

文芸批評における価値評価的と理論構成的

——モリス・ヴァイツの方法——

今村温之

目次

- 序 ——本論稿の目的——
- 第一 価値評価的 Evaluation
 - 一 課題
 - 二 価値評価の伝統的概念
 - 三 伝統的概念の正当性
 - 四 価値評価を妥当化するもの
 - 五 『ハムレット』の偉大性という価値評価的問題を如何に分析するか
 - 六 価値評価の充全性に関する五つの基準
- 第二 理論構成的 Poetics
 - 一 課題
 - 二 理論構成の実際
 - 「ブラドリー」、「リリー・キャンベル」、「ストール」、「シュキング」、「ファーガスン」、「ミス・スパージョン」、「ウィルソン」、「ピーター・アレグザンダー」、「G・B・ハリスン」、「H・B・チャールトン」、「テイリヤード」
 - 三 理論構成上の主要諸問題と理論構成に関する伝統的概念
 - 四 伝統的概念に対する疑問
 - 五 理論構成の論理的行動・理論構成の自己矛盾
 - 六 理論構成に意味を与えるもの。悲劇とは何か——範例の引用——
 - 七 『ハムレット』批評における理論構成的諸問題への宛用

序 — 本論稿の目的 —

本論稿は *Morris Weitz, Hamlet and the Philosophy of Literary Criticism* (Cleveland and New York, 1966) を使用して、ヴァイツと共に価値評価的と理論構成的という文芸批評上の言語使用方法を説明すること、即ちそれらの論理的行動を明確化すること、及びそこで得られた結論を『ハムレット』文芸批評の言語的（価値評価的と理論構成的）諸問題に宛用することを目的としたものである。

私の意識地平に占るこの研究の位置は、まず第一に**がるな、ぶるな、盗むな**ということであって、ここから本論稿の第一に目指すところは上掲の書物の客観的理解となった。第二に文芸研究を単なる情緒的鑑賞という完全なる主観性に陥らしめることを峻厳に拒否せよということであり、ここよりヴァイツの方法を盗めという課題が生じたのである。更に広義の文芸研究のレベルを確認せよということである。ここから又もや学際研究の好例である本書の文献研究が課題となるのである。

後期ヴィツェンシュタイン *Wittgenstein* の思想が文芸理論に影響を与え始めたのはそう新たなことではない。しかし文芸研究者が彼の影響を無視できなくなったのは、今を溯る十一年前にヴァイツが本書を刊行して以来のことである。その理由は、彼が文芸批評の交差点ともいべき『ハムレット』に関する、実際の諸批評より極めて経験的態度で文芸批評上の言語使用についての諸問題を抽出し、これらにヴィツェンシュタイン流の言語理論を宛用したという点にある。

後期ヴィツチュンミュタインとの関連において、ヴァイツの出発点を極めて簡単に調べてみることにする。

『ハムレット』批評に携わる多くの文芸批評家達は作品に対する彼等の様々の見解とは対照的に、言語の使用法に対しては古典的概念のみを抱いている。彼等によれば言語とは個々の単語と文章における単語の組み合わせとからなっており、各単語は単に形や音ではなく語であるかぎり、ある実体の名辞となっているのである。単語の意味とはその単語の表わす実体であり、従って意味とは言語とリアリティの間の関係があつて存在する事実である。だから単語の意味を問いつ述べることは単語が指示するものを問いつ述べることである。総ての名詞、固有名詞、形容詞、動詞は、事物、人々、質、属性、行動、観念の名辞として解釈されるのである。そして名辞の組み合わせである文章は世界の實體に関する真（偽）の叙述を主として行うのである。そこでもし我々が思考し書き話している実体の本質を我々が知らないとするなら、又我々がその知識に真で実なる定義を与えることが出来ないとするなら、理解可能で正しい思考とか表現は存在しえないのである。

しかし近年の言語哲学、殊に後期ヴィツチュンミュタインの言語哲学はこうした古典理論に対峙するものである。言語は単語とそれらの組み合わせよりなっている。が、総ての単語は名辞としてのみ機能しているとは限らないのである。言語とは世界に対応する鏡のようなものでなく、多様にとり合わされた道具が詰まっている巨大な道具箱のようなものであり、如何なる言語もそれが宛用される世界の事物に似てはいない——シャベルが掘る穴に似てはいないように——のである。我々が単語を使用する際のコンテクストにおいてのみ、あるものは名辞として用いられ、他のものは記述や類別として用いられ更に他のものは帰因したり規定したり感情を示したり説得したりなどするために用いられるのである。文章も亦実に様々に使用されているのであり単に真又は偽の叙述を行うのではないし、更に実証主義者達が言っているように感情を示したり説得したりのみするとは限らないの

である。意味も亦対象指示ではなく、少くとも「Xという表現の意味」という第一義的な意味においては、表現の使用を規制する法則、規則、そして慣習として再解釈されるのである。従ってある表現の意味を理解することはそれが表わす対象に精通することではなく、それを正しく使用するための基準を宛用できることなのである。しかるに『ハムレット』批評における言語使用についての根本的な想定とは、言語は論理的にみて単義的であるという想定、即ち言語に関する手順、論証、問題の多様性は実は一連の同様に機能する語に関するものであり一連の同様の言語使用法に関するものであり事実の真偽の叙述に関するものであるという想定なのである。『ハムレット』の諸問題は劇の難しさのみから生じるのではなく、言語の機能に関する批評家自身の伝統的作業仮説からも亦生じているというのがヴァイツの出発点なのである。彼は文芸批評言語の機能を記述的 *description*、説明的 *explanation*、価値評価的 *evaluation*、理論構成的 *poetics* の四者に分類し、それら相互の混同を除去することによって『ハムレット』批評の言語的諸問題を説明していくことになる。尚、記述的と説明的とについては拙稿「文芸ノート、モリス・ヴァイツの方法」(『横浜商大論集』第十巻、上、一五三頁～一六九頁)を参照いただきたい。ヴァイツが文芸批評言語の実際を考察する為に特に『ハムレット』批評を選んだ理由は、それが総ての文芸批評のモデル・ケースでありそこに文芸批評上のあらゆる言語的諸問題が集約されているとの確信に基づいているのである。尚、ヴァイツの方法を文芸学の自律的領域に組みこむ作業は後に回すことにする。又付注は原注をも含むものである。

第一 価値評価的 Evaluation

一 課題

価値評価という手続は『ハムレット』批評にとって必要でもなければ十分でもない。それと反対に「総ての『ハムレット』批評は価値評価を伴う」という命題は、価値評価と選択行為との混同（「Xは良い」と「Xは批評する価値がある」との混同）に基づいている。価値評価とは『ハムレット』批評の一つの手続にすぎないのである。しかし手続の一つである以上、価値評価の解明が我々にとり哲学上の一課題となるのは当然である。則ち、その多様な形式を提示し、それが現になしていることとそれがなそうとしていることを記述し、それが自らの目的を達成しているかそれとも達成しうるのかを決定せねばならぬのである。シェイクスピア批評の価値評価における一般想定——即ち、批評上の価値評価とは言語を使用して劇的偉大性の本質的属性に関する真・偽の叙述を行うものであり、又そのような属性がシェイクスピア諸劇に存在するか否かについて真・偽の叙述を行うものであるという想定——は実は疑わしいのである。従って我々の課題は次の二つのこととなる。

①シェイクスピア諸劇に対する価値評価とはある種の属性に関する真・偽の叙述であり、又そうした属性が劇に存在するか否かに関する真・偽の叙述であるという想定に対する検討。

②シェイクスピア諸劇に対する真の価値評価という概念が正しいか否かを決定すること。より特称的には「『ハムレット』は偉大な劇芸術作品であろうか」という問題の解明を試みることに。

二 価値評価の伝統的概念

ドライデン、ポープ、ジョンソン、コールリッジ、トルストイ等はシェイクスピア諸劇の総て、個々、又はそれらの内の一つないしいくつかの劇作品のある面の価値評価をなしている。その際に彼等は如何なることをなしているであろうか。「伝統の主流」[“The Major Tradition”]という章(註二)で概観したように、ある者は称讃し、又ある者は非難し、主張し、弁護し、提示し、判定し、再評価を計っている。価値評価を行うときのこうした諸行為は、こうしたもののある一つの行為、又は別のある一つの行為へと還元できるのであるか。答は否である。何故なら例えば再評価とは単なる判定でありえないのであり、弁護とは称讃でも判定でもないしむしろ帰属ないし転化なのである。例えばポープの場合は欠陥をシェイクスピアから彼の聴衆へと転化し帰属せしめることが弁護なのである。「総ての批評的価値評価とは推薦である」、「それは我々の選択の指針である」、「それは等級付けである」、「それは説得である」、「それは判定である」、「それは勧告である」、「それは感服である」(註二)。こうした諸命題の如く、価値評価の総ての手續を一つの手續へと還元することは批評的価値評価の論理的行動の誤った記述なのである。我々が既に見てきたジョンソン、ポープ、コールリッジらから解ること、批評的価値評価とは論証であるということである。論証としての価値評価は、**価値**^{メリット}の新原理や新基準の形成、**価値**^{メリット}の伝統的基準の再形成又は使用、そうした諸原理と諸基準の解明と正当化と劇への宛用、これらを伴っていると言える。こうした諸原理ないし諸基準とは次に挙げるようなものである。三つの単一性 *three unities*、劇の全要素の設定の適切性 *decorum*、詩的言語の適切性 *propriety*、格調の高き *regularity*、包括性、獨創性、形而上学的真又は道德的真、生に忠実な性格描写、登場人物の個性と多様性と一貫性、喚起力、巧妙な激情表

現、イリュージョンの創造と継続、多様な登場人物や言語やプロットそしてテーマの有機的統合などである。こうした諸原理のうちの一つあるいはいくつかの組み合わせをそれぞれの批評家は、偉大な劇又は良い劇の必要ないし十分な属性として、あるいはそうした劇の十分な属性からなる選言的セットのメンバーとして、提出しているのである。

批評家達は価値評価を行うときに次のようなことを述べている。「シェイクスピア諸劇は素晴らしい」。「それらは並である」。「それらにあっては、時の単一性と場所の単一性との無視は欠陥になっていない」。「彼の諸劇は卑俗で猥褻だが、これは彼の聴衆が彼に強要したのだ」。「シェイクスピアの性格描写は最高である」。こうした言辞を、より一般化すると、称讃、弁護、主張、提示、判定、再評価を、ある理由が根拠付けるのである。ある理由とは先程の諸基準とそうした諸基準がシェイクスピア諸劇に実現されているという事である。それぞれの批評家はこのような理由に基づいて論証を行っているのである。彼は自己の評価こそ真の評価であり、自己の理由（基準）こそ真の理由であり、自己の論証こそ真の論証であると考えているのである。従って批評家の中心課題とは価値評価的言辞と彼の理由（基準）との間の関係を真の原理に基づいて確定することなのである。だがこの事は最近の多くの哲学者達、殊に論理実証主義者達が誤って主張しているように、批評家の価値評価的言辞を実証（検証）することではない。即ち彼の価値評価的言辞の指示物を確認したり指摘したりすることではないのである。批評家が実際に行っていることは ①劇的価値に関する基準の宛用、②こうした基準の解明、③こうした基準の正当化、なのだ。①劇的価値についての基準の宛用とは価値評価的言辞をじかに支えるような理由を与えることである。例えば「シェイクスピア諸劇は偉大である。何故ならそれらはPを所有しているからだ、」といった形式のことがあり、「P」とは「自然そのまま」といったようなある基準を意味するのである。

このような宛用はドライデンやポープの場合のように一般的抽象的であることもあれば、ジョンソン、トルストイ、殊にコールリッジの場合のように特称的具体的であることもある。がいずれの場合も彼等は劇を偉大なものとする属性を劇が所有している又はしていないという想定の下で自分達の価値評価的言辞の裏付けを行っているのである。②劇的価値に関する基準の解明とは、批評家が価値評価的言辞の理由付けを行う際に彼は自分が採用したそうした基準の解明も亦行っているということである。価値評価的叙述の多くはこうした解明なのである。コールリッジの場合、解明は基準を現実に定義することである。ジョンソンの場合、解明は諸例の列挙である。彼は「一般的本質の表現」(註三)を定義しないが、シェイクスピア諸劇の中でその実例を列挙し、他の諸劇の中でその反例を挙げることによってこの基準を明白にするのである。③劇的価値についての基準の正当化という点に価値評価的批評の最も難しい面があると言える。シェイクスピア劇の価値評価を行っている総ての批評家は、「シェイクスピア劇は偉大である。何故ならそれらはPを所有しているから。」とか「シェイクスピア劇は偉大ではない。何故ならそれらはPを欠いているから。」とか述べるとき、「Pは劇を偉大にする属性である」という想定に自己を委ねてしまっているのだ。だがこうした自己委託は「Pとは劇的偉大性とのような関係があるのか」という疑問を直ちに提起する。そしてこの問題は理由のそのまた理由を要求しているのであって、劇的偉大性についてのある特称的基準Pを裏付けるその又理由Qを与えうるといふ事を間接的に意味している。だがドライデンもポープも自分の提出した基準Pにこうした理由Qを与えていない。ポープはシェイクスピア劇の長所を、独創性、登場人物の個性と多様性と一貫性、生氣に満ちた激情とその巧な表示、深み profundity であると述べている(註四)。だが彼は「このような質が劇的優秀性とのような関係があるか」を尋ねてはいない。ドライデンの場合は、描写されつつあるものを我々が感じそして見るならばその劇は偉大であると彼は考えてい

る。彼はこのような質を劇的偉大性そのものに同定はしていない。しかしこれが（シェイクスピアのいくつかの劇の中の）劇を偉大なものとする属性なのだと言う風に間接的に述べているといえよう（註五）。彼等はQを提供していない。しかしジョンソン、コールリッジ、トルストイらはQを提出している。ジョンソンはまずシェイクスピア劇を「それらは偉大である」と称讃し、それからその称讃を「何故ならそれらは正に一般的本質の表現であるから」（註六）と理由付けしている。更に彼はこの第一の理由を裏付ける為に「一般的本質の表現は正に我々の真実への欲求を満足させる」（註七）と第二の理由を述べている。コールリッジはシェイクスピア劇は自然そのものであるから偉大であると主張しているといえよう。更に彼は自然そのものであることは実体に関する（形而上学的な）洞察を生み出すというその又理由でもって自己の基準を基礎付けている（註八）。ジョンソンとコールリッジは、称讃に対して与えられた理由を正当化する為の二つの伝統的方法の好例である。①「何故ならシェイクスピア劇はPを所有しているから」という形の理由は、Pが劇的偉大性の必要又は十分な属性であることを意味すると述べる事、又はPが劇的偉大性の十分な属性からなる選言的セットのメンバーであることを意味すると述べる事。あるいは②PはQ（真実が与える喜びとか実体に関する洞察）を生み出すと述べて、更にQは劇的偉大性の必要ないし十分な属性であると述べる事あるいはQは劇的偉大性の十分な属性からなる選言的セットのメンバーであると述べる事。

註一 Morris Weitz, *Hamlet and the Philosophy of Literary Criticism*, chaps. X-XI, pp. 144-198.

