

## ウイットの作家ドライデン

——「愛すればこそ」 (*All For Love*) に関連して——

北 川 重 男

ジョン・ドライデン (John Dryden) は「驚異の年」 (*Annus Mirabilis*) の序文で、ウイットに言及して、

Wit in the poet, or Wit writing……is no other than the faculty of imagination in the writer. 1)

といい、また、

……the happy result of thought, or product of imagination. 2)

といている。さらに「叙事詩、および詩的自由に関する作家の弁護」 (*The Author's Apology for Heroic Poetry and Poetic Licence*) ではウイットを、

It (Wit) is a propriety of thoughts and words; or, in other terms, thoughts and words elegantly adapted to the subject. 3)

と定義している。この「思想の適正さ」とはT. S. エリオットのいう独創的着想を意識にみがきあげること他にない。また「言語の適正さ」とは思想に衣をつけることであり、「劇詩論」 (*An Essay of Dramatic Poesy*) にもあるように、

Wit is best conveyed to us in the most easy language. 4)

という手段で伝達されるものである。

ドライデンにおいて、ウイットはまず意識であり、次いで言語表現の問題なのである。結局これは彼においては修辞 (Rhetoric) の問題である。修辞は意識から出発する。そして意識の深まりをもって終る。劇における修辞は、まず劇中人物が語る、あるいは演技するものに対するわれわれ観衆の注意の対象が、それらの伝達内容そのものにあるというよりはむしろ、それらの与える効果とその意識に本質があるといえる。従って劇作品において修辞は根本的構造にかかわりあっているものだといえるのであるが、マロウからシェイクスピアを経てドライデンにまで至る過程で、この修辞はさまざまな発展を示しているのである。劇中人物の意識のもちかたに対する作家の眼の性格によって、その作家の特質を探ることが可能になるのはそのような発展をみきわめることによってである。本論においてはドラ

イデンの代表作「愛すればこそ」に表現されている意識の層を探ることによって、ドライデン自身の特徴と価値観の決定の材料を得ることになるだろう。

ドライデンの作品に共通している事実は、登場人物の拡大してゆく意識にあるといえる。拡大の意識がまず根本に認められるのである。「愛すればこそ」のアントニー (Antony) はまさにそうした人物である。

Faith, honour, virtue, all good things forbid,  
That I should go from her, who sets my love  
Above the price of kingdoms! Give, you gods,  
Give to your boy, your Caesar,  
This rattle of a globe to play withal,  
This gewgaw world, and put him cheaply off:  
I'll not be pleased with less than Cleopatra. (II. 443-449)

これはアントニーがクレオパトラなしでは生きられぬと自覚するせりふである。ここには愛と世俗的な地位、名与、美徳などが対照的に示されている。それだけではない。愛に対する諸観念は地球 (globe) などのイメージでおきかえられることによって、アントニーの意識がこの世界を捨てさってまでもクレオパトラ個人の愛を得たいという願望として表現されている。アントニーの意識は世界の支配者として自己をみようとしている (この点についてはまた後でふれることになる)。若い頃運命は自ら腰をかがめ卑屈な態度で彼に近づいてきた、

Fortune came smiling to my youth, and wooed it,  
And purple greatness met my ripened years. (I. 297-298)

purple greatness とか ripened years という言葉のもつ誇大なイメージが、彼の意識の性質を裏書きしている。

このような眼でアントニーの意識をさぐる時、彼のクレオパトラに対する愛もまた明瞭な特徴をもって写し出されてくる、

How I loved,  
Witness, ye days and nights, and all ye hours,  
That danced away with down upon your feet,  
As all your business were to count my passion! (II. 282-285)

ここでは愛の激情と時間とが対照的である。時間は柔い羽毛 (down) や feet や danced などの語によってうつろい易い感じを与えられているに対して、それらと対照的に一刻一刻と時間をきざまれている激情もそれらの影響をうけて何か心もとない感じをいだかせられている。その感じは次の、

