

## ジョン・ドライデンの『劇詩論』における英国演劇 と古典主義

大島, 久雄  
九州大学大学院芸術工学研究院芸術情報部門

<https://doi.org/10.15017/2794893>

---

出版情報：芸術工学研究. 6, pp.9-19, 2006-12-20. 九州大学大学院芸術工学研究院  
バージョン：  
権利関係：

# ジョン・ドライデンの『劇詩論』における英国演劇と古典主義

English Drama and Classicism in John Dryden's *An Essay of Dramatic Poesy*

大島久雄

Hisao OSHIMA

## Abstract

The Puritan Revolution (1649) closed the theaters, virtually annihilating the glorious tradition of Elizabethan and Jacobean drama in which Marlowe, Shakespeare, and Jonson had staged their great dramatic works. In the Restoration (1660), Charles II came back to England from France, and the French style of drama, accompanied by many new theatrical elements, such as proscenium, female actors, and French classical drama theories, was introduced into English theatres to fill the vacuum of the stage.

In the previous age, drama had already been discussed in essays on poesy and metatheatrically in plays as well as in Puritanical pamphlets against theatres and defenses for them. After the Restoration, however, drama criticism was firmly established as an independent genre of criticism, much owing to the critical efforts of John Dryden, "the father of English criticism." This paper aims to analyze his *Essay of Dramatic Poesy* (1668), focusing on the conflict between English and classical views of drama in his age, in order to evaluate its contributions to the development of drama criticism.

シェイクスピアやジョンソンを輩出したエリザベス朝以来の英国演劇文化が清教徒革命(1649)によってほぼ断絶した後、王政復古(1660)とともに女優や額縁舞台の採用を特徴とする新たな演劇様式がフランスから導入され、新演劇様式とともに流入した古典主義的演劇観は、演劇論という批評文学の新ジャンルの確立を促した。確かに前時代においても、演劇論は、詩論や劇作品の中で論じられ、清教徒的劇場批判やそれらに対する演劇擁護論などのパンフレット文学にすでに見られる。<sup>1</sup>しかし独立した批評ジャンルとして演劇論が確立するのは、フランスでの演劇改良運動に刺激された王政復古期以降であり、特にドライデンの演劇論は、その確立に大きな貢献を果たした。<sup>2</sup>

演劇論は、ある時代や社会において演劇がどのように理解されているのかを探る貴重な資料であるとともに、批評的自意識がどのようなメディアによりいかに公的に実践されているのかを示す演劇文化成熟度のバロメーターでもある。劇評などの演劇ジャーナリズムが確立していなかった十七世紀英国においては、演劇論は、当時の演劇人の問題意識を記録した重要な演劇史資料である。さらにドライデンは、英国文芸批評の父と称され、『劇詩論』は演劇批評を確立する上で大きく貢献した。<sup>3</sup>本論は、『劇詩論』を取り上げて、演劇人としてのドライデンの批評的自意識を探りながら、特に古典主義演劇理論と英国的演劇観の対峙の観点から『劇詩論』の価値を検討する。

## 1 ドライデンと『劇詩論』

ジョン・ドライデン(John Dryden, 1631-1700)は、

詩人・諷刺家・劇作家・批評家・翻訳家としてその多彩な才能を発揮して、古典主義と理性の時代へと展開していく王政復古後の英国において活躍した文人である。<sup>4</sup>『劇詩論』は、*DNB*によると、疫病とロンドン大火(1666)によって劇場が閉鎖された1665年5月から1666年末の間に避難先のウィルトシャー(Wiltshire)、チャールトン(Charlton)の義父バークシャー卿(Lord Berkshire)の屋敷で書かれた。形式的には四人の登場人物による対話形式を取り、これらの登場人物には実在の文人のモデルが存在する。つまりクライティーズ(Crites)は徹底的な古典礼賛者としてロバート・ハワード卿(Sir Robert Howard, 1626-98)を、その反論者エウゲニウス(Eugenius)は英国演劇支持者としてチャールズ・サックヴィル(Charles Sackville, 1638-1706)をモデルとし、フランス演劇支持者のリシデイウス(Lisideius)はチャールズ・セドレイ卿(Sir Charles Sedley, 1639?-1701)を、そして最後にネアンダー(Neander)はドライデン自身を代弁している。<sup>5</sup>特にハワード卿とドライデンの間にはかねてより演劇観を巡る論争があり、それが『劇詩論』の背景にある。<sup>6</sup>ドライデンは、当時の著名な文人貴族達をモデルとする登場人物に演劇論を論じさせることによって、自らの演劇論に多様性と権威を与えようとしているが、対立する議論にも関わらず、最終的に浮かび上がってくるのはドライデンの演劇観である。

四人の文人の議論は、1665年6月3日という明確な歴史的瞬間の枠組みを付与されている。この点も演劇論としては『劇詩論』の特異な点である。英蘭戦争において英国とオランダの海軍が英仏海峡において海戦を行い、国の運命をかけた戦いの音がテムズ川を上ってロンドンにまで響いてきたその日に四人の議論は行われた。

It was that memorable day, in the first summer of the late war, when our navy engaged the Dutch; a day wherein the two most mighty and best appointed fleets which any age had ever seen, disputed the command of the greater half of the globe, the commerce of nations, and the riches of the universe. (p. 3)

人々は、その成り行きが気になり、船で川に出るのが、そのために街に人気なくなるほどであった。四人もリシデイウスの召使が手配した船に乗り、川下に向かうが、やがて大砲の音がやみ、英国海軍の勝利が明らかとなって家路へと戻り始める。その帰路の船上で四人の

議論は始まる。この時代には詩や演劇は社会の重要なメディアであり、政治と密接に関係していた。正に『劇詩論』が出版された1668年に桂冠詩人となるドライデンの文芸作品は、時代の公的側面と切り離すことができず、桂冠詩人として王政復古後英国の繁栄を描いていくことになる。オクタヴィウス・シーザー(Augustus, 27 BC-AD 14)のローマ繁栄期における偉大な文芸開花になぞらえて、「オーガスタン・エイジ」(Augustan Age)と呼ばれる文芸の時代がやがて到来するが、『劇詩論』もこのような勃興しつつあるナショナリズムと無縁ではない。<sup>7</sup>国家の命運をかけた帝国主義的な海戦と、古典演劇・フランス演劇対英国演劇の優劣を競う議論が交差しているのである。