註二 See e.g., Hare, *The Language of Morals*, Chap. viii; J. O. Urmson, "On Grading," *Mind*, LIX (1950);

Stevenson, "Interpretation and Evaluation in Aesthetics"; M. Macdonald, "Some Distinctive Features of Arguments

Used in Criticism of Arts," *Proceedings of the Aristotelian Society*, Suppl. Vol. XXXIII; and A. J. Ayer,

Language, Truth and Logic (New York, 1936), chap. vi.

註三 Walter Raleigh, *Johnson on Shakespeare*, Oxford, 1908, p. 11.

註四 Pope, *The Works of Shakespeare*, 1725. W. Elwin and W. J. Courthope, *The Works of Alexander Pope*, London, 1886, X, 534—49.

註五 W. P. Ker, *Essays of John Dryden*, 2 vols.; Oxford, 1926, pp. 226—27.

註六 Raleigh, *op. cit.*, p. 11.

註七 *op. cit.*

註八 T. M. Raysor, *Coleridge's Shakespearian Criticism*, 2 vols.; Cambridge, 1930.

三 伝統的概念の正当性

それにしても劇的偉大性の必要又は十分な属性なるものは一体存在しているのであるか。我々が検討している批評家達はそれらの存在を肯定しているのだが、いずれもP（一般的本質の表現とか実体に関する洞察など）がそうした属性であることを証明することに成功していないのである。そして彼等が提出したPとかQは、他の批評家達が劇的偉大性の必要ないし十分な属性として想定した他のPとかQの挑戦を退けてはこなかったのだ。劇批評の殆どの歴史とは劇的偉大性の必要な属性と十分な属性についての解決を見ない論争の歴史なのである。経験的、概念的、形而上学的といった如何なる根拠においても、劇的偉大性の必要又は十分な属性であったり、劇的偉大性の十分な属性からなる選言的セットのメンバーであったりすることが以前から知られているような属性とは全く存在しないのである。

ではシェイクスピア劇を称讃したり非難したりする理由を正当化（本人にとってののだが）するのに価値評価的批

評家達が想定しているこうした必要又は十分な属性というものは、一体存在しうるのであろうか。存在しうる想定しようではないか。すると劇的偉大性そのものが複合的なものとはいえ属性となってしまうことになる。則ち劇的偉大性という属性は必要かつ十分な属性を、あるいは本質的属性をあますことなく含むセットより成立するのである。従って「劇的偉大性」という名辞あるいはその派生語である「劇的に偉大な」は、劇的偉大性という複合的属性の名称に他ならない。さてもしも「劇的に偉大な」が複合的属性の名称ならば、この名辞は劇的偉大性という属性を記述する為の賓辞として文法的に機能しているのである。従って「シェイクスピア劇は偉大である」という言辭は、シェイクスピア諸劇の中に存在する劇的偉大性という属性に関する関連的兼記述的言辭なのだ。こうしたところからシェイクスピア劇を称讚すること（ないし非難すること）とは、劇を記述することとなってしまうのである。初めは称讚（又は非難）を裏付ける理由を正当化するつもりで与えた理由が、結局は称讚（又は非難）という行動を全く否定しさるのである。劇的偉大性の必要又は十分な属性が存在するという事。あるいは劇的偉大性の十分な属性からなる選言的セットのメンバーが存在するという事。そしてそうした属性を詳述することが演繹的価値評価的論証の大前提となり、価値評価的基準の正当化となるということ。以上のような価値評価的批評を行う際の一般想定とは、価値評価的批評は称讚（又は非難）でなく記述であるという結論をもたらすのである。従ってそのような想定はシェイクスピア劇を称讚（又は非難）するという批評上の手続を不可能としてしまうのであるから否定されねばならない。結論として得られてくるものは、シェイクスピア劇に対する批評的価値評価はシェイクスピア劇の価値ないしディメリットについての真（偽）を演繹的に論証することではないということである。そして更に重要なことはそうではありえないということである。シェイクスピア劇に対する批評的価値評価とはシェイクスピア劇の価値ないしディメリットについての真（偽）を経験的に叙述

することでもありえない。原理（基準）に基づきシェイクスピア劇の価値を決定するというシェイクスピアに対する価値評価的批評の伝統的理想は、これまでに一度も実現されなかったしこれからも実現されるはずがないのである。真の原理に基づいて劇の評価をしようとするところは常に烏有に帰して来た。又こうしたところみの改善もありえない。従って我々は理想そのものを放棄せねばならない。

四 価値評価を妥当化するもの

称讃ないし非難の理由を、これらの理由が劇的偉大性の必要又は十分な属性であるという理由ないし劇的偉大性の十分な属性からなる選言的セットのメンバーであるという理由でもって正当化できないのならば、何がこれらの理由を妥当化するであろうか。この問いに解答を与えるためには、称讃を裏付けする良い理由は更にその又理由を与えうる理由であるとのシェイクスピア価値評価批評に一般的想定を否定せねばならない。我々はこうした想定を廃棄する。そして「シェイクスピア劇は偉大である」という称讃を理由付ける「何故ならそれらはPを所有しているから」という形の総ての理由に対して、「しかしPは劇的偉大性とのようなかわりがあるのか」という伝統的な問いをたてるのが理にかなっているかを問わねばならない。シェイクスピア劇に対する批評的価値評価を見渡すと、私（ヴァイツ）には劇称讃に対する少くともいくつかの理由はそれ自体良い理由であって、理由の更に又理由を必要とせずに称讃を妥当化していると考えられる。その理由Pに対して「しかしこれらのPは劇的偉大性とのような関係があるのかと問うこと自体意味をなさないものである。即ちこの種の問いに対して如何なる解答をも与え得ないようなPがいくつかあるということである。ポープの場合である。彼はシェイクスピア劇を称讃し、その理由として登場人物達が彼等の言語においてまで多様でありかつ一貫性のある諸

個人だと言っている（註九）。しかし彼は称讃の理由を正当化する為に更にその又理由を述べていないのである。コールリッチが『ハムレット』を、殊にハムレットの地口を称讃する理由は、彼の地口が描写されている激情を強化しかつ劇のアクションを展開させるということである（註一〇）。彼はこの理由を詩的イリュージョンという原理でもって更に正当化している。しかし彼の理由はこうした正当化を必要としないのである。ポープとコールリッチの理由はそれ自体で良い理由と言える。それらの理由がその又理由によって更に正当化されているのだからではない。彼等の理由が「その属性は劇的偉大性とどのような関係があるのか」と尋ねても意味をなさないような劇作品の諸属性を叙述しているからである。これらの諸属性は劇的偉大性の必要又は十分な属性でも劇の必要又は十分な属性でさえもないのである。「シェイクスピア劇は偉大である。何故ならそこでは登場人物、プロット、テーマ、言語が一致協力して絶対的全体を形成しているからだ。」というコールリッチの考え（註一一）は有効なのである。この理由はその又理由を必要としないしそれを付け加えることもできない。従って価値評価的批評を行うときに提出される理由が良いものであるかどうかを判定する一つの基準は、その理由がその正当性を問うても意味をなさないような劇的偉大性についての基準を使用しているかどうかということである。更に、その理由が明晰であるかどうか、その理由が劇に具体的かつ詳細に宛用されているかどうか、その理由に一貫性があるかどうかといったことが基準となるのである。これらの基準が実現されている理由に対してはそれに対する正当化というものは全く必要ないのである。

こうしたところから、良い理由（その使用を問題にしても意味のないような基準ないし原理）によって理由付けうるある価値評価的叙述が存在しうるのである。もしこの主張が正しいなら、この主張と対立関係にある二つの見解が否定されることになる。①総ての批評的価値評価的言辭はある種の理由でもって理由付けられ得る。そしてそ

の理由は劇的偉大性の必要ないし十分な属性に關した更にもう一つの理由でもって理由付けうるという見解。これはシェイクスピアの価値評価的批評家達や多くの哲学者達に共通の伝統的見解である。②どのような批評的価値評価的叙述であつても良い理由によって理由付けられ得ないという見解。C・L・ステイブンス、M・マクドナルド、A・アイゼンバーグら（註二）はこのような無政府主義的現代の見解をとっている。以上の二つの見解は否定されることになる。

その正当性を問題とすることが意味をなさないような良い理由でもって理由付けられる価値評価的叙述がいくらか存在するからといって、総ての批評的価値評価が正当化されるものではない。実は多くの批評的価値評価は正当性が問題となりうる劇的偉大性の基準を宛用しているといえる。又我々は批評的価値評価の多くに正当性を問題としない理由を与えられないのである。即ち、登場人物の単一性、個性、一貫性、多様性、そして巧妙な激情表現などに対して「しかしこれらは劇的偉大性とどのような関係があるのだろうか」と尋ねるのは無意味なのだ、一方で三つの単一性、詩的言語の適切性 *Propriety*、実体に関する（形而上学的）真ないし道德的眞、生そのものの性格描写、喚起力、特に詩的イリュージョンの創造といった諸基準にこれを問うことは意味があるのである。こうした基準は正当性を問題にしうるのであるから次のような現代的ドグマが提出されるのかもしれない。即ち、価値評価の際に提供される総ての理由は価値評価的叙述を理由付けるのではなく、批評家と同様に作品を経験してはどうかという勧誘として機能しているという説である。だがこの説は批評的価値評価の論理的行動を真に哲学的に記述したものととは言えないのであつて、批評的価値評価の総てを論証から芸術へと恣意的に変形することによって批評的価値評価の多くの地位保全をしてはどうかという哲学的推薦でしかありえない。

註九 In the Preface to Pope's edition of *The Works of Shakespear* (1725).

The Works of Alexander Pope, ed. by W. Elwin and W. J. Courthope, London, 1886, X, 535.

註一〇 Raysor, *op. cit.*, I, 136.

註一一 Raysor, *op. cit.*

註一二 This latter doctrine, initiated by logical positivism, is, held, in one way or another, by C. L. Stevenson, for whom reasons do not support critical evaluative utterances but function instead either to guide our evaluative decisions or as parts of persuasive definitions, a relevant example of which definition would be : *Hamlet* is dramatically great because it has P and P is greatness in drama"; by M. Macdonald, for whom reasons do not support critical evaluative verdicts but serve to convey, present, or show the verdicts, in the manner in which an actor interprets his role or a counsel creates his case; and by A. Isenberg, for whom reasons do not support critical judgments but serve instead as linguistic directions for experiencing the works of art as the critic does, the meanings of which directions the reader completes in confrontation with the work. Morris Weitz,

op. cit., p. 278.

五 『ハムレット』の偉大性という価値評価的問題を如何に分析するか

さてシェイクスピア劇の批評的価値評価に対するこれまでの説明からえられた結果は「『ハムレット』は偉大な劇芸術作品なのだろうか」という問題にどのように適用されるだろうか。まずこの問題は真(偽)の答を要求するような事実に関する問題ではないしかつありえない。「『ハムレット』は偉大な劇である」とか「『ハムレット』はP(それがどのようなものであろうとも)を所有しているから偉大である」といった判断は、劇的偉大性の必要ないし十分な属性が存在しかつそうした属性が『ハムレット』に存在するという前提から演繹的に確証され

た結論とは異なるのである。又そのような叙述は『ハムレット』の劇的偉大性の必要又は十分な属性についての經驗的に真(偽)の説述でもない。「『ハムレット』は偉大な劇である」という叙述はそうしたものでなく称讃を行っている価値評価的叙述なのである。そして「『ハムレット』はPを所有しているから偉大である」という叙述は、称讃を理由付ける理由が結合されている称讃の表現なのである。そしてそうした理由がその正当性を問題としても意味をなさないような明白で經驗的な基準を使用しているなら、この理由は良い理由と言える。「『ハムレット』は偉大である」とか「『ハムレット』はPを所有しているから偉大である」は真(偽)の叙述ではない。劇的偉大性は属性ではない。もしそれが属性ならば、『ハムレット』の称讃(非難)は『ハムレット』を記述することとなるかなである。では『ハムレット』が偉大か否かについての絶え間のない論争は真の解答でもつてかたづくだろうか。解決はつかないのである。どちらの答が真(偽)でありえようかというこうした論争に対して、自明な直覚的知識、形而上学的本質、經驗的属性などを提供できないのである。多くの批評家が称讃を記述へと還元できないのを認識しえないのは、彼らが言語は論理的に單義的であると想定しているためである。『ハムレット』又はハムレットが偉大であるかどうかという問題を記述的問題(ハムレットはメランコリックだろうか)又は説明的問題(『ハムレット』は復讐悲劇として考えられようか)として解釈するかぎり、どの批評家もこの問題を解決することは不可能である。「偉大な」という語の用法は記述をすることでも説明をすることでもなく、称讃をすることに他ならないからである。

「『ハムレット』は偉大な劇であろうか」という問題が真(偽)の答を提出しないししえないということを批評的価値評価の基準は何であろうかという歴史的重大問題に対する「相対的」解決として解釈してはならない。というのは「相対論」、「絶対論」、「主観論」、「印象主義」などは相互の対立にもかかわらず、ある中心的