One day passed by, and nothing saw but love;  
Another came, and still 'twas only love: (II. 286-287)

によってさらに強められる。ここでは愛 (love) の繰返しや、無 (nothing) の響きによって、むしろ愛が誇張されている感じを与えられる。さらに韻律がそれらを強調して、

The suns were wearied out with looking on,  
And I untired with loving. (II. 288-289)

というリズムカルな調子を生み出す。しかもこれらをよく注意してみると、これらの行間にはかなりの反響、反復、対照がみられる。suns は days and nights と、wearied は untired と反応しあい、また nothing と looking, loving などの語尾の音は特殊な運動感を与える。これらの関係はアントニーの愛の意識が、英雄的世界の意識からみるときに動揺を呼びこんでいることを予感させるものである。次の三行でもなお時間と激情の対比がくりかえされる、

I saw you every day, and all the day;  
And every day was still but as the first,  
So eager was I still to see you more. (II. 290-292)

以上の四例の各段階においては、各々は他の部分に対してその意味、関連しあうイメージ、反復的リズムを作り出す語の配列などを媒体とする情熱の不変という主旨が存在していることが明らかであり、それらはたがいに他に対してメタフォアをつくりあげていることがわかる。

しかしこの情熱の不変の主旨は拡大されて表現されている。アントニーの口からでる表現は彼の意識の反響として出てくるからである。そのとき、その拡大された意識は当然時間という現実によって裏切られるように仕組まれている。前行に続く次の、

While within your arms I lay,  
The world fell mouldering from my hands each hour  
And left me scarce a grasp—— (II. 296-298)

はその事実を物語っている。愛の情熱にひたっているかにもえたリズムは、突然アントニーの世界支配の喪失という挫折感によって打ち壊わされてしまう。nothing や wearied out などの流れるようなリズムによって予感されたことが、現実にはっきりと意識されてくる。ドライデンの明析な意識と知性は、アントニーの拡大された意識をえがくと同時に、その意識こそがまた愛による野望の喪失という意識を作りあげること成功するのである。

このように対象を大きなものに変えてゆくドライデンの意識は、彼の詩才であることは、T. S. エリオットの指摘するところであり、まちがいのない事実である。エリオットがそ

のとき引用しているように、

A fiery soul, which working out its way,  
Fretted the pigmy body to decay  
And o'er-informed the tenement of clay.

(*Absalom and Achitophel*, pt. I. 156-158)

などは適例であることに異論はないであろう。そのような点でこれは縮小図 (miniature) の大家であるポープ (Pope) と対照的である。ドライデンの人物にはこのような意識が共通して存在する点でポープとは異っている。しかしドライデンにはそのような拡大の精神があるだけではないのである。彼の壮大さへ向う意識の底には、散文の意識、良識、そして「思想の適正さ」に常に指向する意識があり、彼が拡大してゆこうとする創作態度は、必ずそうした精神の一つの表現としてあらわれでてきたものである。要するに彼の批評精神が少しも失われずに拡大されてゆくという状況があるので、如何に拡大されていっても、その結果がドライデンの意識を離れることはない。そうした意識と彼のスタイルの交錯するとき、ドライデンの奇妙で真実な性格がにじみでてくる。たとえばエジプトへ妻のオクターヴィアが子供たちをつれてやってくるときに、アントニーは何とかして彼らをローマへ追い返そうとするが、オクターヴィアの貞節さと子への情から正気にもどるところは次の如く表現されている、

Octavia. Sweet Heaven compose it! ——  
Come, come, my lord, if I can pardon you,  
Methinks you should accept it. Look on these;  
Are they not yours? or stand they thus neglected,  
As they are mine? Go to him, children, go;  
Kneel to him, take him by the hand, speak to him;  
For you may speak, and he may own you too,  
Without a blush; and so he cannot all  
His children: go, I say, and pull him to me,  
And pull him to yourselves, from that woman.  
You, Agrippina, hang upon his arms;  
And you, Antonia, clasp about his waist:  
If he will shake you off, if he will dash you  
Against the pavement, you must dear it, children;  
For you are mine, and I was born to suffer.  
Ventidius. Was ever sight so moving?—Emperor!  
Dolabella. Friend!  
Octav. Husband!  
Both Children. Father!  
Antony. I am vanquished: take me,