## 2 古典演劇 対 現代演劇

『劇詩論』における演劇論は、ヨーロッパで当時流行した伝統的トポスの古代と現代の比較に始まり、古典演劇崇拝者クライティーズと現代劇を擁護するエウゲニウスがそれぞれの論を展開する。しかしこの議論を開始するに先立って演劇の定義が必要と判明する。リシデイウスが述べるように、「誰が最上の劇を書いたかを決定するためには劇とはどのようなものであるべきかを知る必要がある」からである。リシデイウスが示した暫定的な定義は以下のようなものである。

A just and lively image of human nature, representing its passions and humours, and the changes of fortune to which it is subject, for the delight and instruction of mankind. (p. 10)

この定義は、クライティーズが異議を唱えるように、「一般的で具体的ではなく」、ホラティウス(Horace, 65-8 BC)の『詩の技法』(*Ars Poetica*)を典型とする「楽しませつつ教える」という詩の定義を踏襲しているに過ぎない。<sup>8</sup>しかし演劇の定義としては漠然としているものの、暫定的定義として取り合えず満足し、四人は議論を進める。

まず注目すべきことは、古代演劇崇拝者クライティーズが、古代を演劇芸術が完成された時代として見なし、現代を科学の時代と考えていることである。それぞれの時代にはそれぞれの得意な領域があり、その分野は多くの人々が競い合うことによって飛躍的に発達するのである。

Is it not evident, in these last hundred years (when the study of philosophy has been the business of all the Virtuosi in Christendom), that almost a new Nature has been revealed to us? – that more errors of the school have been detected, more useful experiments in philosophy have been made, more noble secrets in optics, medicine, anatomy, astronomy, discovered, than in all those credulous and doting ages from Aristotle to us? – so true is it, that nothing spreads more fast than science, when rightly and generally cultivated. (p. 10)

ドライデンの時代は、王立学士院(Royal Society for the Advancement of Science)が設立され(1662)、ニュートン(Sir Isaac Newton, 1642–1727)などにより近代科学が発達した時代であった。ドライデンは、権威を疑い、理論により命題を検証する理性と懐疑の時代の文人である。<sup>9</sup>演劇という芸術を理論化しようとする試みも、このような時代の理知的な傾向に後押しされているのであろう。古代において詩や詩人は、今よりも高く評価され、尊敬を集めていたので、競争も発生し、すぐれた詩や詩人が生まれたという。事実、古代ギリシア演劇は、演劇版オリンピックとして競演形式で上演されていた。しかし今は「新たな自然」が次々と発見される科学の時代なのである。

『劇詩論』では「自然」(“Nature”)がしばしば芸術の規範概念として言及される。「自然」は、従来の詩論においては「学芸」(“Art”)としばしば対比されるが、ここでは世界、この世、人間、人間性なども含めた幅広い意味を含む言葉である。ドライデンは何よりも「自然」を模倣することこそが芸術であると考えている。<sup>10</sup>クライティーズの古代人擁護もこの点を重視している。

Those Ancients have been faithful imitators and wise observers of that Nature which is so torn and ill represented in our plays: they have handed down to us a perfect resemblance of her; which we, like ill copiers, neglecting to look on, have rendered monstrous, and disfigured. (p.11)

ところが現代の劇では「自然」が歪曲されて描かれているというのである。

このような「自然」の歪曲をもたらした理由は、古代人が生み出した演劇に関する諸法則を今の演劇が無視し

ていることにある。

I must remember you, that all the rules by which we practice the Drama at this day (either such as relate to the justness and symmetry of the plot, or the episodical ornaments, such as descriptions, narrations, and other beauties, which are not essential to the play) were delivered to us from the observations which Aristotle made, of those poets, which either lived before him, or were his contemporaries: we had added nothing of our own, except we have the confidence to say our wit is better; of which none boast in this our age, but such as understand not theirs. Of that book which Aristotle has left us, “Poetics”, Horace his “Art of Poetry” is an excellent comment, and I believe, restores to us that Second Book of his concerning Comedy, which is wanting in him. (pp. 11-12)

アリストテレス(Aristotle, 384-22 BC)が『詩学』(*Poetics*)において論じた法則が、ホラティウスを経て、昨今の演劇人に伝わり、これに昨今の文人が付け加えた点は全くないという。<sup>11</sup>これらの法則がやがてフランスでは、“*Des Trois Unitez*” (p. 12)として体系化され、英国にも「三一一致の法則」(“the Three Unities”, p. 12)として導入された。こうして英国でも演劇における真実らしさの実現のための規範として、時と場所と筋の一致が厳格に求められるようになったのである。<sup>12</sup>

三一一致の法則についてクライティーズの説明を要約すると、劇が描き出す時間は、二十四時間を越えてはならず、各幕は、均等な長さの時間に発生した出来事を描くべきである。長期にわたる出来事に関連し、それらの帰結として展開する悲劇は、途中から始めて、クライマックスに相当する局面のみを描き、それに至る前段階は語りなどで処理する。

場所の一致に関しては、この時代はフランス演劇の影響を受けて背景面とそれらを入れ替えるための大掛かりな施設が劇場に設けられ、場面転換がより視覚的に容易になったが、芝居が描く場面がいろいろな場所に飛ぶことは、劇の真実味を削ぐものと見なされた。<sup>13</sup>ある幕が、庭で始まったら、その幕は庭で終わるべきであり、場面が連続し、変化がないことを示すために、舞台上には必ず登場人物が一人残り、コルネイユ(Pierre Corneille, 1606–84)は、このことを「場面結合」(“*liaison des*

scenes” , p. 13)と呼んだ。

筋の一致に関しては、シェイクスピアとは対照的な前時代古典主義的劇作家ベン・ジョンソン(Ben Jonson, 1573?-1637)を引き合いに出しながら、ひとつの劇における複数の脇筋(“underplots”, p. 14)の存在が悪いということではなく、脇筋は、全体を統括する一つの主筋に必ず従属するべきだとしている。クライティーズは、コルネイユの言葉として、「完全な筋」は一つだけにし、そこに観客の意識が集中するようにしなければならぬが、その周りには「不完全な筋」がいくつか存在して、成り行きを見守る観客の快い緊張感(“a delightful suspense of what will be”, p.14)を掻き立てるべきだと述べる。