テーゼにおいては完全な見解の一致をみているからである。即ち、批評的価値評価とは芸術作品の価値（グッド）（ディメリット）についての、又は芸術作品に対する我々の応答についての真（偽）の記述的報告であるというテーゼである。

「『ハムレット』は偉大な劇であろうか」という問題が真（偽）の答を提出しえないという哲学的テーゼは次のようなことを意味しない。「『ハムレット』は偉大な劇である」は感情の表現である。それは説得的定義 *persuasive definition* である。それは批評家の如く『ハムレット』を経験せよとの勧誘である。以上を意味しないのである。

「『ハムレット』は偉大な劇であろうか」という問題に真（偽）の答を提供しえないのであるが、『ハムレット』批評における説明的問題（例えば「『ハムレット』は復讐悲劇であろうか」と同様、より充実な又はより充実でない答を提供しうるのである。ただし、説明の充実性は仮説を中心とするのであるが、価値評価の充実性は価値の基準を中心とするのである。

六 価値評価の充実性に関する五つの基準

それではより充実な解答とはどのようなものであろうか。批評家は『ハムレット』を称讃したり非難したり判定したり再評価したりするときそれぞれに理由付けを行っている。この際に使用される基準が次の五つの条件を満たすなら批評家の解答はより充実なものといえるのである。

①理由付けに使用される基準又は理由は明白でなければならぬ。そうでない基準又は理由は批評家自身の手で明白にされねばならない。こうした基準ないし理由は定義されるには及ばない。あるものは恐らく定義不能で

ある。例えば「深み」profundityの定義とは何であろうか。けれども基準が実際に宛用される場合の特称的意味は理解可能となるように明白にされねばならないし、あるいは典型的実例をかかげることにより明白にされねばならない。

②批評家の基準は経験的でなければならぬ。例えば批評家が『ハムレット』を称讃する理由としてこの作品が自然そのものであると言うとするなら、彼はわれわれに「自然そのもの」を解明せねばならないだけでなく、この名辞を外界に関連させねばならない。そうすることにより我々読者は自分でその名辞を検証できるのである。自然そのものであるとの理由で『ハムレット』を称讃しておきながら「自然そのもの」が記述すると想定されているものを叙述しなかったりこの名辞が現実にあるものを記述するということを示さないのは非常にまずいことである。

③批評家によって諸基準が一連のものとして使用されるときにはそれらの間に一貫性があらねばならない。『ハムレット』は自然そのものであり従って現実(真実)という確信をいだかせるとの理由でこの作品を称讃する一方、同じ価値評価の中で『ハムレット』は自然の模倣であり従って詩的イリュージョンをいだかせるとの理由でこの作品を称讃することはまずいのである。何かしっくりしないのである。批評家(またコールリッジであるが)は現実(真実)という確信とイリュージョンとの間の明白な非一貫性をわれわれに対し少くとも明確化せねばならない。

④批評家を使用するいくつかの基準は、その正当性を問題にしても意味をなさないような基準でなくてはならない。則ちそうした諸基準は劇の登場人物、言語、プロットに関係すべきである。即ち、登場人物の個性と多様性と一貫性。言語の新鮮さと適切性と詩的性質(ものとしての音楽)。プロットの中の挿話の適切性と一貫性。こう

したものでなければならぬ。これらは総て一致協力して調和した劇をつくりだすのである。しかしその正当性を問題にしても意味のない基準の**実際の宛用**はたとえそれが如何なるものにせよ問題となりうる。登場人物の一貫性という基準を例にあげるなら、この基準はシェイクスピア劇に対する価値評価的基準としては問題としないが、ハムレットが一貫した登場人物であるということには論争の余地があるからだ。しかしその正当性を問題にしても意味をなさないような基準の**実際の宛用**を如何程反対してみても、批評家がそうした基準について詳述しそれらを宛用する限り、彼は価値評価的作業をなしているといえるのである。その一方で多くの場合、批評家はその正当性を問題としうる基準（真理、道徳、演劇の感動的效果に關係した諸基準）の使用をどうしても避けられない。こうした場合には批評家はそのような基準の意味するところをあますことなく明確に表現せねばならない。即ちこの基準を明白に一貫して、一番大切なことだが完全に詳説すべきである（特にこの基準が宛用されている作品以外の作品を価値評価するときの為に）。トルストイは『ハムレット』が不道徳であるという理由でもってこの作品を非難している。不道徳故に『ハムレット』に芸術的価値がないのなら、殆ど総ての劇に芸術的価値が存在しないのである。総ての劇に芸術的価値が存在しないということは、その判断の前提となっている道徳という基準を問題とせしめるに充分なのである。こうしたところから正当性を問題としうる価値評価的基準が充満であるかどうかを判定する少くとも一つのテストは、そうした基準が如何程の犠牲を強いるのかということと、われわれがその犠牲を喜んで支払うかどうかということである。『ハムレット』ないしその他の芸術作品を批評的に価値評価するときの基準が殆ど総ての劇や芸術の否認を招くとするならば、そうした基準はトルストイの全人類の兄弟愛の共同体やプラトンのユートピアといったものの評価にとり充満な基準であるといえよう。だがこうした基準が芸術作品の評価のために充満であるとは決していえないのである。

⑤批評家が假令どのような基準を使用するにしても、彼はその基準の意味するところを説明すべきのみでなく、芸術作品において基準そのものを説明すべきである。もし批評家が『ハムレット』ないしシェイクスピア劇全体を称讃し、その理由としてそれらがある基準又はある一連の諸基準を所有しているからであると述べるなら、彼はそうした基準が『ハムレット』ないしシェイクスピア劇に存在していることを詳述すべきである。ジョンソン、コールリッジ、トルストイは、劇的偉大性の基準を『ハムレット』ないしシェイクスピア劇全体に非常に詳細に宛用しているのであるから、批評的価値評価の完全性に関する一つの重要な基準をみだしているのである。我々は彼等の個々の価値評価的基準やそうした基準の特称的宛用を否定できもしよう。しかし彼等はそうした基準を素晴しく詳細に宛用してゆくのであるから、一般性以上の何ものかをわれわれに提供していることを我々は少くとも認めざるを得ない。例えばシェイクスピアの言語を批判するときトルストイはドライデンよりもずっと充全なのだ。ドライデンはシェイクスピアは時おりおおげさな言葉づかいをすると言っているが、その例を挙げることがないのである。しかしトルストイはシェイクスピアは常におおげさな言葉づかいをすると言いつつ多くの例を挙げているのである。そうした諸例をわれわれがどのように考えようと、又劇のポエジーに対する彼の無理解をわれわれがどのように隣んでみても、我々は彼が諸例を掲げ、彼がシェイクスピア劇の平凡性と考えているものを明示していることを認めざるを得ないのである。

以上列挙した五つの基準には等級をつけられないのである。

第二 理論構成的 Poetics

一 課題

『ハムレット』批評には多様な記述、説明、価値評価が行われているが、これら三者は論理的に異なる機能を所有しているであり、一つのものに還元することは出来ないのである。これらはたった一つの文の中でさえも共存することがあるが、各々の機能を説明するにはそれらは互いに区別されねばならない。

『ハムレット』批評には理論構成も亦存在している。詩劇や悲劇の本質の理論化、戯曲と実の生との関係の理論化といったものである。確かに多くの批評家は戯曲、悲劇、再現といった概念を定義せずに使用しているが、特に「悲劇」とか「詩劇」とかいった概念はそれを明確に定義しようとする批評家たちがいるのである。このような定義は、悲劇や詩劇の本質の真で実なる叙述という形をとっているのである。このような理論構成は記述、説明、価値評価という批評手続と論理的に異なる機能を所有していることを認識することが『ハムレット』批評のある種の問題の理解と解決にとって根本的なのである。

一般的には理論構成とはある種の芸術の根本原理の決定と考えられてきている。「文学、絵画、彫刻、音楽、建築、劇、舞踊、映画等の本質は何か」、「詩、劇、悲劇とは何か」。こうした問題に与えられた真であるとされている解答が理論構成なのである。そして、このような解答は問題になっている芸術の本質的、定義的、必要かつ十分な属性を説明する理論の形式をとるのである。『ハムレット』批評においては、ある批評は性格描写、詩、

イメージヤリ、祭儀、シンボリズムの実際の定義も試みてきたが、理論構成は昔から詩劇や悲劇の定義属性を叙述するという試みに集中してきたのである。

理論構成は真で実なる試みという形とは異なる姿でも『ハムレット』批評に存在している。歴史主義批評家たちはエリザベス朝の作劇術を記述し説明している。しかし、これはここで問題となる理論構成とは異なるのである。ストール、ミス・キャンベル、シュッキング、スペンサー、ファーガスン等の戯曲や悲劇に関するエリザベス朝的理論とかシェイクスピア的理論といったものは彼等自身の理論構成ではなく記述や説明の部類に入るのである。彼等は、そのような理論構成を所有しているかもしれない。又彼等の歴史主義的アプローチは理論構成を意味し、想定しているのかも知れない。しかし、そうした彼等自身の理論構成はエリザベス朝的ないしシェイクスピア的理論構成とは異なるのである。

更に述べるなら、多くの批評家は『ハムレット』批評において説明の原則カテゴリーとか価値評価の基準エンポイントを使用している。こうした使用は、戯曲や悲劇の理論とか偉大な悲劇の理論を意味したり想定したりしている。しかし、このような使用は理論又は実の定義を明白に試みることは異なるのである。総ての批評が理論構成を意味することになるか、又は想定することになるかという問題全体は最終的には考慮されねばならないであろう。しかし、さしあたっては『ハムレット』批評における悲劇の理論の実際を概観してみることにする。

「悲劇の理論を叙述したり意味したり想定したりせず何故『ハムレット』が悲劇的であるかを述べることが出来るだろうか」、「悲劇の本質についての理論（理論構成、真の叙述）は存在するであろうか」、「そのような理論は存在しうるであろうか」、「『ハムレット』が悲劇であるとか、ハムレットが悲劇的であるとかに關する説述を保証したり理解させたりする為に、こうした理論の存在は必要であろうか」。これが『ハムレット』批評

における悲劇についての理論構成にとりかかる際の問題となるのである。

二 理論構成の実際

「ブラドリー」

ブラドリーは「何故ハムレットが悲劇的なのか」、「何故ハムレットが劇中で唯一の悲劇的人物であるのか」を尋ねている。これらの問題に対する彼の解答は、「シェイクスピア悲劇とは何であろうか」、「悲劇とは何であろうか」というより一般的問題に対する彼の解答から生じてくるのである。即ち、ハムレットのみが「悲劇的レベルに達している」ので、彼のみが劇中で悲劇的なのである。

ブラドリーにとっては「シェイクスピア悲劇とは何か」、「悲劇とは何か」という二つの一般的問題は真（偽）で答えうる事実に関する問題として機能している。そして、前者に対する彼の解答は後者に対する彼の解答によって部分的には決定されるのである。

「悲劇とは何か」に対する彼の解答は理論構成又は悲劇の理論を作り出すのであるから、理論構成がシェイクスピア悲劇の本質についての彼の説述の中とかハムレットが劇中で唯一の悲劇的人物であることに對しての彼の理由付けの中とかに包含されているのである。

彼はシェイクスピア悲劇の分析を始めるにあたって、まず、シェイクスピア悲劇を『ハムレット』、『オセロー』、『リヤ王』、『マクベス』という四つからなるクラスに限定することから始める。これら四つの劇は「成熟」した「純粹」なシェイクスピア悲劇なのであり、他のものは「純粹」だが「未熟」であったり（即ち『ローミオとジュリエット』）悲劇的史劇であったり（例えば『ジュリアス・シーザー』）、本当は全く悲劇的ではないのである。（例えば悲劇とみなされてきた『ト

ロイラスとクレシダ』)。従って「シェイクスピア悲劇とは何か」というブラドリーの問いは「四大悲劇は何を共通に所有しているか」というより限定された問いに還元されることになるのである。この問いに対する彼の解答は凡次のようである。各劇は一人の身分の高い人物の物語である。物語は、酷烈で予想もせぬ苦難と酸痛についてのものであり、彼は、ついには死に至るのである。彼の死は国家の平和と繁栄に影響を与える。彼の苦難と酸痛はそれ以前の彼の栄光と幸福とに対照をなす。

更に、この苦難と酸痛は我々に悲劇的感動を、殊に憐憫を生じさせる主因なのである。主人公の没落はただ起きるだけではないし、非人間的諸力によって彼に課せられるのではない。そうではなくて、彼の没落は彼自身の行動も含めた人間の行動から生じるのであり、そのような行動とは彼の性格の産物であり彼はそうした行動に少なくとも部分的には責任があるのだ。他の諸要素もこの物語の中にある。精神の異常状態、超自然の介入、偶然の出来事といった要素である。

しかし、これらは悲劇にとって本質的ではないのである。何故なら、これらは因果の連鎖を編み出し手繰りよせ支配することがないからである。総てこれらは性格より生じる行為に従属しているのである。これらの諸悲劇のアクションは、統一された精神と外的力との葛藤ではなく、分裂した精神の、ある意味では自己自身との葛藤なのである。主人公は自分の没落に責任があるだけでなく、没落の一つの原因として、自分の根元的特徴である致命的欠陥を所有している。各々の主人公には著しい偏向、「全存在を一つの対象、激情、精神の習慣に同定するという致命的傾向」(註一三)があるのだ。しかし、彼は又自分の欠陥においてさえも偉大(人間的に優秀)なのである。彼の没落は、このような偉大性の崩壊を必然的に伴うのである。そして、このことが我々に憐憫のみならず恐怖、畏怖、賞賛を生ぜしめるのである。

この偉大性の崩壊と自己消耗が悲劇の中の中心なのである。主人公が道徳的であるなしかかわらず彼は没落の際に世界における悲劇的事実を縮図的に示すのである。世界における悲劇的事実とは、価値とか、精神とか、偉大性のとり返しのつかない喪失なのだ。四大悲劇が共有するシェイクスピアの劇的宇宙とは、善に近似するも悪からは全く掛離れた絶対的力の存在にもかかわらず、善が悪との闘争とその根絶とにおいて破壊され、消耗される宇宙なのである。主人公が彼の死の瞬間に最も偉