Octavia; take, children; share me all.  
 I've been a thriftless debtor to your loves,  
 And run out much, in riot, from your stock;  
 But all shall be amended. (III. 350-370)

ここにあるのはあのアントニーの壮大な意識とは対照的に家庭劇的調子である。音楽的リズムがオクターヴィアによってもり上げられ、二人の子供をはさんで一つの情緒が作られる。オクターヴィアは貞節であり（英雄詩劇では貞節は英雄詩劇的愛と対立し劣勢である）、平凡な女であり妻であり母である。ところがその雰囲気音楽的リズムと昂揚の中で最高潮に達したとき、Emperor-Friend-Husband-Father という断続的響きとともに、突然アントニーの “I am vanquished.” という言葉が現れて驚かされる。この劇全体はある種の心理劇であり、それはシェイクスピアの「アントニーとクレオパトラ」 (*Antony and Cleopatra*) との比較によっても容易に知られることなのであるが、しかし拡大されたアントニーという人物がまことに家庭的なオクターヴィアに合するとき、われわれはそこに軽い目眩に似た収縮感を受ける。ドライデンにおいては、この収縮の意識こそが彼の修辭の特徴であり、本質である。彼の散文意識は拡大の意識とそれを常に引きもどそうとするものが存在する、

Antony. My brighter Venus!  
 Cleopatra. O my greater Mars!  
 Ant. Thou join'st us well, my love!  
 Suppose we come from the Phlegraean plains,  
 Where gasping giants lay, cleft by my sword,  
 And mountain-tops pared off each other blow  
 To bury those I slew. Receive me, goddess!  
 Let Caesar spread his subtle nets, like Vulcan;  
 In thy embraces I would be beheld  
 By heaven and earth at once;  
 And make their envy what they meant their sport.  
 Let those, who took us, blush; I would love on,  
 With awful state, regardless of their frowns,  
 As their superior gods.  
 There's no satiety of love in thee:  
 Enjoyed, thou still art new; perpetual spring  
 Is in thy arms; the ripened fruit but falls,  
 And blossoms rise to fill its empty place;  
 And I grow rich by giving. (III. 11-28)

ここにはアントニーの拡大する意識を誇張法 (Hyperbole) が表現している。しかし同時にここには愛の情熱についてのかんりの人生批評 (Criticism of life) がみられる。この両者が微妙にかみ合わされているところにドライデン特有の表現がある。このような昂揚し

た精神もしかし次のドラベラに対すると、

No matter where,  
 Since he's no longer mine. He took unkindly,  
 That I forbade him Cleopatra's sight,  
 Because I feared he loved her: he confessed,  
 He had a warmth, which, for my sake, he stifled;  
 For 'twere impossible that two, so one,  
 Should not have loved the same. When he departed,  
 He took no leave; and that confirmed my thoughts. (III. 100-107)

のように明瞭な散文的意識、平凡な心理、壮大さとはまさに対照的な意識をみる。この収縮の強さがドライデンの詩全体にみられる一つの重要な特質であり、また彼の劇の特徴でもある。ドライデンのウィットは、そのような意識の振幅を明らかに示している。

「愛すればこそ」の特徴は心理劇的だということである。いわばアントニーとクオパトラ、それにオクターヴィアの三角関係を軸としてヴェンティディウス、アレジザス、ドラベラなどを配し、それらの人物たちが各々仮面をつけて心理的会話を行う。シェイクスピアの「アントニーとクレオパトラ」に比較して後半の部分を取りあげることで、プロットの重要さは後退し、人物間の心理を軸として、人間と人間とが対比されていわば平面的にえがかれる。しかしこの劇は一方においては英雄詩劇を目論まれたものであることを忘れてはならない。元来英雄詩劇 (Heroic play) はドライデン自身もいうように、