昨今の劇は、クライティーズに言わせると、これらの法則を全く無視しているのである。

If by these rules...we should judge our modern play, 'tis probable that few of them would endure the trial: that which should be business of a day, takes up in some of them an age; instead of one action, they are the epitomes of a man's life; and for one spot of ground (which the stage should represent) we are sometimes in more countries than the map can show us. (p.14)

このような古典主義的演劇論の信奉者クライティーズが、ベン・ジョンソンを“Father Ben” (p.16)と呼び、自派の最大の擁護者と見なすことは当然である。ジョンソンに「ホラティウスの模倣の専門家、その他の古典作家の学識ある盗作者」(“not only a professed imitator of Horace, but a learned plagiary of all the others”, p.15)と微妙な賛辞を贈っている。さらにジョンソン劇に描かれる思想に新しいものはなく、ホラティウスやセネカ等の古典作家にすでに見られるとも述べているように、ここには前時代にはさほど批判されなかった盗作に関する意識が、ドライデンの若干の皮肉とともに見られる。ドライデン自身も盗作をしばしば批判されたことが知られているが、王政復古期以降、著作物に関する責任と権利を担う作家の権威がより強まったことを反映しているであろう。<sup>14</sup>序文で作品の意図や価値について解説し、自分の意見を表明するというこの時代の批評スタイルの確立も、作家の声がより強まったことを示している。<sup>15</sup>

このようなクライティーズの盲目的古代人絶賛に対し

てエウゲニウスは、確かに古代人から演劇の規則を授かっていることを認めるが、規範として古典を模倣するだけでは十分ではないと反論する。

But to these assistances we have joined our own industry; for had we sat down with a dull imitation of them, we might then have lost somewhat of the old perfection, but never acquired any that was new. We draw not therefore after their lines, but those of Nature; and having the life before us, besides the experience of all they knew, it is no wonder if we hit some airs and features which they have missed. (p. 16)

ここでも「自然」の模倣が重視されているが、そこに現代的経験から学んだ何かを加味した模倣が必要だとエウゲニウスは考える。科学の時代であることは、文芸に不利になるものではない。

I deny not what you urge of arts and sciences, that they have flourished in some ages more than others; but your instance in philosophy makes for me: for if natural causes be more known now than in the time of Aristotle, because more studies, it follows that poesy and other arts may, with the same pains, arrive still nearer to perfection. (p. 16)

世界や自然や人間に関してアリストテレスの時代よりも現代ではより正確な知識が得られるようになったのであるから、そのことは文芸がより完全なものになるための助けとなるというのである。

さらにエウゲニウスは、コロスにより場面を分割した古代ギリシア劇作家には五幕構成は知られておらず、アリストテレスは、劇の構成を、導入部の“*Protasis*” (“Entrance”)、展開部の“*Epitasis*” (“Working up of the plot”)、それまでの筋の展開への期待を裏切る逆転が起きる“*Catastasis*” (“Counterturn”)、最後にすべての障害が解消され筋が結末に至る“*Catastrophe*” (フランス語では、“*le denouement*”, 英語では、“the discovery or unraveling of plot”)の四段階に分けていたと指摘する。五幕構成が確立するのは、詩論にそのことを言及したホラティウスの頃からである。ただし昨今のスペイン演劇では三幕構成で、イタリア劇もそれに倣いつつあるので、五幕構成を良しとする古典主義的演

劇理論が完全ではないことをエウゲニウスは示唆する。

筋に関しても、古代ギリシア劇では、神話を題材としていたので、観客は最初から劇の展開が予想できたこと、さらに登場人物もストック・キャラクターが使用され、古典劇には新鮮味が欠けることをエウゲニウスは批判する。エウリピデス(Euripides, 484?–406 BC)やテレンティウス(Terence, 195?–59? BC)の作品を例として取り上げながら、三一致の法則に関しても古代人はそれらを守っていない例があることを指摘し、特に場所の一致に関しては、アリストテレスやホラティウスにも言及は無く、フランスの文人達が主張し始めたものであると述べる。

このように「自然」を歪めた表現により「楽しませる」こともままならないどころか、「教える」ことについても、古典劇ではメディアの子殺し、トロイ老王プリアモス殺害、カサンドラ陵辱が、処罰されることなく描かれ、詩的正義が成立していないことを指摘する。

In short, there is no indecorum in any of our modern plays, which if I would excuse, I could not shadow with some authority from Ancients. (p. 22)

古典劇にも、現代劇と同様に「デコーラム」の欠如が多く見られると言うのである。「デコーラム」とは、フレックノーの演劇論にも言及されているが、王政復古期の古典主義文芸批評において中心的な重要性を獲得するひとつの規範的概念であり、文芸の節度や秩序や適正さを示すものである。<sup>16</sup>

ここでエウゲニウスは、本筋から離れて、すでに言及した「機知」(“wit”)論を展開する。「機知」とは、簡単に言ってしまうと、「ある事象に対する巧みな表現」(“a thing well said will be wit in all languages”, p. 22)であり、ここで新奇な表現を狙って難解な語を使用する当時の詩人クリーヴランドを批判し、真の「機知」とは平凡な言葉で誰もが理解できるように表現されねばならないと主張する。

Wit is best conveyed to us in the most easy language; and is most to be admired when a great thought comes dressed in words so commonly received, that it is understood by the meanest apprehensions, as the best meat is the most easily digested: but we cannot read a verse of Cleveland’s without making a face at it, as if

every word were a pill to swallow: he gives us many times a hard nut to break our teeth, without a kernel for our pains. So that there is this difference betwixt his Satires and doctor Donne’s: that the one gives us deep thoughts in common language, through rough cadence; the other gives us common thoughts in abstruse words. (p. 24)