大になるのを感じる丁度その時に、我々は善の自己消耗に融和感や昂揚感を懐いたりするが、何か善なるものが破壊されてしまったという究極的で否定しえない非合理的な事実の生み出す悲痛な神秘感を禁じえないのである。こうした理由から、ブラドリーにとっては、悲劇とは世界における精神的諸力の葛藤において精神が不可解にも自己消耗してしまうことなのである。このことはシェイクスピア悲劇のみならず総ての悲劇の本質なのだ。ブラドリーはこのことを「ヘーゲルの悲劇論」"Hegel's Theory of Tragedy" という試論で明らかにしている。「悲劇とは精神の自己分裂と自己消耗を、又は葛藤と消耗を必ず伴う精神の分裂を描くのである」（註一四）。シェイクスピア悲劇は悲劇的であり、ハムレットは悲劇的人物である。何故ならこれら二者は以上のような悲劇の本質的基準を満たしているからである。では悲劇の本質（精神的諸力が葛藤するとき精神が自己消耗すること。これがあって悲劇は始めて存在するのであり、これが無ければ悲劇は存在しない。）とシェイクスピア悲劇の中にブラドリーが数え上げている他の属性や特徴（主として高位の人物の物語、彼の酷烈で予想もせぬ苦難と酸痛と没落、没落の際の社会への反響、以前の幸福と没落との対照、彼の致命的欠陥、彼の道徳的責任、禍を生ぜしめる悪と悪を破壊する善との葛藤、主人公の死、憐憫、不安、恐怖、畏敬、賞賛、昂揚など我々の側での悲劇的感情）との関係はいかなるものであるか。これらのいくつかは（ブラドリーにとっては）総ての悲劇にとって必要である。例えば主人公の道徳的責任、彼の欠陥、彼の苦難と酸痛、彼の没落、精神的諸力の衝突と葛藤、悲劇的效果である。他のものは（ブラドリーにとり）シェイクスピアの四大悲劇の（他の諸悲劇の）構成的属性であるが、総ての悲劇に必要なとは限らないのである。例えば主人公の死、悲劇の源泉としての悪、主人公の没落の社会的反響である。

ブラドリーの考えでは悲劇の本質的諸属性とシェイクスピア悲劇の諸属性との関係はどのようになっているだろうか。彼はこのことについて明白に語ってはいないが、ヘーゲルに関する試論の中で悲劇の本質と悲劇の種との相違について述べている彼の言葉に従えば彼にとってこの関係とは次のようである。

総ての悲劇にとり必要な（しかし必要かつ十分、即ち本質的ではない）シェイクスピア悲劇のこうした諸属性は精神的諸力

の葛藤における精神の自己消耗の諸面であるか、ないしはそのような自己消耗という属性を必然的に生ぜしめるのである。

ブラドリーの挙げているその他のシェイクスピア悲劇の諸特徴は悲劇の構成に寄与しているが悲劇にとり必要でも十分でもない。

こうしたところから、ハムレットの大きさ、欠陥、道徳的責任、酷烈な苦難、没落といったものは悲劇の本質としての自己消耗の諸面であつたり、そのような自己消耗を必ず生ぜしめるのである。その一方でハムレットの死、クローディアスがハムレット王を殺すことによつて生じた悪、フォーティンブラスによる秩序の回復といったものは、悲劇としての『ハムレット』の構成的かつ寄与的特徴なのである。

さて、悲劇の本質、シェイクスピア悲劇の本質、「何故ハムレットは悲劇的なのか」、「何故彼が『ハムレット』において唯一の悲劇的人物であるのか」といった問題に対するブラドリーの諸見は正しいであろうか。

「リリー・キャンベル」

明らかにリリー・キャンベルはブラドリーの諸見が誤りであると考えている批評家たちの一人である。彼女は彼の悲劇に関する理論、彼のシェイクスピア悲劇に関する説述、ハムレットが悲劇的人物である事に対する彼の理由付けを斥けている。これら三者のそれぞれを、彼女が真と考えている彼女自身の悲劇の本質一般についての見解、又はシェイクスピア悲劇の本質についての見解をもつて置き換えているのである。

彼女はブラドリーが悲劇における三要素を即ち精神の異常な状態、超自然なるもの、偶然なるものを従属的特徴としてしまったことに対して異議を申したることにより、ブラドリーに対する攻撃と彼女自身の見解の陳述を開始するのである。それらは従属的どころか（殊に第一のものは）シェイクスピア諸悲劇の道徳的パターンの本質的諸部分をなしている。

精神の異常な状態、例えばハムレットのメランコリー、リヤ王の狂気、マクベスの幻覚、オセローの癩瘡は、「暗き宿命の

不可避の進展途上にある里程標なのである」（註一五）。それらは理性と争う抑制のきかない激情の結果であり、そのようなものとして、それらは罪^ゴの具現なのである。この罪のために彼等は報復的な神により当然ながら処罰されるのだ。従ってブラドリーにとり従属的なものが、ミス・キャンベルにとってはシェイクスピア悲劇の第一の、又はそれを定義する属性なのである。ブラドリーの論じている四大悲劇の各々を、彼女は激情を描いたものとして再解釈しているのである。そこでは中心人物が、彼の激情が理性によって抑制されないために、苦難するのであり、彼の責任である抑制のきかぬ激情の罪又は悪が神によって罰せられるのであるから彼の没落は当然の報なのである。中心人物の罪が軽いときは（激情が理性に抑制されぬままであるときは）彼は悲劇の主人公といえる。しかし彼の罪が決定的なときは（激情が意志を歪め、理性がこの歪められた意志を助長するときは）彼は「悪漢の主人公」なのであり、悲劇の主人公ではないのである。従ってハムレットやマクベスが悲劇の主人公であるというブラドリーの同定は誤りなのである。彼らが分ちもっているものは偉大性とその自己消耗ではなく、激情への隷属なのだ。シェイクスピア悲劇の役割は道徳を生命力にみちた面白可笑しいやり方で教えることなのである。特に「人間如何にして罪とその報の神罰を、激情と理性の適切なバランスによって逃れるか」を教えることなのだ。シェイクスピア悲劇は宗教的なのであり、世俗的と見たブラドリーはここでも間違っているのである。シェイクスピア悲劇は他の総ての悲劇と同様に不幸（悪）を描いている。だが彼の悲劇は又、不幸（悪）⇨幸から悲惨への変転という悲劇的事実⇨「悲劇の永遠の本質的材料」（註一六）を説明しているのである。このような不幸に関するエリザベス朝的・シェイクスピア的説明は（彼女は他の諸悲劇については何もふれていない）、人間の愚行に対する神の正義という宗教的説明なのである。従ってブラドリーは又もや間違っている。悲劇には、いたましかろうとなかろうと、神秘など全く存在しないのである。悲劇とは秩序ある宇宙における説明可能な事実なのだ。

以上のように、ブラドリーとミス・キャンベルとの間には悲劇の本質、シェイクスピア悲劇の本質、「何が『ハムレット』を悲劇的にしているか」に関する深刻な対立があるのである。

「ストロール」

ストロールにとり『ハムレット』は血と陰謀と運命の復讐悲劇なのであり、セネカ風の叙事詩的伝統の部分として、復讐という重大な行為が最後に到来するのである。主人公のハムレットは「気高く理想的な悲劇的欠陥（ないし他の欠陥）などのない報復者」なのである。彼は勝利の瞬間に両手を朱に染めて夭逝するのであるから英雄的で悲劇的なのだ。ハムレットの悲劇も『ハムレット』における悲劇的要素も、精神の自己消耗や「遅滞の罪に対する当然の報」とは全く関係がないのであって、『ハムレット』における中心的事実とは主人公が復讐を達成することなのである。従ってブラドリーもミス・キャベルも「何が『ハムレット』とその主人公を悲劇的にしているか」という点で間違っているのだ。『ハムレット』はシェイクスピア悲劇のテスト・ケースであるから（当然全悲劇のテスト・ケースでもある）、彼らは各々の理論においても間違っている。即ち、シェイクスピア諸悲劇は悲痛な神秘でもなければ道德上の手本でもないのである。

「シュキング」

シュキングも亦『ハムレット』を含むエリザベス朝悲劇における激情の役割を強調している。しかしこれらの諸悲劇は激情を抑制せよという道德上の手本でもなければ、激情の浄化を生ぜしめる実の生の模倣でもなかった。そうではなく、エリザベス朝悲劇の目的とは激情の惹起だったのである。従って各々の諸悲劇のクライマックスは抑制を解かれた激情を描いたのであった。こうした目的とその実現とは芸術における初期バロックの諸面であったのだ（芸術における初期バロックの特徴は大いなるエネルギー、豊かな力、豊穡、強密な対照である）。激情惹起Ⅱエリザベス朝悲劇の目的はエリザベス朝の悲劇的主人公をも説明している。というのは激情喚起はセンサーショナルで印象的な人物を要求したからであり、彼は自己の強密性、脱常性、過度性、自己昂揚においては観念上の人物も実の生の人物も超越していたからである。『ハムレット』とハムレットは悲

劇における初期バロックのこのような顕著な特徴の実例なのだ。

「ファーガスン」

ファーガスンにとつて『ハムレット』は象話と祭儀の伝統における一悲劇なのである。従つて『ハムレット』においては、生—成熟—死—再生のサイクルの神秘が祝福されているのである。この劇の進行は汚染に始まり苦難と死を通して達成される健康に至る迄のその悲劇的リズムないしアクションなのである。悲劇の主人公ハムレットはこうした浄化の過程の任命された証人であり又スケイプ・ゴートのな犠牲者なのである。だが『ハムレット』はハムレット故に悲劇的のではなく、全体的状況故に悲劇的なのだ。全体的状況とはデンマークを破壊しつつある隠れた膿瘍を採し出し破壊する試みのことである。祭儀、祈願、天刑が祝福の不可欠の部分として存在する。実に古代の象話形式と祭儀的パターンが『ハムレット』に具現されているのだ。即ちプロローグ、アゴン（葛藤）、クライマックス、ペリペティア（事情の激変）、アナグノリシス（発見）、パトス（受難）、エピファニイ（出現）というパターンである。

「ミス・スパージョン」

ミス・スパージョンにとつては、『ハムレット』は腐敗のイメージャリをとおして人間の自然の状態—人間の肉体的腐敗性（これ自体が悲劇的なのである）を描いているから悲劇的なのである。

「ウィルスン」

ドーバー・ウィルソンはここでとり扱う他の批評家たちと異なり、『ハムレット』における悲劇的諸要素を論じる際に「悲劇」一般を定義していない。そのかわり戯曲悲劇に関するのみち確かに伝統的なアリストテレスの諸基準を使用している

のである。即ち、主人公への共感、主人公の道徳的責任、彼の偉大性、苦悩とか虚弱性から起きた没落、人間の忍耐への驚嘆と畏敬といった観客側での反応である。『ハムレット』とは「苦痛にみちた状況にびったりと嵌り込み、自由にとびまわることの出来ない天才の悲劇」（註一七）なのである。ハムレットが悲劇的であるのは彼が虚弱だからでなく、彼の重荷のせいなのだ。「ハムレットの道徳的な大きさは非常に偉大であり、彼の神経は頑強そのものであるから、彼の背骨は折れることがない。しかし彼は跛をひいており、亡霊の命令を遂行すべき彼の腕は麻痺している。こんな風に彼は重荷を背負いつづけているのだが重荷を降ろすことが出来ないでいるのだ。一言でいうならこれが△デンマーク王子ハムレットの悲劇的物語▽なのである」（註一八）。

「ピーター・アレグザンダー」

ピーター・アレグザンダーも亦『ハムレット：父と息子』*Hamlet: Father and Son* において「何故『ハムレット』は悲劇的なのか」という問いに答えている。彼の解答は伝統的諸理論とは根本的に異なった悲劇の理論構成に基づいている。このために、既に概観した諸批評家の諸見より悲劇『ハムレット』に関する幾個かの諸見へと移ってゆく際に、ここで検討してみる価値があるのだ。アレグザンダーはまず『ハムレット』における悲劇的なるものの「オーソドックスな」解釈と彼が呼ぶもの及この解釈が基づいている全体理論とを提出し、その後でこれらを偽であると否定している。このオーソドックスな解釈に従えば、『ハムレット』は決断を下すことの出来なかつた男の悲劇なのだ。このようなものとしてのオーソドックスな解釈はハマルティア *hamartia*（主人公の悲劇的欠陥）が第一義的であって、かつそれが主人公の苦難と没落の主要な原因であるような悲劇の伝統的概念より生じる解釈の明白なケースなのである。こうした見解によると、ハマルティアは悲劇の必要な属性又は必要な条件なのである。それは主人公の没落を引き起こすのみでなく、彼の没落を説明し正当化するのである。即ち、観客に主人公の運命を当然の報として理性的に受容せしめるのだ。カタルシスとは主人公の運命を合理的に受容することなので