An heroic play ought to be an imitation, in little,  
 of an heroic poem; and, consequently, that Love and  
 Valour ought to be the subject of it. 5)

というべきものであり、英雄詩劇は叙事詩を劇の形式でつくりだそうとしたものとみられる。従ってドライデンは叙事詩の規則 (Rules) に従って英雄詩劇を書こうとしたといい、さらに劇にした場合の有利さについて、

One advantage the drama has above the other, namely,  
 that it represents to view what the poem only does relate. 6)

といっている。工藤好美教授の指摘されておられるように、叙事詩はわれわれが新しい社会を希求するとき生れ、しかもそれが人間性の実現としてあるのでなければならぬという要求にもとづいている。そうであるならばドライデンの英雄詩劇もこの例外でない筈である。ドライデンの時代は新たな科学思想、そして宗教や政治がそれらとまじりあってはげしい葛藤がおこり、社会も人間の意識も変革しつつあった時代である。これにともなって言語も新しい用法が生じ、それにふさわしい表現手段が要請された。ところで一方ではルネッサンスの

興奮がまだ持続し、また遠く中世の思想が人々の精神に深く残って存在し、文学もこれらのからみあいの中で存在したのである。ドライデンはそれらの流れの中でいわばイギリス・ルネッサンスの最後の巨人として存在するともいえようが、また合理主義思想を受容し、言語の明析さ合理性を求めるなど近代の散文時代の先駆けともみられるのである。これらの情況が詩人としてのドライデンを取り巻いて、彼の英雄詩へのかくれた動機を暗示している。

ドライデンが英雄詩劇を書いたとき、まず愛と武勇 (Love and Valour) の古典的テーマを考えた。特に愛 (ここでは Heroical Love のことをそう呼ぶことにする) はその中心的テーマであった。オズボーン教授の詳細な研究によってもわかるように、ドライデンが愛を扱うとき、それは典型的にルネッサンス風である。彼は当時の医学的、倫理的説を受けついでいて、ヒューマーの説や心理学、生理学の当時の通説に従っている。ドライデンの劇の根本的葛藤は激情 (Passion) と理性 (Reason) の対立としてえがかれる。激情はあらゆる情を圧倒し、また危険な存在でさまざまな病患をひきおこす原因となり、主人公とその周囲に死を呼びこむものである。それはすでに「愛すればこそ」の題名でもわかるし、本論の引用によっても感知されるのであろう。激情は英雄詩劇の主人公——「愛すればこそ」でいえばアントニー——によって、その拡大する精神と協調しあう感情である。主人公は狂気のような激情によって自我の限界点までのび上ろうとする。信仰 (Faith) 名譽 (Honour) 美德 (Virtue) その他のよい性格 (all good things) はいずれも愛の激情にあっては、はらい除かれてしまつて力を持たない。不治の病というべきものとしてえがかれている。しかしドライデンはどのような狂気の愛をえがこうとも、常にそれを意識している。「愛すればこそ」におけるオクターヴィアや子供たち、ヴェンティディアスなどはその意識の代弁者である。さらに他の劇、たとえば「オーレン・ジープ」 (Aureng-zebe) での皇帝 (Emperor) は、散々にその欲望で周囲を若しめるが、その経験の後に、

I shall die with shame.

What had my age to do with love's delight,  
Shut out from all enjoyments but the sight? (IV. i.)

