rhythm where there is no music” とさへ言つてゐる。⁽²⁾ 實際この後に發展完成された blank verse と比較してこれを讀むとき *Gorboduc* の verse は典雅な静けさはあるとしても、單調に墮して力の足りなさを感じる。例へば

I meruaile much what reason ledde the king,
My father, thus without all my desert,
To reue me half the kingdome, which by course
Of law and nature should remayne to me. (ll. i. 1—4.)

(1) *Shakspeare's Predecessors in the English Drama*. p. 187.

(2) *A Study of Shakspeare*. p.29

の如き韻律の中に青年の激情の現はれを見出し得るであらうか。要之イギリスの詩形中最も歴史の新しい blank verse がこの劇詩に於て blank verse としての機能を十分に發揮してゐない。その原因としては、所謂 'run-on lines' が比較的少く、line の終りに句章の切れ目が落ちること、line の途中で科白のやりとりが行はれることが少いことや科白の冗長なことなどが考へられる。

とはいへ *Gorboduc* は新詩形を唱道したために劇詩壇に大なる寄與をなした。たしかに一方面に於ける革新の烽火であつた。第十六世紀の六十年代から七十年代にかけて *Gorboduc* の手法、精神に倣つて blank verse で書かれた古典的悲劇の中には *Jocasta*, *Gismond of Salerne*, *The Misfortunes of Arthur* などが著しい。殊に *Arthur* はその verse の流れが *Gorboduc* に優りて和暢であり、⁽¹⁾ またラテン作家 Seneca の stichomythia の模倣を試みた點で作詩上一進歩を示してゐる。例へば Act II. Scene ii に於ける僭王 Mordred と諫臣 Conan との對話：

Mord. The hugest crimes bring best successe to some.

Cona. Those some be rare. *Mord.* Why may not I be rare ?

Cona. It was their hap. *Mord.* It is my hope. *Cona.* But hope

May misse, where hap doth hurle. *Mord.* So hap may hit,

Where hope doth aime. *Cona.* But hap is last, and rules

The stearne teane. *Mord.* So hope is first, and hoists the saile.

Cona. Yet feare : the first and last doe sielede agree. (11.96—102)

の如く急テンポに科白の受渡しが行はれ、劇に潑刺な氣分を添へてゐる。

(1) J. A. Symonds: *Shakspeare's Predecessors*, p. 193.

しかし要之典雅と學識とを重んじた古典派と、ひたすら芝居の興奮と愉悅を求めた世俗大衆の間には深い gap がある。その gap を填める任務を果たしたのは、當時の大學教育を受けて古典劇に接觸し、しかも生活のために筆を執つてロンドン市民に受ける脚本を書く必要に逼られた劇作家連——文學史家の所謂 University Wits の一派であつた。古典派によつて試みられた作劇上の新手法、即喜劇に於ける散文、悲劇に於ける blank verse などが斯る作家の手によつて、法學協會や宮廷の廣間から市民大衆の舞臺へと移された。Lyly, Peele, Greene, Kyd, Marloweはこの流派中錚々たる作家である。かかる作家はシェイクスピアと同時代の先輩であり、彼に最も大きな影響を與へ、シェイクスピア劇出現の準備をした。

Lyly の劇作家として最も大きい功業は散文喜劇の確立にあつた。元來 Lyly は Euphuism の開祖であり、非常に修辭に凝つた韻律的な散文に長じた。彼が喜劇の對話に用ひた散文はこの種のものであり、従つて對句の多い、古典をやたらに引用したり、直喩がすぐ飛出したりする不自然な散文である。しかしかうした粉飾に意を用ひた文體であつたから彼の散文劇が成功したといへよう。既に metre も rhyme もない散文で、しかも何の奇もない日常平易な文體であつては如何して一般民衆の耳を満足せしめ得たであらうか。華やかに聽覺に訴へるものを科白の中に求めた play-goers の傳統を無視することは public stage では無謀である。Lyly 以前に試みられた散文劇 Gascoigne の *Supposes* は少數知識階級のためのものでしたもので、散文の性質も Lyly のそれと異なる。散文喜劇を確立した功は Lyly に歸すべきである。シェイクスピアは悲劇の詩形は Marlowe に負ふ所が多かつたが、散文に於ては Lyly に永く私淑した。「Lyly 劇の人物の鋭い、氣の利いた、才氣の勝つた對話にこそ、シェイクスピアの最圓熟期の作品に於ける活々した名科白の手本を求むべきである。例へば Rosalind 對 Orlando、Benedick 對 Beatrice の才智競べは更なり Hamlet 對 Rosencrantz and Guildenstern、Kent 對 Gloucester の對話などそうである。」⁽¹⁾ また Lyly の散文喜劇の

(1) R. W. Bond (ed.): *The Complete Works of John Lyly*, II, 287-8.