ある。

『ハムレット』や悲劇の中に主にハマルティアを見出すこのようなオーソドックスな見解は多くの資料的裏付けがある。胸壁でのハムレットの有名な台詞（I, 4, 13—38）、アリストアレスやブラドリイの悲劇論、ギリシャ諸悲劇などである。しかしアレグザンダーは、これらの資料がオーソドックスな理論の裏付けをしているということを、否定している。そうではなく、それらの資料は『ハムレット』に対する、そして悲劇の理論構成に対する彼自身の反オーソドックスな説明のための証拠として役立つているのだ。リリー・キャンベルは胸壁でのハムレットの台詞をオーソドックスな解釈に従いハムレットの悲劇を解く鍵としている。アレグザンダーは胸壁でのハムレットの台詞は「世の非難を自分たちに引き寄せ、自分たちの評判を全く傷つけてしまうので、自分たちの徳が総ての色彩と賞賛とを失ってしまうような同国人たちの欠点について注釈を加えている」（註一九）にすぎないと指摘している。この台詞をハマルティアの明白な叙述ないしハマルティアと関係のある叙述と解釈してしまうことは、ハムレットを自分自身の予言者としてしまうことである。何故ならこの台詞は、コンテクストから判断して、ハムレットが自分の義務の怠慢に気付く前に口にしてからである。又こうした解釈は欠陥が「自然の女神の装いから運命の女神の星に至る迄」どの場所にも存在するかもしれない点において、悲劇的欠陥を意味をなさない程拡大してしまうのである。次にアリストテレスの場合はどうであろうか。ハマルティア説の創始者として認められている彼は、ハマルティアが悲劇にとって必要であると明確に述べているといえようか。明述はしていないとアレグザンダーは述べている。無論『詩学』においてアリストテレスは、ハマルティアが無いなら観客は主人公の没落にカタルシスでなく反撥感を抱くであろうからハマルティアは必要であると述べている。しかしアリストテレスがヘルメイアスという友人に寄せた詩の中の「死への競争にとってはやっかいものの徳であるが／生においては一番みごとで価値あるもの」という詩行は、拷問によって死んだヘルメイアスへの賛歌なのであり、アリストテレスは彼の悲劇を醜悪にしないようにヘルメイアスに如何なる欠点をも見出してはいないのである。アリストテレスは、カタストロフィーの原因となりカタストロフィーにおいて完成される欠陥ないし

過ゆえに、ヘルメイアスを徹らしめることはないのである。更に又、偉大なギリシャの諸悲劇も苦難と酸痛を経て輝きわたる徳という英雄的な理想を具現しているのである。伝統的な解釈に従ってギリシャ諸悲劇を人間の逸脱に対する神の報復を描いたものと見なすことは正しくないのである。例えば『コロヌスのオイディプス』においてハマルティアを中心者とすることはこの劇を無意味にしてしまうのである。アリストテレス同様、ソフォクレスは徳を賞賛しているからである。『コロヌスのオイディプス』で彼は恐ろしい苦難を経て達成された主人公の偉大性を賞揚し記念しているのである。ブラドリーも亦彼自身によってまでもハマルティアの解説者として間違えられてきたのである。だが彼は悲劇的欠陥を表面的には強調しているのであるが、悲劇的欠陥を主人公の偉大性の根源と見なすことにより、欠陥を徳に変えてしまっているのだ。

悲劇とは人間の欠陥ではなく人間の徳を劇化しているのである。ハマルティアでなく、アラテイ *Alceste* が中心なのだ。なるほど悲劇は苦難と酸痛を欠くことができない。しかしこうしたものは人間の弱さや邪悪から生じてくる必要はないのである。忠誠、名誉、義務も亦苦難とカタストロフィーを生み出すのである。こうした理由からハマルティアは悲劇に欠くことの出来ない特質とはいえないのであり、アリストテレス、ブランドリー、ギリシャ諸悲劇の中に意図的に存在させられたことは決してなかったのである。

更にアリストテレスが理解したカタルシスは、主人公の欠陥から生じた彼の没落の合理的な受容とは違うのである。カタルシスは融和ないし平安への回帰、即ち生のいたましい局面に対する積極的克服なのである。人間の徳に対する賛美のみがこのカタルシスという経験を理解可能なものとするのである。いたましきものに対する積極的克服のカタルシスはアリストテレスの『詩学』の中に、殊に悲劇に対するプラトーンの攻撃への彼の応答の中に、既に意味されていたのである。要するにそこではアリストテレスは悲劇は人間の精神を弱めるのではなく強化するのだという主旨を展開しているのである。こうした克服としてのカタルシスは、悲劇への我々の反応の一部である融和的感情に関するブラドリーの言葉の中にも亦意味されているのだ。しかしこの経験を異った言葉で表現することにより、ワーズワースとキーツはこうしたカタルシスを最もうまく言いあらわし

ているのである。

アレグザンダーにとっては、悲劇とはこのような人間の徳の賞揚（苦悩と酸痛を経て達成された人間の栄光）なのであり、これが観客の心に生の苦痛に対する強密なる克服を生ぜしめるのである。「不快なものをすっかり取り去り掃き消めるものは、主人公の運命を死すべきものには付きものの欠点や過と比較するような小賢しい計算ではなく、死すべき人間たちの条件を超越した彼等の中にある何ものかの感覚なのである」（註二〇）。

シェイクスピアは彼の諸悲劇においてアラテイを賞賛しているのである。オーソドックスな見解のように、ハマルティアを中心とみなすことは、シェイクスピア諸悲劇を単なる寓話物語にしてしまうことであり、そのような物語はとうの昔にその魅力を失っているのである。『ハムレット』は決断出来ぬ男の悲劇であるのではなくて「人間の道徳的生に存在する平凡な諸要素の一種の聖化なのである。シェイクスピアはハムレットの「平凡性」と我々が考えがちなもの故にハムレットに平凡人を持ち込んだのではないのである。我々がどのように名付けたかろうと、彼の所有しているこの不思議な力（我々はアラテイとか徳とかいう語を使ってきた。このような名称でないならヘンリー・ジェームズより「端正という個人のヴィジョン」というものを借りて来ることが出来たかもしれない。）故に、ハムレットの中に平凡人を持ち込んだのである」（註二一）。もっと詳しく述べるならば、悲劇の主人公ハムレットは父と子である二人のハムレットによって代表された二つの徳「古代の本能的智慧と英雄的激情」及「後の時代の瞑想的智慧」（註二二）、の調和を神にささげているのである。総ての試練とハムレットの最終的没落においてシェイクスピアはハムレットの特別な優秀性、即ち「如何にして強さを失わずに情深くあるか」、を賞賛しているのだ。

「G・B・ハリスン」

G・B・ハリスンは『シェイクスピアの諸悲劇』*Shakespeare's Tragedies* (1951) にあつて、『ハムレット』も含めたシェ

イクスピアの諸悲劇を分析している。まず彼は「もし我々がシェイクスピア悲劇の本質についてのなんらかの結論又は一般観念に最終的に到達するつもりならば、我々はまず最初に我々の術語の定義を試みなければならない。」(註三三)と本人にとっては真の悲劇の理論を提示している。彼は「シェイクスピア的」を定義し、次に「悲劇」を定義している。「悲劇」にかぎりはアリストテレスの定義が今でも最良であると彼は言っている。アリストテレスのように劇的アクションという概念をもって我々は悲劇の分析を開始すべきなのだ。劇的アクションには三つの面、即ち俳優、舞台、見物、がある。従って如何なる悲劇の概念も見物の役割を十分に論ずることなくしては完全とはいえないのである。「さらにアリストテレスは彼の有名な悲劇の定義において、悲劇が見物に、彼がカタルシスとか浄化とか呼んでいる明確な感動を生ぜしめる時にのみ真の悲劇が存在することを明らかにしている」(註三四)。

それではカタルシスとは何であろうか。ハリスンは自分がアリストテレスの意味するところに従っていると述べながら、それは解放即ち「感動の明白なる譲渡」であると言っている。この解放(放出)に心ゆくまでひたりきるには、劇場上演という公共性が必要なのである。こうした条件がかなうと(解放としての)カタルシスは「感情を完全にかき乱し枯渇させてしまうので、我々の情動的全状態及バランスはしばらくの間、完全に変化してしまふ。……この経験はアリストテレスの「カタルシス」即ち「浄化」という言葉で正確に表現されているように昂揚せしめることと浄化することなのである」(註三五)。

浄化とはこのようにハリスンにとっては悲劇を定義する属性なのである。しかし総てのいわゆる悲劇がこの浄化を行うというわけではない。ハリスンはこのような浄化を行わぬものを悲劇としては拒絶するようなことはなかった。彼は浄化をする悲劇と単に不幸に終わる悲劇とを区別したのであった。前者を「深い悲劇」と呼び、後者を「悲劇」と呼んだのである。

深い悲劇とは「ちゃんとした聴衆の前で十分に演じられたときには、感動の完全な洗淨を行うことのできる劇」(註二六)である。悲劇が深いものだという事をテストする一つの方法は、その悲劇が「なんと哀れな」という反応を呼び起こすかどうかである。深い悲劇を更に定義する諸条件はその浄化の方法なのであり、これは深い道德的意味、苦難における人間の情念の表

現、技巧、選択、圧縮、アクションの必然性を包含しているのである。

シェイクスピアの戯曲では『リヤ王』と『オセロー』だけが深く悲劇的なのである。『マクベス』は深い悲劇ではない。『ハムレット』も亦深い悲劇ではない。何故なら『ハムレット』は「深い悲劇を作り出すのに必要な質のうちで二つのものが欠けているからである。普遍的道徳性の感覚と必然性である。というのは、ハムレットの死は過や死すべき者の弱さから生じる予言しうる結果でなく、決闘の偶然性の結果だからである」（註二七）。『ハムレット』は本質的には復讐劇であり、不幸な終り方をするという理由だけで悲劇的なのである。しかしハリスンは次のように述べている。「『ハムレット』は感動を完全に浄化するような種類である深い悲劇ではないが、英語における、おそらくは総ての戯曲における最も魅力的で面白い劇となっている……」（註二八）。

「H・B・チャールトン」

H・B・チャールトンは『シェイクスピアの悲劇』*Shakespearean Tragedy* (1948) の中で「何故ハムレットは悲劇的であろうか」という問いに答えている。彼の解答は悲劇一般の理論に、又はシェイクスピア悲劇の理論にさえ基づいていない。彼はそうした理論は不可能であると言っている。彼の解答は悲劇において根本的な不可避性という説に基づくのである。

悲劇は主人公の死で終わる。彼の死が悲劇的である為には、その死は不可避に見えねばならない。彼の死は言はば宇宙における必然ともいべき究極的事実より生じてくるのである。この究極的事実とはギリシヤ悲劇においてはネミスィス Nemesis（復讐の女神）である。エリザベス朝人の想像力にとっては、運命の女神 Fate は疾うにその魅力を失ってしまったものである。だから、シェイクスピア悲劇においては人間の本質を支配する諸法則に必然性ないし不可避性が集中してくるのである。このためにシェイクスピアの悲劇的戯曲は「その最終手段を、即ちその不可避性の発条を人間と世界の相互作用の中にみいだすのである。即ち、とらえどころはないが巧妙な心理的因果の連鎖が宇宙的秩序を事件を通して十分に表現するのである」（註二九）。

しかしながら単なる不可避性では充分ではないとチャールトンは述べている。主人公の没落が我々の共感を呼ぶように、不可避性が彼の偉大性と結びつかねばならないのである。又各々の劇の中で、不可避性がアクションの全体的不可避性に統合されていないければいけないのである。虚弱な人物の不可避的死は悲劇的ではない。主人公の死が彼自身の本質に根ざしていない力によって彼に課せられるなら、彼の死も亦悲劇的とはいえないのだ。以上の如く、チャールトンの行っていることは、不可避性という基準の宛用範囲をある種の基準に、即ち性格から生じる偉大な行為を必ず伴う不可避性に限定することにより彼自身の不可避性の基準を形成しているのである。従って、彼の基準は彼にとり悲劇の価値評価的基準として、そして当然ながら記述的基準として機能しているのである。こうした不可避性の二重使用は、彼が『リチャード三世』、『リチャード二世』、『ローミオとジュリエット』、『ジュリアス・シーザー』といったシェイクスピアの初期悲劇を論じているところで顕著である。これら諸劇は、彼によって定められた不可避性の基準のある面を欠いているので真に悲劇的とは言えないと彼は論じている。

リチャード三世は彼自身でなく神によって打ち負かされたのである。リチャード二世は余りに弱すぎて我々の共感を得ることができない。ローミオとジュリエットは運命の女神 Fate によって破滅させられる。ジュリアス・シーザーもブルータスも不可避的に運命づけられていない。従って、『ハムレット』が「悲劇の理想的姿」（即ち重大で不可避的な死）を実現した最初の劇なのである。ハムレットは彼の挫折と死がまわりに重大な影響を与えるような立派な人物として描かれている。だから彼は我々の共感を呼ぶのであり、彼の暗い宿命は彼自身の本質から不可避的に進展してゆくのだ。何故、彼は悲劇的なのだろうか。何故なら、彼は偉大で立派な人物であるのに、必然的に挫折し死んでゆくからなのである。ハムレットは元から自分の仕事に向いていないのだ。彼の道徳的理想主義、感受性、瞑想性が彼を破壊するのでなく、もっと根本の何物かが彼を破壊させるのである。それは彼の事物に関する考え方なのだ。彼の精神は「気分的感情に高ぶらされ、直ぐに興奮する想像力に支配される。感動は思考者の経験の一要素を特に強密化する。想像力は自由に思弁的宇宙を構築し、そこではこの強密性が根

本の支えとなつていたのである」（註三〇）。ハムレットはこのように自分の世界を歪曲しているのだ。彼は自分の感動と想像により構成され投射された抽象的世界を、彼が行動せねばならぬ現実世界ととりちがえてしまう傾向があるので、クローディアスの殺害が遅くなりすぎたり、彼が死んだりすることは不可避なのである。

「ティリヤード」

E・M・W・ティリヤードは『シェイクスピアの最終諸劇』*Shakespeare's Last Plays* (1938) と『シェイクスピアの問題諸劇』*Shakespeare's Problem Plays* (1950) という二著書の中で、悲劇をシェイクスピア戯曲との関係において考察している。彼は悲劇を苦難、犠牲、再生の三タイプに区分している。第一のタイプは強い（又はしばらくは強い）登場人物が苦難する劇であつて、彼は自分の苦境の責任はあまりないものだから、苦境と宇宙におけるその存在とに對して抗議するのである。『モルフイ公爵夫人』*The Duchess of Malfi* がこの一例である。第二、犠牲的浄化のタイプは宗教に根ざしている。このタイプは登場人物として神、犠牲者、殺人者、聴衆を所有し、目的として社会組織の不浄の浄化を目差しているのである。第三のタイプは「崩壊の結果生じる再生と関係がある。このような悲劇は精神の刷新がなされ、これを通して存在の新状況が保証されたときに成立する。この種の悲劇は異常な苦難という悲劇だけでなく人間の総ての生が持っている根本的な悲劇的事実をも表現しているのだから、我々の本質に奥深く根づいたものなのである。即ち、善が更に生じるべきならば、善の状況はそのまま維持されえないのであり変化されねばならない、部分的には破壊さえされねばならないという事実をも表現しているのである」（註三一）。ティリヤードにとっては「我々が最も集中的に悲劇的に感じる諸悲劇は他の悲劇的諸概念と共にこの第三の概念を含むのである」（註三二）。ティリヤードは先に書いた『シェイクスピアの最終諸劇』の中で、この第三のタイプを融和の悲劇と名付けその特徴を表わしている。彼はこの名でもって解体後の精神的刷新ないし再構成の悲劇を意味しているのである。この融和の悲劇は誕生、崩壊、再生という生のサイクルを象徴しているのである。このタイプの典型の一つはアイスキュ