といて自己の愚かさを告白している。理性が回復するのである。英雄詩劇にはまた、オクターヴィアのような激情から離れている人物の存在があることも注意する必要があると思われる。結局ドライデンの劇の激情 (Heroical Love) には常に醒めた意識があり、それが彼の劇の構成に一役買っているのだといえる。この愛という主題にみられる激情と理性の緊張は、とりもなおさず拡大と収縮の精神につながるのである。

同じ莊重体をもって英雄詩劇風の作品を書いたのはマーロウ (Marlowe) である。「タムバレイン」 (Tamburlaine) はドライデンの「アルマンザとアルマヒディ」 (Almanzor and Almahide) や「愛すればこそ」と共通の精神、共通の誇張法がみられる。L. C. ナイツ教授によれば、マーロウはその主題として権力 (Power)、自負 (Pride)、個人的自己主張 (Individual Self-assertion) を扱っているという。これが表現形式として表わされるとき、主人公はしばしば過度の強調、誇張法を伴っていることはすでに広く認められている。次の、

In vain, I see, men worship Mahomet:  
 My sword hath sent millions of Turks to hell,  
 Slew all his priests, his kinsmen, and his friends,  
 And yet I live untouch'd by Mahomet.  
 There is a God, full of revenging wrath,  
 From whom the thunder and the lightning breaks,  
 Whose Scourge I am, and Him will I obey!

(2 *Tamburlaine*, V. i. 177-183)

というときのタムバレインなどは、自己の限界を忘れるという人物であり、しかも外的な抵抗をすべて排除することによって自己の野望が完成すると信じ、それ以上の抵抗があることなどは信じない、彼の活力は無限だとの感じをいだかせる。

タムバレインがいわば非人間的に感じられるまでに自己の野望につき進んでゆく活力は壮大なものであり、この劇に最大の価値を生みだしている。限界を知らぬかのような超人的姿は、すでにこの段階でマーロウが自己の意識を越えたという印象を与える。マーロウは少なくとも決してこのような状況を意識的に作りあげ成功したのではない。ヘルクレス的英雄(Herculean Hero)のもつ様式的傾向が認められるにしても、タムバレインには自ら我子のカリファスを殺害したのち、

Nor am I made arch-monarch of the world,  
 Crown'd and invested by the hand of Jove  
 For deeds of bounty or nobility:  
 But since I exercise a greater name,  
 The Scourge of God, and Terror of the World,  
 I must apply myself to fit those terms,  
 In war, in blood, in death, in cruelty,  
 And plague such peasants as resisting me,  
 The power of heaven's eternal majesty.

(2 *Tamburlaine*, IV. i. 150-158)

といわしめる力 (the power of heaven's eternal majesty) が認められる。しかもその力は自己の意識しようにもできない個の力の欲求に対してタムバレインが忠実であるところから与えられた特質である。このようなタムバレインの拡張する個性の活力は、それ自体すでに修辞の問題をこえた力なのである。マーロウの時代においては、劇作品にこのような個性が出現すること自体驚異的出来ごとであり、新しいものである。マーロウはこの点で時代をこえたのだ。マーロウはこのようにして意識をこえることによって時代の精神を立派にえがくことになった。「タムバレイン」の修辞は、このようなかたちで個性をえがくことによって新しい精神の台頭を確認している。この劇にも散文的手法は確認されているが、7)むしろこの劇に特色を与えているものは、無制限の拡大、昂揚の精神である。それが「タムバレイン」をエリザベス朝演劇の出発点にしている。新たな時代を告げている。



それはもちろんシェイクスピアに至って一層深まってくる。シェイクスピアの人物には、タムバレインにみられるような単一の力、外的な抵抗に対して壮大な力をふるってゆくような情況は一つもない。主人公の力はいずれも自己自身の内面に根ざす止むにやまれぬ内的な抵抗に出遭っている。T. S. エリオットは、シェイクスピアの修辞の問題にふれて、

The really fine rhetoric of Shakespeare occurs in situations where a character in the play *sees himself* in a dramatic light. 8)

といている。シェイクスピアの抵抗はこういう意識として劇中人物に表現される。「アントニーとクレオパトラ」で、

No more, but e'en a woman,……

(*Antony and Cleopatra*, IV. xv. 73)

と、クレオパトラはいう。彼女はいま劇の鏡によって変貌した自己をみる。自己の情慾や意志が抵抗にあっている。そのとき新しい認識が暗示されるのである。シェイクスピアの人物の発展的性格はこの内的な抵抗による意識の深まりからくるのである。

ドライデンの人物にはこのような抵抗がみられない。彼の意識はつねに限界の認識を前提として持っているからである。ドライデンの意識は常に懐疑する精神と呼応しあっている。同じくクレオパトラでも、ドライデンの場合は、

How shall I plead my cause, when you, my judge,

Already have condemned me? Shall I bring

The love you bore me for my advocate?