詩語に関するこのような理解は、ワーズワース(William Wordsworth, 1770–1850)とコールリッジ(Samuel Taylor Coleridge, 1772–1834)による『抒情詩集』(*Lyrical Ballads*, 1798)におけるロマン派宣言を予感させるものがあり、「平凡な言葉に表現された深い思想」、つまり「機知」を捉えているとするダン(John Donne, 1573–1631)に関する解釈も、難解な比喻を多用した形而上派詩人へのその後強まっていく批判を考慮すると、エウゲニウスの評ではあるが、背後にあるドライデンの批評眼の鋭さを窺わせる。<sup>17</sup>

最後にエウゲニウスは、古典劇にはやさしい人間的感情である愛の情景(“love-scenes”, p. 25)があまり描かれていないことを指摘する。確かに悲劇的結果を生み出す情欲や、男女間の恋愛関係は描くものの、シェイクスピア劇などの英国演劇に見られる程には細やかに多様な愛の場面を古典劇は描き出していない。クライティーズは、時代が変われば、人々の関心も変化し、それに伴い劇の内容が変わることは当然だと反論するが、全体的にこの古典演劇対現代演劇の論争はエウゲニウス優勢に終わる。

### 3 フランス演劇 対 英国演劇

次に登場するリシデイウスは、古典主義的な観点からフランス演劇を擁護して、英国演劇を批判する。四十年前であれば、英国演劇の優位は疑いの無い事実であった。

If the question had been stated … who had writ best, the French or English, forty years ago, I should have been of your opinion, and adjudged the honour to our own nation; but since that time … we have been so long together bad Englishmen, that we had not leisure to be good poets. (pp. 27-8)

演劇芸術を極めつつあったボーモント(Francis Beaumont, 1584–1616)やフレッチャー(John

Fletcher, 1579-1625)やジョンソンは、ちょうどそのころこの世を去り、清教徒革命による劇場閉鎖や、内乱の混乱により演劇は衰退した。他方、フランスではリシュリュー枢機卿(Armand Jean du Plessis, Duc de Richelieu, 1585-1642)の指導の下にピエール・コルネイユなどの劇詩人が演劇の改革を進めつつあった。そのお陰でフランス演劇ほど完全に三一致の法則を守っている演劇はないとリシデイウスはフランス演劇を賞賛し、脇筋によって筋を錯綜とさせる英国悲喜劇の形式を批判する。

英国悲喜劇の複雑な筋立てに関して、最終幕で脇筋同士が合流するまで、各筋に関する登場人物は、『ロミオとジュリエット』における「モンタギュー家」と「キャピレット家」のように交流することはないと皮肉っている。

There is no theatre in the world has any thing so absurd as the English tragic-comedy; 'tis a drama of our own invention, and the fashion of it is enough to proclaim it so; here a course of mirth, there another of sadness and passion, a third of honour, and fourth a duel: thus, in two hours and a half, we run through all the fits of Bedlam. (pp. 28-9)

ベドラムとは、ロンドンのベツレヘム精神病院のことであり、喜劇と悲劇、喜びと悲しみ、情念と名誉と決闘など、ありとあらゆる事が狂気の発作のように二時間半の劇の中に詰め込まれていると批判しているのである。

これに対してフランス演劇は、歴史に単一の筋を求め、真実にフィクションを適宜交えながら演劇に詩的正義を実現する。

He so interweaves truth with probable fiction, that he puts a pleasing fallacy upon us; mends the intrigues of fate, and dispenses with the severity of history, to reward that virtue which has been rendered to us there unfortunate. (p. 30)

ここでリシデイウスがシェイクスピア歴史劇を批判していることは興味深い。

On the other side, if you consider the historical plays of Shakespeare, they are rather so many chronicles

of kings, or the business many times of thirty or forty years cramped into a representation of two hours and a half; which is not to imitate or paint Nature, but rather to draw her in miniature, to take her in little; to look upon her through the wrong end of a perspective, and receive her images not only much less, but infinitely more imperfect than the life... (p. 30)

数十年に亘る歴史を二、三時間の劇に詰め込むことによりシェイクスピア歴史劇は歴史を矮小化し、歪曲しているというのである。ここでも「自然」の模倣・描写という表現が出てくるが、詩的正義によって真実に脚色を加えても、「楽しませつつ教える」という定義やデコーラムに適い、三一致の法則の遵守から生まれる真実らしさを失わなければ良いという演劇観をリシデイウスは主張する。

さらにフランス演劇は、錯綜とした脇筋にエネルギーを無駄にすることなく、韻文に丹精を込めることが指摘される。ベン・ジョンソンの劇作品にすら見られる「悲劇的要素と喜劇的要素の不自然な混在」(“this unnatural mixture of comedy and tragedy”)からフランス演劇は免れている。登場人物に関しては、主人公という特に重要な一人の人物を巡って筋が展開することが演劇の常套ではあるが、登場人物全員に存在理由があるべきで、コルネイユの悲劇はすべてそうになっているという。

古典演劇には語りを役割とする「使者」がしばしば登場するが、フランス演劇では賢明にもあまり用いられない。語りには二種類あって、一つは、劇開始前の物語を紹介する序詞役の語りで、舞台開始直後で騒々しい観客は、それを聞き逃しがちで、筋の展開が分からなくなり、芝居が台無しになることがある。もう一つの種類の語りは、筋の中ではあるが舞台外で起きた事を紹介するもので、舞台上で描くことが困難であり、あるいは舞台上での演技が無様に見える事を描くには良い手法である。

But there is another sort of relations, that is, of things happening in the action of the play, and supposed to be done behind the scenes; and this is many time both convenient and beautiful; for by it the French avoid the tumult which we are subject to in England, by representing duels, battles, and the like; which renders our stage too like the theatres where they fight prizes. (p.