ロスの『オレスティア』である。この劇には崩壊から再生に至る完全な悲劇パターンが記されている。シェイクスピアの『リヤ王』と『オセロー』もその例といえるのである。

しかしながら『ハムレット』は集中的に悲劇的であるとはいえないのである。これは主に第一のタイプの悲劇であるが第二のタイプの浄化の要素も持っている。だがこれは融和の要素を全く含まないのである。即ち如何なる啓示、方向の転換、更新、精神の刷新も含まれていないのだ。オセローやリヤ王と違いハムレットは全く精神的変化を行わないのである。前兆に恐を抱こうとしない彼の台詞(V, 2, 217-22)はここでは特に重要である。ティリヤードはブラドリーに従ってこの台詞を宗教的な悟の表現としてでなく、無為主義の表現として解釈している。ハムレットは再生されぬままである。従って、この劇は第三の最も充実な意味では悲劇的とはいえないのである。だが最も充実な意味において『ハムレット』は悲劇的でないというだけでなく、他の意味においても亦この劇の中心的性質は悲劇なるものではないのである。ガートルードの再婚がハムレットに与える影響と復讐という使命のテーマがこの劇に根本的なものである。この二つのテーマのうちでは前者の方が即ちハムレットがガートルードの罪に目覚めるテーマの方がより根本的である。この劇の一貫性及構造はハムレットがこれら二つのテーマに対応してゆく状態でこれら二つのテーマが共存することに存在するのである。この劇の偉大性は悲劇的なものに由来するのでなく、描かれた経験の豊富と多様に由来するのである。「『ハムレット』は人間経験の最大限の多様性を、可能なかぎり最大の宇宙的背景の中で描いている劇として一番良く理解されるのである」(註三三)。このようなわけで、『ハムレット』を悲劇としてではなく、問題劇として分類する方がより正確なのだ。「真の解明が即ち描かれている事物の多様性が第一義的となったときに、我々は悲劇の領域から問題劇の領域へと向かうのである。ここでは問題自体、問題の豊富、問題の重要性、問題の多様性が第一となるのであり、問題の解決や問題の意義上の整理が第一となるのではないのだ」(註三四)。

『ハムレット』は充分に悲劇的ではない。悲劇的なものも亦この劇の中心ではない。ティリヤードは更にもう一つの関連した主張を行っている。彼はシェイクスピアの最終諸劇、『シンバリン』、『ウィンターズ・テイル』、『テンペスト』が第

三の意味で悲劇的であるとの見解を主張している。というのは各々の劇のある要素が悲劇的パターンのある再生的な面だからである。『ウィンターズ・テイル』は実にその全サイクルを描いているのである。再生という悲劇的構成要素が、各最終諸劇の中のロマンスという悲劇とは異なるテーマと（効果的であろうとなかろうと）結合していると彼は結論しているのである。

- 註一三 Bradley, *Shakespearean Tragedy*, p. 20.
- 註一四 Bradley, "Hegel's Theory of Tragedy," *Oxford Lectures on Poetry*, p. 86.
- 註一五 Cambell, *Shakespeare's Tragic Heroes*, Appendix A, p. 249.
- 註一六 *Ibid.*, p. 15.
- 註一七 Wilson, *What Happens in "Hamlet,"* p. 39.
- 註一八 *Ibid.*, p. 50.
- 註一九 Alexander, *Hamlet: Father and Son*, p. 40
- 註二〇 *Ibid.*, pp. 88—89.
- 註二一 *Ibid.*, p. 183.
- 註二二 *Ibid.*, p. 184.
- 註二三 Harrison, *Shakespeare's Tragedies*, p. 10.
- 註二四 *Ibid.*, p. 16.
- 註二五 *Ibid.*, p. 17.
- 註二六 *Ibid.*, p. 21.
- 註二七 *Ibid.*, p. 273.
- 註二八 *Ibid.*, p. 110.

註二九 H. B. Charlton, *Shakespearean Tragedy*, Cambridge, 1948, p. 12.

註三〇 *Ibid.*, p. 93.

註三一 E. M. W. Tillyard, *Shakespeare's Problem Plays*, London, 1950, p. 14.

註三二 *Ibid.*

註三三 *Ibid.*, p. 28.

註三四 *Ibid.*, p. 31.

三 理論構成上の主要諸問題と理論構成に関する伝統的概念

以上の諸批評家達の所見で、『ハムレット』批評における理論構成上の主要な諸問題点は充分提出されていると考える(註三五)。我々の代表的諸批評家は次のような問題をかかっている。

①「何故『ハムレット』ないしハムレットは悲劇的なのか。」

「何が『ハムレット』ないしハムレットを悲劇的にするのか。」

②「シェイクスピア悲劇とは何か。」

③「悲劇の本質とは何か。」

④「我々は悲劇の理論を述べたり意味したり想定したりせず、何故『ハムレット』ないしハムレットが悲劇的であるかを述べ得るであろうか」

各々の代表的批評家は第一の問いを提起し、それに解答している。各々の批評家は自分の解答を、『ハムレット』におけるある悲劇的属性ないし代表的な悲劇的属性に関する真の叙述と考え、他のいくつかの解答をそのよ

うな属性に関する偽の叙述とみなしている。更にこれらのうちの幾人かの批評家は『ハムレット』という悲劇の種類を問題としている。例えばハリスンは『ハムレット』が「深い」悲劇かどうかを、ティリヤードはそれが「集中的に」悲劇的であるかどうかを問題としている。が、誰一人「『ハムレット』ないしハムレットが悲劇的であるかどうか」を問うてないのである。但、ティリヤードが悲劇的なるものはこの劇の中心的性質ではないと述べているときに、彼はこの問いを尋ねているともれよう。「劇」の意味を歪曲せずに「『ハムレット』は本当に劇であろうか」と問うことが出来ないように、「悲劇」の意味を歪曲せずに「『ハムレット』は本当に悲劇的であろうか」と尋ねられないのであろうか。「悲劇」の論理に関する多くの諸問題は、この問いに対する正しい解答により決定されるのである。

第一の問題に対する我々の代表的批評家達の諸解答においてまず目につくものは、彼等の提出した諸理由の多様性なのである。ブラドリーは『ハムレット』が悲劇的であると述べ、その理由として、身分も徳も高貴な主人公が苦難し、没落し、死ぬからであると言っている。そして彼の運命は彼の性格、欠点、内的葛藤より生じてくるのであるから彼は自分の運命に部分的には責任があるのだとブラドリーは述べる。彼の死は精神的価値の崩壊、従って消耗を必的然に伴うのであって、この光景を目撃する我々に善の自己消耗という説明の出来ぬ神秘が原因の憐憫、感嘆、高揚、畏敬を生ぜしめるのである。ミス・キャンベルは次のように反論している。『ハムレット』は抑制されぬ激情という罪（悪徳）に具現された邪悪を、殊に主人公の遅滞の罪に具現された邪悪を描いているから悲劇的なのだ。この劇は神による当然の罰として主人公を没落せしめることにより、このような邪悪を合理化しているのである。ストーリーは『ハムレット』が悲劇的である理由として、ハムレットが両手を朱に染めつつも自分の義務を英雄的に遂行して夭折することをあげている。シュッキングは、『ハムレット』は実の生よ

り偉大で印象的な主人公によってエリザベス朝人を感動の極みへと押しやったので悲劇的であったといっている（『ハムレット』は今でも我々を大いに感動せしめるわけであるから、なおかつ悲劇的であるかどうかシェンキングは述べていない）。ファアガスンにとり、『ハムレット』は、人間の生という永遠の神秘を祝福し、主人公がスケイプ・ゴートとなつてこの神秘を反映しているので悲劇的なのである。ウィルスンにとっては、『ハムレット』は主人公が偉大であるにもかかわらず自分の途轍もない重荷を肩より下すことが出来ないので悲劇的なのである。アレグザンダーにとり、『ハムレット』は恐ろしい苦悩を通して達成された人間の優秀性ないしアラテイ（徳）を主人公を通して祝福しているので悲劇的なのである。この祝福によりこの劇は我々の内にカタルシス（苦痛に対する積極的克服）を生ぜしめるのである。チャールトンは、立派な価値ある主人公が必然的に死へと追いやられるので『ハムレット』は悲劇的であると言っている。ミス・スパージョンにとっては、『ハムレット』は肉体的腐敗性という悲劇的で自然な人間の状態を描いているので悲劇的なのである。ハリスンにとり『ハムレット』は不幸な結末で終了するので悲劇的なのである。最後にテイリヤードにとって、主人公が苦難し、その苦難に抗議し、悲難し、それをストイックに受容しながらも自分の苦難にほとんど責任がないのであるからという部分的理由と、ハムレットは犠牲的浄化における犠牲者であるからという部分的理由でもって、『ハムレット』は（集中的にはないが）悲劇的なのである。以上のように「『ハムレット』が悲劇的である」事に対する実に様々の理由が述べられている。

『ハムレット』における悲劇的なるものに理由付けをする際に、即ち何故『ハムレット』ないしハムレットが悲劇的であるかを述べる際に、これらの諸批評家は悲劇的なるもののある種の属性、又はその諸属性が『ハムレット』の中に存在していることを述べたり意味したりしているのである。そしてこれらの諸属性は各批評家が悲

劇の概念を使用する際の諸基準となつてゐるのである。これら諸属性のいくつかを考えてみることにする。主人公、劇的葛藤、感動的反應といった属性のことである。より詳しく述べるなら、高貴な主人公、彼の欠陥のある又は欠陥のない性質、彼の偉大性、彼の恐ろしい苦難、当然の報いである彼の没落又は不当な彼の没落、苦境に対する彼の責任の有無、彼の没落と死の必然性又は偶然性、善の消耗、善悪の闘争、ハマルティアに對立するアラテイ（徳）、浄化としてのカタルシス、苦痛に対する克服としてのカタルシス、平安への回帰としてのカタルシス、歡喜としてのカタルシスといったものである。これらのうちの幾個かの属性（經驗的でない属性）を理解することがどれほど困難であつても、これらに關しては少くとも一つのこと明らかである。それは、悲劇『ハムレット』はこれら総ての属性を所有出来ないということがある。何故ならいくつかの属性は互いに両立出来ないからである。例えば『ハムレット』は主人公が悲劇的欠陥を所有し、同時に理想的（欠陥のない）性質だから悲劇的であるとは言えないのである。又ハムレットは自分の苦境に責任があり、同時に責任がないということもありえないのだ。結論として、これら諸属性に關して仮今如何なることを主張出来るとしても、これら諸属性の総てが悲劇にとつて必要であるとは矛盾なくしては主張しえないのである。

我々の代表的批評家達は、『ハムレット』が悲劇である事を理由付ける為には、理論が必要か否かについて意見の一致を見ないのである。例えばウィルソンやチャールトン等は彼等の理由を理論で裏付けていない。だが大抵の批評家達は彼等の理由を理論でもつて裏付けているのである。彼等にとつては、『ハムレット』が悲劇的であると述べたり、何故『ハムレット』が悲劇的なのかを述べたりすることは、悲劇の理論を想定したり意味したりすることになるのである。悲劇の理論を明示したり意味したりせずには、『ハムレット』ないしある劇が何故悲劇であるのかを、そしてそれらが悲劇であることを、論じることが出来ないという想定は、アリストテレスより

レッシング、ゲーテ、シラー、シュレーゲル兄弟、ヘーゲル、ショーペンハウア、ニーチヒ、ブラドリイを通じてJ・W・クラッチ、U・エリス・フェルマー、F・L・ルーカス、S・K・ランガー等（註三六）に至る総ての大きな哲学的悲劇論に共通なのである。これらの批評家及哲学者の全員は次の諸説において彼等の見解の一致を見るのである。即ち、「悲劇」とは芸術作品のあるクラスを指しているという説。このクラスの全メンバーは、即ち総ての悲劇は、これらのメンバー悲劇に共通で特有なある諸属性を所有しており、このような諸属性によりこれらのメンバー悲劇は悲劇的なのであるという説。このことからこうした諸属性は悲劇の必要かつ十分な、あるいは本質的な、あるいは定義的な属性であるという説。悲劇の本質の真の叙述又は実の定義は可能であるという説。悲劇の本質に関するこのような真の叙述が無ければ、個々の悲劇に関する批評的説述は理解出来ないし真ではないという説。従って哲学的批評の一つの課題はこうした真の理論を提供することであるという説。

註三五 There are many more critics who state why *Hamlet* or *Hamlet* is tragic and formulate theories of tragedy in order to do so.

Besides the classical discussions of Lessing, the Schlegels, Goethe, Hegel, Schopenhauer, and Nietzsche, there are, among others, these recent discussions of the tragic in *Hamlet*: John Lawlor, *The Tragic Sense in Shakespeare* (London, 1960); Joseph, *Conscience and the King*; Cunningham, *Woe or Wonder*; William Rosen, *Shakespeare and the Craft of Tragedy* (Cambridge, 1960); Brents Stirling, *Unity in Shakespearean Tragedy* (New York, 1956); Robert Speaight, *Nature in Shakespearean Tragedy* (London, 1955); John Vyvyan, *The Shakespearean Ethic* (London, 1959); Willard Farnham, *The Medieval Heritage of Elizabethan Tragedy* (Oxford, 1956); and H. D. F. Kitto, *Form and Meaning in Drama* (London, 1956).