(II. 327-329)

のような響きをもつのである。裁判官 (judge) と弁護士 (advocate) の対照はシェイクスピアのソネットなどにもその例がみられるが、しかしここでのドライデンの意識は並列的なことにある。アントニーが自分にいだけてくれるだろう愛 (the love you bore me) はアイロニーを感じさせる。そこには懐疑の精神がよみとれるからで、彼我の対照が常に平等に意識されるところからくる認識が懐疑である。事物はこのとき相対的になってしまっただけで絶対的な価値観が消失しかかっている。同じ劇の光に照らしだされても、ドライデンの場合は従ってアイロニーの調子がまつわりつく。クレオパトラは死を前にして、

I may kiss

These pale, cold lips; Octavia does not see me.

(V. 448-449)

という。アントニーとの情死といういわばこの劇の最高潮の昂揚に達した時ですら、彼女は相手の妻オクターヴィアを意識する。このような収縮感がこの劇の特徴であることは再三指摘したが、しかもこのように表現されてできたものは、懐疑のために常にえがかれる対象が

状態の交替 (change of state) とされてしまうのではないかという不安がみられる。この醒めた意識こそ、エリザベス朝を頂点とするイギリス・ルネッサンス劇の偉大な時代の終末を感じさせると同時に、新しい時代を告げていることを感じさせる。

上例によってもわかることであるが、「愛すればこそ」の背後にはたえず道徳的判断が示されている。そうした意志が少くともよみとれる。それは感覚的な鮮明さをもって平易に表現されている。そのための技巧はいたるところ発揮されている。

My love's a noble madness,  
Which shows the cause deserved it. Moderate sorrow  
Fits vulgar love, and for a vulgar man:  
But I have loved with such transcendent passion,  
I soared, at first, quite out of reason's view,  
And now am lost above it. (II. 17-22)

クレオパトラのこの告白は、理性と激情の対照と後者の優勢という英雄詩劇的愛を表しているが、しかしこの表現にみられるような鮮明さはドライデンの時代にあってはまったく新しい意識としてむかえられたのである。ドライデンの主人公たちはこのように意識し、それに適切な表現を与え、批評する。しかもそのねらいは正確である。その散文的な特徴は他の諸人物たちの共通の魅力ともなっている。ヴェンティディウスは、アントニーとオクターヴィアの和解の後、クレオパトラの宦官アレクザスに、

There's news for you; run, my officious eunuch,  
Be sure to be the first; haste forward:  
Haste, my dear eunuch, haste. (III. 379-381)

という。するとアレクザスの独白になって、

This downright fighting fool, this thick-skulled hero,  
This blunt, unthinking instrument of death,  
With plain dull virtue has outgone my wit. (III. 382-384)

という。この二例は同じ三行のうちにも、前者の卒直な批判から与えられるアレクザスのイメージと、後者の形容詞の多用、同格名詞の巧妙な多用からくる多弁な性格批評とが鮮やかに対照されている。これらは相手の批判であるが同時に話者の性格をも明らかにしてみせる。両者に共通する点は、対象に対する眼の定着である。それが鮮明でジャーナリスティックな印象を与えている。アントニーの場合はこの意識がさらに自己自身への批評に向いてきていることによって一段と深まっている。最初アントニーは自己をシーザーと常に対比することによって眺める（前掲引用のⅡ. 443以下参照）。「このなぐさみものでしかないがらくたの世界」(This rattle of a globe to play withal) をシーザーにくれてやれと叫ぶと