33)

語りの場合、耳で聞くので、舞台上で演じられると信じられないようなことでも、「目という強い証人」(“our eyes, the strongest witnesses”, p. 34)が介在しないので、観客は納得させられてしまうという。

すべてを語りで済ませれば良いということではなく、確かに舞台上で演じることに適することと、適さないことがある。

Corneille says judiciously, that the poet is not obliged to expose to view all particular actions which conduce to the principal: he ought to select such of them to be seen, which will appear with the greatest beauty, either by the magnificence of the show, or the vehemence of passions which they produce, or some other charm which they have in them; and let the rest arrive to the audience by narration. (p. 34)

コルネイユの名がリシデイウスの議論には頻出するが、*Troisieme discourse*(1660)中の言葉がフランス語で引用されている箇所(p. 20)もあるように、ドライデンにはコルネイユの演劇論の強い影響が窺われる。<sup>18</sup>登場人物の死の描写に関しては、シェイクスピアは、折衷的な態度を取り、『ハムレット』では、主人公を含めて死の場面が盛大に舞台上で演じられるが、オフィーリアの死に関しては美しい詩的表現の中で処理される。これに対してフランス古典主義演劇理論では、死を舞台上で演ずることはデコーラム違反である。

I have observed that in all our tragedies, the audience cannot forbear laughing when the actors are to die; it is the most comic part of the whole play. (p. 35)

リシデイウスの論の他の要点を述べると、劇の結末に関しても、結末をもたらす、それなりに強い動機や必然性が必要であり、この点で英国演劇のご都合主義的結末が批判されている。韻律の点では、無韻詩の英国演劇と対比して、フランス演劇の脚韻の美しさを賞賛しているが、脚韻に関してはドライデン自身が導入しているように、英国演劇の特長にもなりつつあると述べている。

エウゲニウスから英国演劇擁護を委ねられたネアンダーは、リシデイウスへの反論として、英国演劇の生命

感溢れる多様性を讃える。確かにフランス演劇は、規則的な筋、喜劇の法則、デコーラムを英国演劇よりも厳格に正確に守っているが、必ずしもそれによって演劇としての優位を獲得しているわけではないという。演劇とは、「自然の生き生きとした模倣」(“the lively imitation of Nature”, p. 38)であるが、フランス演劇の美しさは、「人間の美しさではなく、彫像の美しさ」であると断言する。

They are indeed the beauties of a statue, but not a man, because not animated with the soul of Poesy, which is imitation of humour and passions. (p. 38)

英国喜劇の気質的人物、英国悲劇の情感に溢れる登場人物をフランス演劇の人物に比較すれば、どちらがより豊かに人間模様を描いているかは明らかであり、筋に関しても、ジョンソンやフレッチャーの英国劇の多様で豊かな筋(the variety and copiousness of the English [plots]”, p. 40)に比べると、コルネイユの劇の筋は簡明すぎて、規則の追及が不毛な筋の単純性(“the barrenness of the French plots”, p. 40)をもたらしていると批判する。このためリシュリユー枢機卿の死後、モリエール(Jean-Baptiste Poquelin Moliere, 1622-73)や、コルネイユの弟のトマス・コルネイユ(Thomas Corneille, 1625-1709)など、英国悲喜劇を模倣する劇作家もフランスに登場してきた。しかしそれでも筋の多様性に関しては、彼らの劇をすべて合わせても、ジョンソンの一劇作品のそれに劣っているとネアンダーは述べる。

悲劇的要素と喜劇的要素を混在させることは、観客反応の点で、笑いなどの喜劇的反応により悲劇的感動が弱まるとリシデイウスは主張したが、ネアンダーは、人間の感性の反応はもっと機敏で瞬時に悲劇と喜劇の間を行き来することが可能であると指摘する。さらに相違の対比によってこそ描写はより際立つし、重苦しい感情を喜劇的要素によって紛らわすコミック・リリーフとしても役に立つという。フランス劇の単一性は、しばしば単調で退屈な演説的台詞(“declamation”, “long harangues”, “long discourses of reason of state”, p. 41)に陥りがちである。これによってフランスでは長台詞が舞台での役者の見せ場になり、俳優は時計を見ながら話すようになってしまったと皮肉る(“their actors speak by the hour-glass”, p. 41)。感情が高まるときに、登場人物が長台詞に耽ることはむしろ不自然であり、



短い言葉の応酬 (“repartee”)こそ、そのような場には相応しく、特に喜劇の機知問答では短台詞の応酬が効果的で、その模範としてフレッチャーをあげる。<sup>19</sup>

As for Comedy, repartee is one of its chiefest graces; the greatest pleasure of the audience is a chace of wit, kept up on both sides, and swiftly managed. (p. 42)

やがてドライデンは、ウィットとレパルテを喜劇の本質と見なして、ジョンソンの気質喜劇を支持するトーマス・シャドウエル(Thomas Shadwell, 1642?-92)と大論争を始めることになる。この論争が契機となりドライデンは、シャドウエルを愚鈍王フレックノーの後継者として褒め殺しにした諷刺詩の古典とされる『マック・フレックノー』(1684)を書く。<sup>20</sup>

さらにネアンダーは、概してフランス人は根が陽気で、真面目になるために芝居を見に来るのかもしれないが、英国人は陰気なたちなので芝居は気晴らしであり、真面目で退屈な長台詞は、英国人の性質に合わないという。ドライデンの演劇論は、教条主義的な演劇理論の解説とは程遠く、このようにユーモアを交え、国民性という文化論的側面にまで筆を及ぼしている点で、諷刺家・批評家ドライデンの本領が発揮されている。

英国演劇の複層的筋をプトレマイオス的な宇宙に例えた文章は、エリザベス朝時代の演劇を愛し、尊敬する詩人としてのドライデンの側面を示唆している。

Our plays, besides the main design, have underplots or by-concernments, of less considerable persons and intrigues, which are carried on with the motion of the main plot: just as they say the orb of the fixed stars, and those of the planets, though they have motions of their own, are whirled about by the motion of the *Primum Mobile*, in which they are contained. (p. 40)

これは当時よく知られていたコペルニクスの宇宙観ではなく、シェイクスピアなど、前時代の文学に見られる天動説の宇宙観である。<sup>21</sup> 神の存在を示唆する第一動因の周りに八つの天球があり、それぞれが独自の回転を続けながらも調和を保ち、天球同士の摩擦が生み出す調べが融合して、完璧な天上のハーモニーを作り出すとされていた。多様性の中に調和を生み出す英国演劇の複層構造が、天上の和音に例えられている。

英国演劇の多様な登場人物に関してもネアンダーは擁護の声を向け、確かに単一の主人公に筋を集中させることは肝要であるが、登場人物の豊かさは筋の多様性と結びついていて、多様な人物模様が生み出す芝居の面白さも存在することを主張する。