There are as many critics and philosophers who in their statements of the nature of tragedy imply answers to why *Hamlet* and Hamlet are tragic.

Besides Aristotle, Lessing, Goethe, the Schlegels, Hegel, Nietzsche, and Schopenhauer, there are, among the recent writers on the nature of tragedy: J. W. Krutch, *The Modern Temper* (New York, 1929); F. L. Luss, *Tragedy* (revised ed.; London, 1957); D. D. Raphael, *The Paradox of Tragedy* (Bloomington, 1960); and T. R. Henn, *The Harvest of Tragedy* (London, 1956).

Morris Weitz, *op. cit.*, p. 301.

註三六 The new references are: Una Ellis-Fermor, *The Frontiers of Drama* (London, 1948); and S. K. Langer, *Feeling and Form* (New York, 1953).

四 伝統的概念に対する疑問

では、悲劇の真なる理論、即ち理論構成は存在するのであろうか。我々の代表的批評家のうちで、そして伝統的批評家のうちで、そして伝統的批評家のうちでだれか一人でも全悲劇の必要かつ十分な諸属性の、即ち全悲劇に共通の本質（これにより『ハムレット』を含む全悲劇が悲劇的なのであるが）の、あますことのないセットに関する真の叙述を行っているといえようか。哲学的公式のうちでどれか一つでも、ギリシャ、エリザベス朝、フランス、現代の悲劇を総て網羅する（それらのどれかを、又はそれらの悲劇的属性のどれかを、あますことなく）であらうか。

我々の代表的批評家達の間でさえ悲劇の本質に関し根本的見解の相違があるのである。そしてこのことがこうした真の理論に到達する可能性を疑問とするのである。確に彼等は主人公の定義属性、即ち彼の苦難と酸痛、そして重大な価値をまき込む劇的葛藤、そして悲劇的効果については意見が一致している。しかし主人公に特有で

必要な屬性、彼の苦難の原因、理想的觀客の特称的反應に關しては見解の一致をほとんど見ないのである。更に悲劇一般における本質的なものについては見解の一致が全くないのである。ブラドリーにとっては悲劇の本質は精神的諸力の葛藤における価値の自己消耗である。そしてこの自己消耗は最終的には我々に世界における解消されることのない苦痛という説明不可能な神秘が生ぜしめる不可思議の感覺を残すのである。ミス・キャンベルにとって悲劇の本質とは邪惡の提示と説明なのであり、このことが我々を秩序ある世界に満足せしめるのである。アレグザンダーにとり悲劇の本質とは人間の徳を讚美することであり、このことが我々に生の苦痛に対する積極的克服を行わしめるのである。ファーガスンにとって悲劇の本質は誕生、死、再生という生のサイクルの祝福なのである。ミス・スパーションにとり悲劇の本質とは肉体的腐敗性という自然の状態なのである。ハリスンにとり、悲劇が「深い」ものときは、その本質は浄化を行う苦難なのである。最後にテイリヤードにとっては、悲劇が「集中的に」悲劇的であるときには、その本質は再生なのである。以上のように悲劇の本質に關する見解は全く一致しないのである。これらの公式のうちでいくつかが全悲劇を、そして全悲劇の全悲劇的屬性を、網羅していると言えようか。各批評家は自分の理論がそれらを網羅し、他者の理論はそれらを網羅していないと主張したり、そのようなことを意味することになる。これが彼が新理論を提出する理由でもある。しかし悲劇の本質の真と想定された理論を提出した総ての批評家は、彼の理論が偽であり充分でないとして後の批評家に直ちに反駁されてしまうのである。例えばブラドリーは総ての悲劇の本質は精神の自己消耗であると主張している。が、ミス・キャンベル、ストール、シュキング、ファーガスン、ミス・スパーション、ハリスン、チャールトン、テイリヤードはブラドリーに賛同しないのである。ブラドリーの理論は『ハムレット』における悲劇的なるものさえ網羅しないと主張するものさえいるのである。

我々の代表的諸批評家は悲劇に必要な属性についても亦彼等の見解の一致を見ていない。総ての悲劇には主人公が存在するであろうか。総ての悲劇的主人公は悲劇的欠陥を有しているだろうか。総ての悲劇的主人公は彼等の運命に責任があるであろうか。彼等の総ては恐しい苦難を受け、没落し、死ぬのであろうか。彼等は皆偉大性に連なっているといえようか。彼等は皆当然の報いを受けるといえようか。総ての悲劇は人間の優秀性を記念しているのだろうか。総ての悲劇は不幸な結末となるのであろうか。総ての悲劇は我々を深く感動させるのだろうか、それともはたして少しでも我々を感動させると言えようか。総ての悲劇はアクションにおいて不可避であるといえようか。総ての悲劇には葛藤と衝突があるのだろうか。総ての悲劇は、平安への回帰、苦痛に対する積極的克服、浄化などのうちでどれかの意味におけるカタルシスを引き起こすのであろうか。総ての悲劇は他の様ななんらかの効果を観客に生ぜしめるであろうか。このような諸問題に肯定的に解答する批評家に対しては、否定的に返答する批評家が必ず存在するのである。見解の根本的不一致は悲劇の本質的属性と純粋に必要な属性との双方に関して夥しいのである。

こうした見解の不一致というものは一体解決可能であろうか。悲劇の理論の真実を確定しうる何ものかが存在するのであろうか。解決の可能性が二つあるかも知れない。即ち、もっと多くの悲劇を探求することと、人間的条件をより深く探求することである。しかし両者とも悲劇の真の理論を提供しないのである。現存する全戯曲悲劇をこれ以上探求したところで、そしてそれらが分ち持つ諸属性を探ってみたところで、如何なる本質も出てこないのである。ほんの幾個かの悲劇をあげるならば、『オイディプス王』、『コロヌスのオイディプス』、『メディア』、『ハムレット』、『フェードル』、『ヘツダ・ガブラー』、『機織達』、『三姉妹』（註三七）といったものは、それらが悲劇的であるような、そしてそれらを他の芸術作品から区別するような、如何なる共通者を

所有しているのだろうか。恐らくそれらはある類似性を持っているだろうが、必要かつ十分な属性のセットなどは全く所有してないのである。従って現存する全悲劇を如何に探求したところでどのような本質も出現しないであろう。又人間の状況を更に探ってみても我々は悲劇の理論を手に入れることができないのである。何故なら悲劇の理論が真でありうるような悲劇的事実とか、悲劇の理論に確証を与えるような悲劇的事実とかはこの世界に存在しないからである。精神の消耗、偉大性の喪失、苦難、鬭争、敗北、アラテイ、再生、説明可能又は不可能の邪悪、カタルシスといったものが存在するかもしれない。しかしそれらのうちのどれかが、又はそれらの幾個かを集めたものが、悲劇的であるということは、過去、現在、未来の如何なる研究によっても決定できないのである。

註三十一 F. L. Lucas writes of *The Three Sisters*: "There is, for me, no more really tragic ending in all drama"

(*op. cit.*, p. 74).

五 理論構成の論理的行動…理論構成の自己矛盾

全悲劇の本質的屬性からなる(理論的に必要な)セットを叙述している確立された真の悲劇論なるものは全く存在しないのである。更に深く広範な探求も諸悲劇論の間の見解の不一致を解決出来ないし悲劇の真で実の定義を行えないのである。だが真なる理論が存在しえないその理由は事実的ではなく論理的なのである。何故なら総ての悲劇論、総ての悲劇の本質についての真とされている叙述の根底には、悲劇は必要かつ十分な属性からなるセットを有しているとの想定があるからである。この想定は、悲劇の概念ないし「悲劇」という名辞ないしそれら

の形容詞的派生語はそれらを正しく理解可能に使用^{ユース}するためには必要かつ十分な条件のセットを所有するというドグマに等しいのである。このドグマは誤りである。これが違っていることは悲劇の概念の論理的行動から明らかとなるのである。即ち、悲劇の概念の使用^{ユース}（註三八）は、悲劇の概念がその使用^{エンプロイメント}（註三八）の本質的条件のセットを有していないし有しえないということを示してくれるのである。こうした理由から、総ての悲劇の理論は自分達の根本概念を誤解しているのである。即ち、その使用^{エンプロイメント}自体がそれが定義条件を全く有していないことを要求するような概念を定義しようと考えているのである。

『ハムレット』批評家達の間における、悲劇の必要かつ十分な属性に関する見解の不一致が、悲劇の概念の論理的行動と、そこから明らかとなる悲劇の理論ないし理論構成の不可能性とを解く糸口となる。こうした見解の不一致とは、主にある種^{ユース}の概念を正しく使用するための是認された（仮令如何に多様で変動があるにせよ）基準の宛用の仕方に関するのではないのであり、基準自体に関する不一致なのである。悲劇の諸理論の間での見解の不一致において中心的なものは、どの基準に悲劇の概念の正しい使用^{ユース}を決定させるのかという論争なのである。例えば、批評家達はガートルードが姦婦かどうか、ハムレットが狂気かどうかを論ずるときには、「姦婦」とか「狂気」とかの基準について論争するのではなく、ある種の基準が宛用しうるか否かについて議論しているのである。それに比べ、批評家達が何故『ハムレット』ないしハムレットが悲劇的であるかに解答しようとして真なる理論を構成しようとする時、彼等の議論の特徴となるものは正に「悲劇」の基準に関する論争なのだ。

このように悲劇の概念は常に論争の余地があるのである。悲劇の本質について論争をする時の批評家によるその概念の使用^{エンプロイメント}は、「悲劇」とはその使用^{ユース}の全基準が常に根本的な疑問、挑戦、拒絶、置換を受ける名辞であることを、明らかにするのである。悲劇の概念、「悲劇」という名辞、それらの形容詞的派生語が常に論争の余地が

あるということは、それらが『ハムレット』批評や悲劇の本質を叙述しようとする試みにおいて機能している状態での、それらの最も重要な論理的特徴なのである。さて、悲劇の概念は常に論争の余地があるのだから、悲劇の概念はその使用の必要かつ十分な条件のセットを（論理的に）持ちえないのである。こうしたところから、悲劇の概念を使用するための必要かつ十分な条件の叙述を必然的に伴う悲劇の理論、理論構成、実の定義は、仮令それが如何なるものであっても、悲劇の概念の論理に違反してしまうのである。即ち、その使用自体が、その使用の本質的な条件のセットを除外してしまうような概念を正しく使用するための本質的条件を我々は叙述することが出来ないのである。

理論に必要とされている総ての属性が挑戦可能で修正可能で改正可能なのだから、全悲劇の必要かつ十分な属性の真の叙述という理論的に要求された意味においては、「悲劇」とは定義不可能なのである。しかし「悲劇」が（真で実なる定義という理論的な意味で）定義出来ないのはもう一つの理由に基づくのである。即ち、悲劇の使用は新しい諸条件という常に存在する可能性を考慮せねばならぬという理由なのである。悲劇の概念は常に新しい悲劇のケースに、更に重要なことにはこのような新しい悲劇の新しい諸属性に、適応してきたのであって、このことは歴史的事実なのである。従って悲劇の概念のもう一つの論理的特徴とは、それが常に**適応性を有する**ということなのである。悲劇の概念は、この概念の現存する使用を支配する条件と異なる条件にも、**適応可能**なのである。従って悲劇概念の正しい使用のための必要かつ十分な条件を確定し叙述することは、新しい条件に**適応**しようとするこの概念の使用を除外することであり、未来の悲劇への**適応**が否定されるのである。

以上のような悲劇概念の解明により、悲劇の理論が事実的に困難であるばかりでなく、論理的に不可能であることが明らかとなったのである。言語哲学にとり一つの重要な帰結がこのことから生まれてくる。名辞の幾個か

はそれらの意味を保証する対応的本質を持たないし持つ必要がないということは、言語の理解可能で正しい使用の条件であるということとをヴィツチエンシュタインは教えてくれた。悲劇概念の解明は、本質が存在する又は存在せねばならないという想定に対するヴィツチエンシュタインの否定を通り越し、少なくとも一つの名辞は対応的本質を持ちえないということは言語の理解可能で正しい使用の一つの条件であるということとを我々に肯定せしめるのである。というのは、「悲劇」という語の使用は、その使用の為の必要かつ十分な条件のあますことのないセットなど決して存在しえないことを明らかにするからである。ヴィツチエンシュタインは「総ての語の、例えばゲーム game の使用は定義条件のセットによって決定されるであろうか」と問い、否定的解答をしてい

る。そこで私（ヴァイツ）も亦「総ての語の、例えば悲劇 の使用はそのようなセットによって決定されうるであろうか」と問い、否定の解答をなすものである。

「悲劇」とは常に論争の余地のある適応性豊かな語であって、批評家達はある種の劇、他の芸術作品、そしてある種の人的状況を記述したり、価値評価したりするのに使用しているのである。その正しい使用を支配する基準は沢山あるが、私が論じて来たように如何なる基準も必要でも十分でもないしありえないのである。

註三八 use と employment との違い。前者は使用一般のこと。後者はある特定の目的のために技術的にみて一番効果あると思われる方法で用いること。

六 理論構成に意味を与えるもの。悲劇とは何か——範例の引用——

あらゆる悲劇論（悲劇の本質的属性に関するあらゆる叙述）は悲劇の真で実なる定義ではないしかつありえない。悲劇の理論とはそうしたものでなく、悲劇の敬称的再定義（honorific redefinition）のことであり、これは悲劇

という語の使用をその多様な基準から選択された基準へと限定することなのである。「悲劇」が記述的な語として定義されようと、価値評価的な語（例えばブラドリーの「純粹で成熟した悲劇」 \checkmark とか、ハリスンの「深い悲劇」 \checkmark とか、テイリヤードの「集中的に悲劇的な」 \checkmark など）として定義されようと、その定義は「悲劇」の多くの基準の中のいくつかの基準の選択、強調、論証をあらわしているのである。真で実の定義が不可能なものを、無理にそのように定義しようとする論理的に無意味な試みとは異なるこうした選択、強調、論証が、総ての悲劇論に意味と価値を与えるのである。というのは各悲劇論は他の批評家達に不当にも無視され歪曲され、省略された悲劇のある基準又は属性に注目せよとの推薦として役立つからである。我々は各悲劇論から悲劇に何を見出すべきかを、それらを如何に見るべきかを学ぶことが出来るのだ。