きのアントニーは、クレオパトラへの激情にまったく心を奪われてしまいそうになりながら、將軍、武將としての完全な自己を無視できないことがこの引用からも認められる。彼はシーザーよりも自己の器量が上であると自負している。それにもかかわらず、いま彼は敗北に向って速度をましている。世界制覇を目指すシーザーの武將としての姿を想像的にこしらえあげながら（この劇ではシーザーは一度も登場しない。ただアントニーの口からその存在が大きく浮び上ってくるよう表現されている）、アントニーはそのシーザー像の鏡を通して現在の自己の愛慾の強さを測定する。

彼のこの自己へ向っている眼は、クレオパトラに対しても変わらない。「私の愛は気高い狂気」(my love's a noble madness 前掲引用参照)でもそうであったが、彼は二人の愛の姿を対象化し、

……we have loved each other,  
Into our mutual ruin. (II. 245-246)

という。ヴェンティディアスもそれに響きあうように、

Oh, she has decked his ruin with her love. (I. 169)

といい、またアントニーは、

This, this is she who drags me down to ruin! (II. 435)

とそれに呼応している。アントニーはこのように対象に自己を投影することで次第に自己の現実を深く認識してゆく。このように自己を対象に一度おきかえ批判することで再びそこに自己を発見し確認してゆくという特質がこの劇にはみられるのである。この意識こそドライデンに最もふさわしいものであり、新しい時代の意識に適合したものであったことは疑いない事実である。しかもドライデンはこの劇では、巧みな自己劇化を行うことによって、劇としての成功も合せ可能にしているのである。

ドライデンの「愛すればこそ」から得る真の価値感は何か。この難問に対する有力な答えの一つが、この点に存するだろうことは疑いない。F. R. リーヴィスが多少の皮肉をこめて、「具体的な詳細な記述」(concrete particularity) 9) と言った簡潔で、説明的で、各々の部分が照合しあった調和の表現は、すべてドライデンがウィットとして考えているあの創作的態度からでてきたものである。しかし彼がウィットの本質として考えていたものは、実はドライデン自身の考えを越えた現実を提示している。修辞の技巧、その意識の質、並列的思考、これらのことを考えれば、ドライデンがかなりの矛盾をかかえていたことが明らかとなる。それはまた古典の様式美、オペラ風の昂揚する情緒、現実からの逃避、優美な表現への指向などによって英雄詩劇の完成へと情熱的に進みながら、それらの鮮明なイメージが急角度に平凡で正確で常識的な世界へのめりこんでゆく収縮感が如実に証明していることでもある。この感じは新しいものであり、現代のわれわれのものである。現代のわれわれ

があやうく失いかけているものを彼は新鮮な意識で保っているのだともいえる。ドライデンはこの劇を書いて数年をまたずに、一層この劇でまだ十分には自己の力であると自覚していなかった可能性を開拓して行くことになる。それらはやがてはドライデンの様々な実験のうちで最も彼の気質にあったもの、そしてまた当時の新しくおきてきた合理主義の代弁者としての彼の詩作の記念碑となるだろう。そのような展望がなしうるにせよ、英雄詩劇のいわば最後の時期になって、ブランク・ヴァース (blank verse) という散文に近い形式を用いて作りあげられたこの「愛すればこそ」という劇は、ドライデンが自己をウィットの作家として十分に意識し、それに忠実になり、まれにみる誠実さでそれを追求したことによって、イギリス・ルネッサンスの劇の終末を告げる忘れ難い印象を与えながら、一方ではまた新しい散文的精神を鋭く押し進める結果となり、いわばドライデン個人の問題をこえしめた作品になることを可能にしたのである。(終り)