影響はシェイクスピアにとどまらず Ben Jonson や Fletcher にまで及んでゐる。⁽¹⁾

猶 Lyly の散文劇の中には多くの抒情詩が取入れられ登場人物が之を歌ふことになつてゐる。これは Lyly の劇團には唱歌に適する少年俳優が多かつたことも一因であらうが、散文によつて失はれた旋律、脚韻の補ひにもしたと解し得る。また劇中の唱歌についてはシェイクスピアの *As You Like It* などに多く用ひられてゐる “Songs” と比較すべきであらう。

Lyly には散文劇の外 *The Woman in the Moon* のやうに blank verse で書いた劇もあるが、これに就ては茲に論じない。また他の University Wits のうち、Peele の *Arraignement of Paris* (1581-4年) は couplet が主で所々に優れた blank verse を用ひてゐる。Kyd の *The Spanish Tragedy* (1583年?) には blank verse, rhyme, prose を併用し、幕切れの科白は couplet で飾られてゐる。Greene, Lodge 等爾餘の作家の詩形については特に論述することを要しない。シェイクスピアの先驅者中最大の Marlowe が残されてゐる。

Marlowe は blank verse の質的改良により劇詩の革新を遂げた。1561年の *Gorboduc* により blank verse が初めて舞臺の上に持出されたが、それは典雅であり正確ではあつたが、激情を吐露し興奮を叙するには餘りにも無氣力であり、單調であつた。Marlowe はこの萎靡した詩形に新鮮な活力を興へ、生氣躍動よく聴者の肺腑を突く力を授けた。無論これは措辭と關係する。“high astounding tearms”⁽²⁾ 「崇高能く人を驚かせしむる言辭」や “great and thundring speech”⁽³⁾ 「宏大にして殷々たる説話」が blank verse の波に乗つて驀進する。辭句と韻律とが相和して高

(1) A. W. Ward: *English Dramatic Literature*, 1, 293.

(2) *Tamburlaine*, pt. I. Prologue.

(3) *Ibid.* 1, i. 11.

揚する。かくして観劇大衆はその感激性を満足し、舊來の「韻を弄する才子どもの戯れ踊る口跡」を忘れてしまう。

Holla, ye pampered Iades of *Asia*:

What, can ye draw but twenty miles a day,

And haue so proud a chariot at your heeles,

And such a coachman as great *Tamburlaine*? (pt. II. IV. iii. 3980-83)

以下の大言壯語の如きはまことに痛快に耳朶を打つ。こは舞臺上の法外な action を伴つて男性的激猛を表はす。かく blank verse による力、激情の表出は Marlowe 劇の獨壇場であるが、彼の後年の作 *Edward II* あたりになると、力ばかりでなく圓熟した韻律の流れがある。*Faustus*の最後の場面の悲壯さを表はす blank verse は惻々として人の心に沁み來る悲劇的迫力を有つ。また Marlowe の blank verse は形式的に必ずしも正確ではない。例へば *Faustus* に於ける：

O Ile leape vp to my God: who pulles me downe?

See where Christs blood streames in the firmament.

One drop would saue my soule, halfe a drop, ah my Christ. (ll. 1431—33)

の如き verses には scan するまでもなく格律の亂れを發見する。しかしかかる崩れた韻律によつてこそ *Faustus* の斷末魔の苦悶がより鮮に表はされるのではなからうか。

また Ward ⁽¹⁾ が指摘してゐるやうに *Tamburlaine* の中に脚韻が用ひられてゐるが、これも必ずしも瑕疵と解するに及ばない。科白の中途に於ける押韻は別として、幕切れの直前に使ふ couplets (例へば ll. 1260-61; 4332-33) は

(1) *English Dramatic Literature*, I. 326.

舞臺効果のためではないかと思はれる。この手法はシェイクスピアの初期作品は勿論、晩年に近い作中にも屢々見受けられる（例へば *Hamlet*, II. ii. の終り、*Othello*, V. i. の終り、*Antony* II. i. 50-51. 其他隨所に）。*The Tempest* の中にすらこの技巧の名残りがあつた（Act II. Sc. i の終り）ところから見ると場の終りの speech を couplet で飾ることは單に因襲ばかりでなく、空虚になる舞臺の上に餘韻を留める有効な方法ではないかと思はれる。従つて rhyme に反對して立つた Marlowe もこの効果のために、時に couplet をその筆に許したのではないか。

以上イギリス劇文學が宗教劇から Marlowe にいたるまでの詩形的發展の跡を概観するに、亂雑から整頓への漸次的推移を跡づけることができる。十六世紀初葉までは猶中世的な闇昧さが劇詩にまつはり、因襲の繚絆より容易に脱し得ない有様であつたが、處女王登極後、ラテン劇イタリア劇の影響はまづ強く上流有識階級を刺戟し、やがてそれは一般市民の間にも及び、喜劇には prose、悲劇には blank verse が科白の定型としての認識を受ける趨勢にあつた。斯く詩形的に覺醒し改善された劇壇にわがシェイクスピアは乗り出した。初期の彼は猶古い詩形に對する愛着を捨て得なかつたが、やがてその煩はしさ不自然さを悟り、全く自由な全く劇的な形式の完成を遂げた。シェイクスピアは幸運であつた。*Towneley* の *Secunda Pastorum* の作者が如何に喜劇的天才があつたにしても、あの當時の劇詩が置かれた制約の下に於ては偉大な作品は書け得なかつたであらうことは明である。