従って、「悲劇とは何か」に対する解答は全悲劇が共通に所有しているものの、全悲劇の必要かつ十分な属性の、叙述ではないのである。その解答は主として否定しえぬ諸例の即ち諸範例の提示なのである。「『オイディプス王』とそれに似た諸劇は悲劇である」は充実な解答といえる。「オイディプス王」（Aと呼ぼう）はある種の諸属性を所有している。即ち、主人公、恐しい苦難、運命の逆転、融和、ゆゆしき行為などである。これらの属性を1、2、3、4、5と呼ぶことにする。さて、「『オイディプス王』のような諸劇」とはB—Nの諸劇を意味するのであり、これらは1—5の諸属性、又は4と5以外の1—3の諸属性、又は2—5の諸属性プラス6—8の諸属性を所有しているのである。従って戯曲悲劇のおよその全歴史ともいいうるB—Nの諸劇は、それらが1—5、2—5プラス6と7といった具合の諸属性を所有しているで悲劇であるといえるのだ。それら諸劇は全悲劇の必要かつ十分な属性の1—5という諸属性を所有しているから悲劇的であるのではない。N+1という劇（例えば『あるセールズマンの死』）は悲劇といえる。その理由は、この劇が本質的属性のセットを所有しているか

らではないのである。この劇が悲劇と認められたA—Nの諸劇と他の点で異なっているにもかかわらずある点では似ているからである。悲劇が何であるかを知るとは、悲劇の真の理論を知ることではなく、究極的には、反駁不可能な諸例を引用しうることなのであり、類似性と非類似性の基盤の上で他の如何なるものが悲劇と見なされるべきかを決定できることなのである。

『ハムレット』が悲劇的である理由が様々に述べられてきたのだが、これら諸理由は理論（悲劇の本質）に依存することが必要であろうか。それとも理論に依存せずともこれらの諸理由は理解可能であろうか。もし批評家がこのような理論を要求するならば、こうした理論は存在しないし存在しえないのであるから、『ハムレット』が悲劇的である（ない）ということに関する記述は理解不可能となってしまう。しかしこうした記述は理解可能なのである。従ってその理解可能性は理論と異なるものに基づかねばならない。ではこれらの諸理由はなにに依存しているのか。批評家は『ハムレット』は悲劇的であるといい、更に「何故ならそれはPを所有しているからである」と理由を付けている。そしてこの「P」は悲劇の属性を示しているのである（註三九）。この批評家が提示した理由「何故なら『ハムレット』はPを所有しているからである」は理解可能であり有効なのだ。その理由は「P」が悲劇にとり必要ないし十分であるからではない。「P」が、（論争の余地はあるが）悲劇的であると認められた伝統的な属性、ないし悲劇的なるものの新たに論証された属性のオープン・セットのメンバーであるからである。「『ハムレット』は悲劇的である。何故なら徳と身分において高貴なその主人公が苦難し、没落し、死ぬのであって、彼の運命は自己の性格、欠陥、内的葛藤より生じるのだから彼はその運命に部分的には責任があるのであって、彼の死は必然的に精神的価値の崩壊（消耗）を伴うのであり、これはそれを目撃する我々に善の消耗という説明不可能な神秘が惹起する憐憫、賞讃、昂揚、畏怖を生ぜしめるからである。」というブラドリーの叙述

は理解可能である。何故なら彼の叙述は悲劇概念発生の根本であるギリシヤ諸悲劇と、ヘーゲルに示唆されたブラドリー自らが推薦し論証している別の新基準とに由来した「悲劇」のある基準ヘンツェを使用しているからである。「『ハムレット』は悲劇的である。何故ならそれは人間の徳を祝福しているからである」というアレグザンダーの叙述は全く新しい(新しく形成された)基準ヘンツェを使用していると言える。この基準は完全に論証されているのであって、悲劇の概念のオープンな性格故に理解可能なのである。

註三九 None of our representative critics ask, "Is *Hamlet* tragic?" Past critics, such as Voltaire, asked this question and denied that *Hamlet* is tragic because it violates decorum, the three unities, and the form of ancient as well as modern (French) tragedy. But Dryden's attack on the French theorists and Johnson's arguments against Voltaire, which were based upon traditional as well as new criteria of "tragedy," established *Hamlet* as one of the paradigms of tragedy. Their arguments against and victory over the French and Voltaire point up once again the perennial debatability and flexibility of the concept of tragedy.

M. Weitz, *op. cit.*, p. 310.

七 『ハムレット』批評における理論構成的諸問題への宛用

以上論じて来たところを整理してみることにする。『ハムレット』が悲劇的であるその理由が理解可能で意味があるためには悲劇の理論を必要とするであろうか。悲劇の理論とは全く存在しないのであり、存在しえないのであり、諸理由に説得性があるのは理論に基づいているからではないのであった。又理論構成とは、記述、説明、価値評価と異なり、定義しえぬものを定義しようとする点で、即ち、その機能自体がそれが機能するための

必要かつ十分な条件を所有していないことを示すような概念の、その機能の必要かつ十分な条件を叙述しようとする点で不合理な批評上の手続きなのであった。従って「悲劇とは何か」という問題は、「ハムレットは逡巡しているか」とか、「何故ハムレットは逡巡するのか」とか、「『ハムレット』は偉大な劇であろうか」といった問題とは異なった機能をしているのである。「何故『ハムレット』ないしハムレットは悲劇的なのか」も亦、この問いが確立された基準（明晰クリアであろうが多義的アンビキエテスであろうが漠然ゾグニクとしていようが）の解明や宛用に関する論争のみでなく、往往にして基準自体に関する論争をも必然的に伴うという点において、記述、説明、価値評価の問いと異なるのである。

更に「ハムレットは『ハムレット』における唯一の悲劇的人物であろうか」、即ち「クロードディアスも亦悲劇的であろうか」という問いはプラドリーの如くには解答しえない。というのは「クロードディアスは悲劇的であろうか」という問いは「クロードディアスは悲劇の主人公に必要な総ての本質的基準を満足しているであろうか」という問いと等しいのではないのであって、「クロードディアスは伝統的な（論争の余地はあるが）又は新たに論証された悲劇主人公の基準のどれか一つでも満足しているだろうか」という問いに等しいからである。「クロードディアスが悲劇的である」ことについては真又は偽なるものは何もないのである。悲劇的なるものの概念をクロードディアスの属性と特徴に及ぼすことは、悲劇的なるものの新基準を論証することを基礎とした決定をあらわすのである。

「シェイクスピア悲劇とは何か」という問いは如何に考えるべきであろうか。シェイクスピア悲劇を定義する特性を叙述するのに悲劇の理論が必要かどうかについて批評家達の見解は鋭く対立しているが、このような特性についての説述はそうした理論なしで理解可能であることは最早明白である。「何がこれらの諸悲劇を悲劇的にし

ているのか」とか「それらは悲劇であろうか」という問いから出発するのではなく、「シェイクスピア諸悲劇は諸悲劇のオープン・クラスの反駁の余地のないメンバーであり、それらを結合すると共にそれらを他の諸悲劇から識別する諸属性からなるそれら自身のセットを所有するサブクラスを形成している」という正しい想定から出発してよいのである。要するに我々は悲劇のある概念の周辺に「シェイクスピア的」という境界線を引くのである。「何がこの特称的サブクラスの特徴であろうか」と尋ねるのである。シェイクスピア諸悲劇についての各々の理論はこのサブクラスを定義する諸特性を叙述している。ブラドリーの理論はこうした一つの叙述であるし、ミス・キャンベルの理論もこうした一つの叙述なのである。彼等の所見の根本的対立は、シェイクスピア悲劇に精神の異常状態、超自然なるもの、偶然なるものが存在するかどうかに関するのではなく、他の諸特徴との関係でのそれらの諸特徴の重要性に関する対立なのである。彼等の論争は四大悲劇の共通のデータないしデータのセットによってかたずくような事実に関する論争ではない。彼等の論争は四大悲劇のいくつかのデータを如何に説明するかという論争なのである。従ってブラドリーとミス・キャンベルのどちらの仮説が四大悲劇のデータを説明するのにより充全なのかということによってのみこの論争は裁決可能なのだ。ケネス・ミューアがいみじくも指摘しているように、二人共四大悲劇が重要ななんらかの点で類似していると想定していることにおいて誤っている。『シェイクスピアと悲劇的パターン』*Shakespeare and the Tragic Pattern* (1958) においてミューアは「*ハシェイクスピア悲劇* *Shakespearean Tragedy* といったものは存在しない。ただシェイクスピアの諸悲劇が存在する。」(註四〇)と言っている。シェイクスピア諸悲劇の一般化と、それらの中で「純粹」と「不純」を区別したり「主要な」と「それほど重要でない」を区別したりする試みとは、それら諸劇の類似を強調しすぎ相違をぼやかすという点で成功しないのである。英国とローマの諸史劇、『タイタス・アンドロニカス』、『ローミ

オとジュリエット』、四大悲劇——『ハムレット』、『オセロー』、『リヤ王』、『マクベス』——、『コー
 リオレイナス』、『アントニーとクレオパトラ』、『ジュリアス・シーザー』は総て悲劇なのである。批評
 家の間に一般的である「それらのいくつかは悲劇的でない」という想定は、そのいくつかが四大悲劇の本質から
 それているという誤ったテーゼに基づくのである。ミューアも述べているように、四大悲劇が互いに類似してい
 ないのは他の諸悲劇が互いに似てないのと同様であり、それらが四大悲劇に似てないのと同様である。シェイ
 クスピア諸悲劇における悲劇的なるものの諸概念は多様なのである。「運命の働きで破滅させられる高位の人物
 という中世の観念、災難は避けることが出来ず人は耐え忍ばねばならぬというセネカの観念、悲劇の本質的役割
 は人々にプライド、野望、その他の邪悪を警告することである」という観念、人間は過度によって破滅するという
 マーロー風の観念、悲惨は往往に罪に対する神の罰であるというキリスト教的観念の根底に存在する罪があるも
 ののみならず罪のないものにまで下される罰。」（註四一）といった具合である。

「『ハムレット』は生を描いたものであろうか。「それは真であらうか」。「それは生を描いたものとして
 理解できるだらうか」。ジョーンズは肯定し、ストーリーは否定し、ウィルソンは中間的な解答をしている。しか
 しいずれも正しくない。何故ならこれらの問いは、（文法的には）事実に関する問いのように見えるが、実は規
 範（規制）的に機能しているのであり、「『ハムレット』は生を描いたものとして、従って真（偽）として理解
 されるべきであらうか」という問いの省略された形として機能しているのである。この問いに対する解答は真で
 も偽でもない。我々の価値の経済において我々が劇に割りあてる役割りに従って、我々が受容したり拒否したり
 できる決定ないし推薦なのである。

「何が『ハムレット』を詩劇として定義するのか。「詩劇の本質とは何か」。「詩劇としての『ハムレッ

ト』は根本的には性格とプロット、シンボリズム、イメージャリ、象話と祭儀、それとも詩なのであるか。これらの問いは様々の論争を生みだして来ているのだが実は論理的に不合理で意味のない問いである。『ハムレット』は本質的にこれらのいずれでもない。如何なる詩劇も本質的に性格とプロットでもイメージャリでも詩でもない。詩劇は悲劇同様に如何なる本質も持たないし、必要かつ十分な諸属性を総て網羅したセットなどは全く所有してないのである。確かに『ハムレット』は諸属性を所有している。例えば性格、プロット、対話、イメージャリ、象話と祭儀、シンボリズム、詩などである。いくつかは、例えば性格、プロット、詩などは必要である。他のいくつかは、例えば象話と祭儀、又はシンボリズムは偶有的である。いかなるものも十分ではない。詩劇としての『ハムレット』の本質に関する全理論は（我々が見てきたうちではブラドリー、ナイト、ファーガスン、ミス・スパークスの理論は）「詩劇」の敬称的再定義、即ちある種の諸属性を他のものよりも推薦することではしかないのである。詩劇の真で実なる定義では全くないのである。ウィルスン・ナイトばかりでなくL・C・ナイツ（註四二）やD・A・トラバジ（註四三）によって主張されている、シェイクスピアの戯曲は本質的に詩であつて性格とプロットではないという最近の説はブラドリーの見解を否定するものではないのである。要するにこの説は、シェイクスピア劇批評において性格分析のはやっている時分に諸戯曲の詩に目を向けて行こうではないかということなのである。そしてこのために「説得的定義」persuasive definition という定義的形式が使用されたのである。

「劇芸術作品としての『ハムレット』を我々は如何にして最もうまく理解できるのだろうか」。この問いにも真又は偽の答を提出できない。確かに『ハムレット』のより充実な説明とより充実でない説明とがある。しかし相対的に充実な説明は『ハムレット』理解の最善の方法に等しいとは言えないのである。説明的問題のみならず価値評衡的、理論構成的、美学的諸問題がこの問いに含まれている。どの解答も最終的には特称的芸術理論、美学

によって決定される。どの芸術理論も亦総ての理論構成と同様に真でも偽でもなく、「芸術」の敬称的再定義なのである。従って、この問いに対する真とされている総ての解答は、実は如何に我々が『ハムレット』に応答し理解すべきかという事に関する推薦として機能しているのである。従って我々の関心はこの推薦の理由と意味するところとに向けられるべきであり、本当は存在していないその真(偽)に向けられるべきではないのである。

註四〇 Kenneth Muir, *Shakespeare and the Tragic Pattern*, Annual Shakespeare Lecture of the British Academy, 1958, p. 146.

註四一 *Ibid.*, p. 153.

註四二 L. C. Knights, "How Many Children Had Lady Macbeth?" *Explorations*, London, 1951.

註四三 Traversi, *An Approach to Shakespeare*.

—終—