## 注

- 本論で使用したテキストについては、「愛すればこそ」は、  
Sale, Arthur (ed.), *All For Love*, London, 1938 (1957)  
を使用し、ドライデンの他の劇作品については、  
Saintsbury, George (ed.), *John Dryden*, The Mermaid Series, 2 vols., London, 1963.  
を使用した。またドライデンのその他の詩作品については、  
Noyes, George R. (ed.), *The Poetical Works of Dryden*, Boston, 1950.  
Christie, W. D. (ed.), *The Poetical Works of John Dryden*, London, 1908.  
を使用し、批評論その他としては以下の注でふれるものを除いては、  
Aden, John M. (compiled), *The Critical Opinions of John Dryden: A Dictionary*, Nash-  
ville, 1963.  
Watson, George. (ed), *Of Dramatic Poesy and Other Critical Essays*. 2 vols., London,  
1962,  
を使用した。  
マーロウの作品については、  
Kirshbaum, Leo. (ed.), *The Plays of Christopher Marlowe*, Ohio, 1962.  
Brooke, C. F. Tucker. (ed.), *The Works of Christopher Marlowe*, Oxford, 1910 (1966)  
を使用し、シェイクスピアについては、  
Wilson, J. D. (ed.), *Antony and Cleopatra*, The New Shakespeare, Cambridge, 1950.  
を使用した。

\* \* \* \* \*

- 1) W. P. Ker, ed., *Essays of John Dryden*. (New York, 1961), vol. I. p. 14.
- 2) Ker. I. 14.
- 3) Ker. I. 190.
- 4) Ker. I. 52.
- 5) Ker. I. 150.
- 6) Ker. I. 154.

- 7) Douglas Cole, *Suffering and Evil in the Plays of Christopher Marlowe*, (New Jersey, 1962), p. 97.
- 8) T. S. Eliot, *Selected Essays*, (London, 1932/1963), p. 39.
- 9) F. R. Leavis, 'Antony and Cleopatra' and "All For Love": A Critical Exercise', *Scrutiny*, V. ii., (1936), p. 167.

## 参 考 書

(注で指摘した書については、改めてここには示さない。

- Bredvold, Louis L., *The Intellectual Milieu of John Dryden: Studies in Some Aspects of Seventeenth-Century Thought*. Michigan, 1956.
- Dobrée, Bonamy, *Restoration Tragedy, 1660-1720*. Oxford, 1954.
- Fujimura, Thomas H., "The Appeal of Dryden's Heroic Plays," *PMLA*, LXXV, i, (1960), 37-45.
- Hoffman, Arthur W., *John Dryden's Imagery*, Gainesville, 1962.
- Knights' L. C., *Further Explorations*, California, 1965.
- Lewis, C. S., *The Allegory of Love: A Study in Medieval Tradition*, New York, 1958.
- Minor, Earl, *Dryden's Poetry*, Bloomington and London, 1967.
- Osborn, Scott C., "Heroical Love in Dryden's Heroic Drama," *PMLA*, LXXIII, v, pt. 1 (1958), 480-490.
- 工藤好美著, 「叙事詩と抒情詩」南雲堂。1956年。

## Summary

**"Wit" in Dryden: A Short Study of  
*All For Love***

Shigeo KITAGAWA

As Dryden himself says that wit is a propriety of thought and words, it means the problem of both author's consciousness and rhetoric. In his heroic plays, we can easily discern the inclination to the exaggerated style, free-flowing passages and overemphasis. Such is the case with *All For Love*. Nevertheless we also admit that author's consciousness which controls Antony's action and words, can be seen behind such inclination. The union of the consciousness of expansion with that of contraction in the characters, introduces the strange but central features of *All For Love*.

In this respect Dryden is contrasted with Marlowe, whose hero in such play as *Tumberlaine* makes for the unrestrained emotional quality. Turbulent, over-excessive emotions of the antagonist bring forth Marlowe's drama something of which he is unconscious, but which is valuable in itself. The outflow

of personality and individuality tells the coming of the new age. But Dryden's concentration, or, in other terms, the inclination from expansion to contraction, shows the fact that he is the last English Renaissance man of letters, and that he also is the father of English prose writer. Dryden's clear, simple and rational style never give an ambiguous impression on us, which is his unique achievement and contribution to us today.