'Tis evident that the more the persons are, the greater will be the variety of the plot. If then the parts are managed so regularly, that the beauty of the whole be kept entire, and that the variety become not a perplexed and confused mass of accidents, you will find it infinitely pleasing to be led in a labyrinth of design, where you see some of your way before you, yet discern not the end till you arrive at it. (p. 42)

迷路の比喩が使用されているが、これはフレックノーの演劇論にも言及される整形庭園の一ジャンルで、すでにチューダー朝期にはフランスから英国宮廷庭園に導入されていた。<sup>22</sup>英国演劇の複層構造を迷路庭園に例えることにおいて、ドライデンは、意識しているかどうかは不明だが、明らかにフレックノーの影響を受けている。<sup>23</sup>ただしフレックノーの場合には、英国演劇が徒に複層的な筋を詰め込みすぎ、観客を五里霧中の状態に置き去りにすると批判的に述べているのに対して、ドライデンは、英国演劇の巧みな複層構造を擁護するために迷路庭園の比喩を使用している点が大きな相違である。模範的作品としてフレッチャーの『乙女の悲劇』(*The Maid's Tragedy*, 1611)、ジョンソンの『錬金術師』(*The Alchemist*, 1610)と『物言わぬ女』(*The Silent Woman*, 1609)が言及されている。『物言わぬ女』に関しては、演劇の諸規則に適った劇作品として、登場人物や筋や文体に関して論の最後に詳しく分析している(“Examen”, pp. 50-6)。このように実例を挙げながら論証を行うことにより、ドライデンは、私的印象や個人的感想の域を脱した確実で実践的な批評方法を確立した。『物言わぬ女』の登場人物モロースとともにフォルスタッフを取り上げて、気質喜劇人物論が展開され、このような多様な気質を混在させた複雑な性格描写・人物造形は、古典古喜劇にはなく、新喜劇のストック・キャラクターとも相違し、フランス劇にも無いので、英国劇の誇るべき特質として評価するが、これも実践的批評方法により明らかになった成果と言えるであろう。『劇詩論』の時点ではドライデンが気質喜劇の長所も認めていたことを示して

いる。

演技に関するデコーラム批判に関してもネアンダーは英国演劇を弁護し、確かに英国国民は、シェイクスピア劇に典型的に見られるように、戦闘の場面を舞台上の演技として見たがる傾向が強いが、数人の俳優で戦争を描いても必ずしもそれが観客にとって荒唐無稽に映るとは限らないと主張する。フランス演劇も含めて、演劇には怪物や古代の神々などが登場するが、これらの現実には有り得ない存在も芝居では通用しているからである。

さらにコルネイユ自身が以下のように彼の『三一致論』の最後で理論を過剰に追及することは舞台から美を追放することになり、演劇人は経験によって理論をある程度緩めて適用する勘を学ぶと述べていることを紹介する。

“’Tis easy for speculative persons to judge severely; but if they would produce to public view ten or twelve pieces of this nature, they would perhaps give more latitude to the rules than I have done, when, by experience, they had known how much we are bound up and constrained by them, and how many beauties of the stage they banished from it.” (p. 44)

不規則性をことさらに批判される英国演劇であるが、ジョンソンだけではなく、フレッチャーやシェイクスピアにも『侮辱的な女』(*The Scornful Lady*, 1610) や『ウィンザーの陽気な女房達』(*The Merry Wives of Windsor*, 1600-1)などのように演劇の規則を守った劇はあるし、規則に違反した英国劇のほとんどには、フランス劇よりもより男性的な想像力と偉大な精神が文章に宿っていると述べる (“there is a more masculine fancy and greater spirit in the writing”, p. 47)。

ネアンダーは、フランスから演劇について学ぶ必要はないとすら主張する。

For, if you consider the plots, our own are fuller of variety; if the writing, ours are more quick and fuller of spirit; and therefore ’tis a strange mistake in those who decry the way of writing play in verse, as if the English therein imitated the French. We have borrowed nothing from them; our plots are weaved in English looms: we endeavour therein to follow the variety and greatness of characters which are derived to us from Shakespeare and Fletcher; the copiousness and well-knitting of the

intrigues we have from Jonson; and for the verse itself we have English precedents of elder date than any of Corneille’s plays. (p. 46)

これ程に自信に満ちた英国演劇への賛辞は、従来の演劇批評において珍しい。いかに清教徒革命により断絶したとは言え、シェイクスピアやジョンソンを輩出した前時代の演劇伝統の存在と、その価値を正しく評価したドライデンの批評家的慧眼の賜物と言えるだろう。ネアンダーは、シェイクスピアやジョンソンの時代に英語がその完成度の絶頂に達したとすら述べる (“I am apt to believe the English language in them arrived to its highest perfection…” p. 49)。このような評価は、英蘭戦争によるナショナリズムの高揚も背景にあることは確かであり (“Be it spoken to the honour of the English, our nation can never want in any age such who are able to dispute the empire of wit with any people in the universe” [p. 55])、シャドウエルとの論争の中で気質喜劇から機知の喜劇に移行するように、前時代の劇作家の言語を絶賛したドライデンの評価も、やがて修正されることになる。<sup>24</sup>

#### 4 ドライデンの『劇詩論』の意義

論争も一段落した後、ネアンダーは前時代劇作家についての意見を求められる。シェイクスピアは、時に下らない駄洒落に走ることはあるが、古今東西の文人の中で最も広大で理解に満ちた精神を有し、学識や労苦を要せず「自然」を活写したと評価する。<sup>25</sup>ポームントとフレッチャーに関しては敏捷な機知の応酬など、貴族の洗練された会話を描いた劇作家として評価し、ジョンソンは、晩年の劇は毫碌による駄作と批判しながらも、気質喜劇に秀で、演劇を芸術の高みにまで極めたと述べている。<sup>26</sup>クライティーズ、エウゲニウス、リシデイウスの話にはシェイクスピアの名前は出なかったが、これは機知の点でフレッチャーを、学識のある古典主義的劇作家としてのジョンソンを高く評価する王政復古期の一般的評価の傾向を反映しているものであろう。当時、一年の内にポームントとフレッチャーの劇が二作品上演されるとすると、シェイクスピアとジョンソンは一作品しか上演されないと述べている(p. 49)。なぜならばシェイクスピアの言葉は少し古臭くなったし、ジョンソン劇の機知は、フレッチャーらには及ばないからだという。

しかしシェイクスピアに対するドライデンの尊敬の念は以下の有名な言葉に集約されている。

If I would compare him [Jonson] with Shakespeare, I must acknowledge him the more correct poet, but Shakespeare the greater wit. Shakespeare was the Homer, or father of our dramatic poets; Jonson was the Virgil, the pattern of elaborate writing; I admire him, but I love Shakespeare. (p. 50)

ドライデンの『劇詩論』の本質は、この言葉の中に要約されている。ジョンソンとシェイクスピアに対するドライデンの微妙な姿勢は、英国演劇の多様性に魅かれながらも、理性と科学の時代において理論的な古典主義演劇論の正確さも無視できない彼の演劇論の根幹と密接に連携している。比喩的に述べれば、ドライデンは、ヴェルギリウスのオーガスタン・エイジに生きながらも、ホメロスを求めているのである。

このように登場人物四人の対話形式による古代演劇と現代演劇の優劣の比較、フランス演劇とイギリス演劇の優劣の比較を見てきた。フランス新古典主義演劇論の強い影響下にある時代に書かれた『劇詩論』は、従来の詩論が権威として依存したアリストテレス、ホラティウス、古典劇作家に加えて、前時代の劇作家シェイクスピア、ジョンソン、フレッチャーを模範とし、ジョンソン（“his Discoveries”, p. 14: *Timber: or Discoveries*, 1640）やコルネイユの古典主義演劇論を大幅に参照している。

『劇詩論』の最後に展開される「英雄脚韻」（“heroic rhyme”, p. 66）論は、従来の英国演劇に使用されて偉大な劇作品を生み出した無韻詩ではなく、当時流行してドライデン自身も手を染めた英雄悲劇において脚韻詩形を用いることの意義を説いている。残念ながら、この脚韻演劇論は、散文劇に慣れてしまった現代人の感性に訴えかけるものではないが、脚韻劇文体にしる、機知の喜劇論にしる、古典劇・フランス演劇・前時代演劇とは異なる何かを求めようとするドライデンの前向きな姿勢の現れである。<sup>27</sup>いずれにしるドライデンの演劇論は、劇作家や作品を取り上げた実践的批評手法によって演劇批評の確立に大きく寄与し、演劇芸術のあるべき姿を真摯に模索するその論考は、当時、盛んな演劇論の火種となったように、今、読んでも演劇論として十分説得力を持っている。ラテン語やギリシャ語が散りばめられて、注釈なしの当時の版では古典的教養を必要とする高踏的側面

はあるが、英国演劇の伝統に照らし合わせた古典主義演劇理論の検討は、演劇再開後の当時の演劇人にとって重要な指針を提示したと言えるだろう。特に古典主義的演劇観と英国演劇の伝統との対峙の中で均衡を保つ演劇観を示したことは、ドライデンの『劇詩論』の大きな成果であった。

## 註

1. 劇作品は、当時を含めて過去においては詩劇形式が普通であり、詩論の対象であった。Sir Philip Sidney (1554-86), *A Defence of Poetry* (1595; rpt. Oxford University Press, 1966) は演劇を論じた前時代詩論の代表作である。劇中における演劇論としては、『ハムレット』(II.ii, III.ii) など、シェイクスピア劇に散見する。清教徒的演劇批判としては、Stephen Gosson (1554-1624), *Schoole of Abuse* (1579; rpt. AMS Press, 1966) 等があり、Thomas Lodge (1558?-1625), *A Reply to Stephen Gosson's Schoole of Abuse: In Defence of Poetry, Musick and Stage Plays* (1580?; rpt. Russell & Russell Inc, 1963) はゴッソンに対する痛烈な反論である。Leslie Stephen & Sidney Lee, eds., *The Dictionary of National Biography: CD-Rom Edition* (Oxford University Press, 1995) によると、ゴッソンは、上記パンフレットをシドニーに献呈したが、皮肉にもその事がシドニーに『詩の擁護』を書かせた一因となったという。エリザベス朝評論文学に関しては、G. Gregory Smith, *Elizabethan Critical Essays*, Vol. I (Oxford University Press, 1904), pp. xi-xcii.
2. 王政復古期演劇批評については、Paul D. Cannan, “Restoration Dramatic Theory and Criticism” in Susan J. Owen, ed., *A Companion to Restoration Drama* (Blackwell Publishers Ltd, 2001), pp. 19-35; P. A. W. Collins, “Literary Theory and Literary Criticism” in Boris Ford, ed., *The Pelican Guide to English Literature Vol. 4: From Dryden to Johnson* (Penguin Books, 1957), pp. 173-187; Robert Markley, “The canon and its critics” in Deborah Payne Fisk, ed., *The Cambridge Companion to English Restoration Theatre* (Cambridge University Press, 2000), pp. 226-42.
3. Samuel Johnson, *Lives of the English Poets: Dryden* (福原麟太郎編: 研究社, 1943), p. 128: “Dryden may be properly considered as the father of English criticism, as the writer who first taught us to determine upon principles the merit of composition... Dryden's *Essay on Dramatic Poetry* was the first regular and valuable treatise on the art of writing”; T. S. Eliot, “John Dryden” in his *Essays*(矢野禾積編: 研究社, 1935), p. 191: “Dryden was positively the first master of English criticism.”
4. ドライデンの経歴と多様な作品群に関しては、上記ジョンソンによる伝記、エリオットの評論、*DNB*, F. N. Lees, “John Dryden” in *From Dryden to Johnson* (pp. 97113) が参考になるが、その他にも Paul Hammond, *John Dryden: A Literary Life* (Macmillan, 1991) は各時代の多様な作品群を軸にドライデン像を描き出している。本論における『劇詩論』からの引用は、John. L. Mahoney, ed., *An Essay of Dramatic Poesy and Other Critical Writings* (The Library of Liberal Arts, 1965) による。
5. Mahoney, p. 3. Hammond によると、エウゲニウスは “well-born”、クライティーズは “critical”、ネアンダーは “the new

- man”の意味が込められ、リシデイウスは、“Sedley”のアナグラムである。特にネアンダー（「新人」）の名前には新時代王政復古期新進文人ドライデンの自負が込められている（p. 68）。
6. Cannan, p. 23.
  7. Howard Erskine-Hill, “John Dryden: The Poet and Critic” in Roger Lonsdale, ed., *The New History of Literature: Dryden to Johnson* (Peter Bedrick Books, 1987), pp. 7-39: “he [Dryden] took the deeply suggestive parallel between the establishment of a British ruler after civil war, and the consolidation of power by Octavius Caesar, to become the Emperor Augustus of Virgil and Horace… Thus Dryden helped to inaugurate formally the myth and ideal of Augustanism as applied to Britain…” (pp. 9-10). このような時代背景については、A. R. Humphreys, “The Social Setting” & A. R. Humphreys, “The Literary Scene” in *From Dryden to Johnson*, pp. 15-93. この英国海軍の勝利についてドライデンは、“Verses to Her Royal Highness the Duchess, on the Memorable Victory Gained by the Duke against the Hollanders, June 3, 1665…” と *Annus Mirabilis: The Year of Wonders, 1666* (*The Poetical Works of John Dryden* [Macmillan and Co., 1921], pp. 32-86) に讃えている。特に後者の詩は、チャールトン隠遁中に執筆されたもので、『劇詩論』との関連が深い。
  8. 比較のために引用するとシドニーの詩の定義は、“Poesy therefore is an art of imitation… that is to say, a representing, counterfeiting, or figuring forth – to speak metaphorically, a speaking picture – with this end, to teach and delight” (p. 25). 編者 J. A. Van Dorsten によると、これはアリストテレスとプルタークとホラティウスの詩論を混ぜ合わせているという。
  9. Mahoney, pp. ix-x. この時代の科学と文芸の関係については、C. J. Horne, “Literature and Science” in *From Dryden to Johnson*, pp. 188-202.
  10. Mahoney, p. xi: “To him [Dryden] nature is not an abstract standard of excellence or a stereotype but ‘a thing so almost infinite and boundless, as can never fully be comprehended, but where the images of all things are always present.’ His great watchword is ‘Whatever is, or may be, is not properly unnatural.’ Consequently the artist must capture some of the abundance of this nature, its unity and diversity, its joy and sorrow; must, in the fashion of Chaucer and Shakespeare, give us God’s plenty, must see the truth vividly and imaginatively. Art then becomes less a process of photography, more a process of imitation, of mimesis in the Aristotelian sense.”
  11. アリストテレスとホラティウスらの古典詩論については、D. A. Russell and M. Winterbottom, eds., *The World Classics: Classical Literary Criticism* (Oxford University Press, 1972), pp. vii-xvii.
  12. ここで英国演劇の強みとして「機知」を取り上げながらも、それへの賞賛は、古代人の演劇を理解していない人がすることであるとして批判していることは興味深い。リチャード・フレックノー (Richard Flecknoe, ?-1678?) は「英国演劇小論」(“Short Discourse of the English Stage,” 1664) において英国演劇の「機知」について賞賛している。ドライデンも同様に「機知」を賞賛するが、『劇詩論』ではフレックノーの演劇論を参考にしながらも、ヘボ詩人の一人として暗に批判している。フレックノーの演劇論とそのドライデンへの影響については、大島久雄、「リチャード・フレックノーと「英
  - 国演劇小論」】、『芸術工学研究』Vol. 5 (2006), 67-76.
  13. 王政復古期の劇場構造に関しては、Peter Thomson, *The Cambridge Introduction to English Theatre, 1660-1900* (Cambridge University Press, 2006), pp. 12-5, 49-50.
  14. Johnson, p. 102: “The perpetual accusation produced against him [Dryden], was that of plagiarism…” ドライデンの“magisterial notions of authorship”と“authoritarianism”に関しては、Cannan, p. 23.
  15. 人気の高いドライデンの序文の権威を求めて、多くの作家が自作に彼の序文を依頼するようになったという (Johnson, p. 100)。ドライデンという名前が価値ある文芸作品のブランドになっていたわけである。
  16. 大島, p. 72.
  17. Cf. R. L. Brett & A. R. Jones, eds., *Lyrical Ballads* (Methuen Co Ltd, 1963), pp. 250-1. この時代の機知論と、形而上派詩人への批判に関しては、Humphreys, pp. 54-55; Collins, p. 180 & Note 6.
  18. Cannan, p. 20.
  19. セネカの「隔行対話」(“stichomythia”) のように、悲劇での短台詞応酬の使用をネアンダーは指摘している: “You will often find in the Greek tragedians, and in Seneca, that when a scene grows up into the warmth of repartees, which is the close fighting of it, the latter part of the trimester is supplied by him who answers…” (p. 68).
  20. ドライデンとシャドウエルの論争に関しては、Richard L. Oden, ed., *Dryden and Shadwell: The Literary Controversy and “Mac Flecknoe”* (1688-1679) (Scholars’ Facsimiles & Reprints, 1977), pp. v-xxii; B.J. Frye, ed., *John Dryden: Mac Flecknoe* (Charles E. Merrill Publishing Company, 1970), pp. 1-21.
  21. E. M. W. Tillyard, *The Elizabethan World Picture* (1943; rpt. Penguin Books, 1981), pp. 109-14.
  22. Roy Strong, *The Renaissance Garden in England* (Thames and Hudson, 1979), pp. 29-42.
  23. 大島, pp. 72, 74, 註 32.
  24. Cannan, p. 24: “he [Dryden] dismissed the ‘coarse’ language of his Elizabethan and Jacobean predecessors for the refined tongue of the present day: ‘Wit’s now arriv’d to a more high degree; / Our native Language more refin’d and free. / Our Ladies and our men now speak more wit / In conversation, than those Poets writ.’”
  25. “He [Shakespeare] was the man who of all modern, and perhaps ancient poets, had the largest and most comprehensive soul. All the images of Nature were still present to him, and he drew them, not laboriously, but luckily; when he describes any thing, you more than see it, you feel it too. Those who accuse him to have wanted learning, give him the greater commendation: he was naturally learn’d; he needed not the spectacles of books to read Nature; he looked inwards, and found her there” (p. 48).
  26. “Wit, and language, and honour also in some measure, we had before him [Jonson]; but something of art was wanting to the Drama, till he came” (p. 49).
  27. Cannan, p. 24.