

『あらし』覚え書き

小塩トシ子

序

シェイクスピアの作品を解釈・批評するとき誰もが経験するもどかしさは、なんらかの概念の枠組を用いてうまく説明できたと思うと、それは作品世界の一部を切り取って解剖してみせたにすぎなくて、作品そのものはいつもなおはるかに大きな生命体としてゆるぎなく存在しているという点にある。単独で書かれた最後の作品といわれる『あらし』(*The Tempest*)についてはとくに、上演の歴史においても作品の解釈や批評においても、劇作家の肖像をその背後に重ねてみたり、作られた時代や上演される時代のコンテクストをつよく意識したり、またアレゴリーやシンボルといった観念を加えたりせずに解説することがむずかしく、同時にさまざまな解釈が成り立ちうるのにどれも全体を一挙に説明するには至らない、厄介なしかし解釈を誘ってやまない魅力的な作品であるといえよう。

解釈・批評の大きな流れからいえば、1970—80年代に、いわゆる「伝統的な解釈」⁽¹⁾に対して、“radical”で“alternative”なシェイクスピア解釈が大波のうねりのように新しい潮流をつくり出しつつある⁽²⁾。“New historicism”の名で喧伝されるこの流れには‘political’な方向性があるが、元来ソシュール以来の記号学の理論に支えられつつ近年展開のめざましい“psychoanalysis”の方法や“post-structuralism”, “deconstruction”, “cultural materialism”, “marxist social analysis”そして“feminism”などによる作品解釈が多量に産みだされて

る。

『あらし』を含むシェイクスピアのロマンス劇に即していえば、シェイクスピアは若い頃には陽気な喜劇を書き、壮年に至って人生の深淵をのぞき見て深刻な悲劇を書いたが晩年になると清澄な境地に達してロマンス劇をものにするようになったという定説はかならずしも当て嵌まらなくて、喜劇やロマンスには、悲劇や歴史劇とは別種の人生の機微や深淵が表現されているのである。『あらし』のおとぎ話的、夢物語風、パストラルロマンス的な面に目を向け、罪と赦しのテーマ、憎しみと復讐に代えて慈悲と和解とを得る劇としてみる読みに対して、この作品を1610年前後のイギリス、ヨーロッパを背景にして new historicism の観点からみると、そこには植民地主義とその伝播がひき起す諸問題、父権制、帝国主義の言説、覇権主義、篡奪、継位の正当性をめぐる問題など、歴史劇や悲劇から引き継がれたテーマが凝縮して存在し、喜劇・ロマンス劇と名づけるよりはむしろ「芸術の形をとった権勢」(S. Orgel)の劇、「管理された冷たい祝祭」性をもつ劇ということになる⁽³⁾。この新しい解釈は総じて「シェイクスピア神話の非神話化」“demystification of the ‘myth’ of Shakespeare”⁽⁴⁾を目標としている。ただこれまでの長い歴史をもつシェイクスピア批評をみると、ある時代の解釈・批評が前代のそれらを踏えつつ修正したり反駁を加え新しい地平をいわばきり拓いてきたのであってみれば、現在の批評の領域もやがて固定化され神話化されてまた新たな非神話化が計られることにもなる。ハムレットにならっていえば、‘outhistoricise historicism’ という現象もやがておこるであろう。それはともかくとして、この小論では、新しい流れの一部に触れ、目を開かれつつなお、年来の関心事である「作品の構造とそこから浮びあがってくる意味」を課題として把え、今回とくに仮面劇的要素をもつ場面を詳細に検証することによってその課題を解くことを試みたい。(1)(2)においてはとくに作品の構成要素から、‘retrospective or prospective?’の問いを意識しつつ考察をすすめる、(3)(4)で仮面劇のヴィジョンについて、作品全体のテーマと関連づけて考えることとなる。

『あらし』覚え書き

(1)

.....to perform an act

Whereof what's past is prologue, what to come

Is yours and my discharge. (2.1.250-2)⁽⁵⁾

『あらし』が「長くひきのばされた5幕」「prolonged Act V」の劇といわれることがあるのは、1幕から4幕に相当する事件がはじめの2場(1.1, 1.2)に圧縮して演じ語られていて、舞台に展開されるのは嵐のあとのいわば結末の部分であるからだ。かつてソポクレスが『オイディプス王』を伝説に基いて戯曲化したとき、事件の終局面にスポットをあて、先立つ事柄の全容は劇の展開とともに明らかにしていく方法をとったのに比べることができようか。但し、ソポクレスは続篇『コロノスのオイディプス』を書き、王をヒーローとする悲劇を完成させた。『あらし』の場合、12年前に端を発した出来事をそこから説きおこしていけば、嵐は『リア王』でのように劇の中心第3幕におくことになる筈で、しかしそれではおそらく『ミラノ公プロスペロウ』という劇とはなり得ても、シェイクスピアの意図した作品、めずらしく三一致の古典的法則の枠組にはまった『あらし』とはならなかったであろう。

ところで劇全体が結末部の様相を呈しているとはいえ、冒頭の嵐の場面はやはりそのプロローグではある。激しく稲妻と雷鳴がひびきわたる嵐とその海の上に木の葉のようにもまれて沈もうとする王の一行を乗せた船を現出させたこの短い場面のあと、それと対照的に、長く静かな嵐のあとの午後の波打ち際に展開する父と娘の対話、いや父親の独語に近い回顧談の場面、これももうひとつのプロローグといえよう。なぜならそこで開幕以前の事件が語られ、全登場人物が紹介されるのだから。この作品の導入部の巧みさは、観客を一挙に現実から虚構の世界へと投入する点にあるといわれるが、そのためには、きわめてアクチュアルな嵐の場面と、そのあとでこの嵐が主人公プロスペロウの技によって作り出された幻しの嵐すなわち非現実のものであることを知らせる語り

『あらし』覚き書え

が、共に必要であったのだ。また舞台上に繰りひろげられる時間は、ほぼ現実の「時」に沿っているのだが、「場所」は、どこと定めがたい魔法の働く孤島である。事件にかかわる一行はみな、嵐の現実をくぐって、この幻しの島・非現実の世界へと引きいれられるのである。われわれ観客は、驚きおそれ泣きじゃくりながら父親にすぎる娘ミランダがいうように「疑いもなく高貴な人々をのせたりっぱな船」(1.2.6-7)が破壊され生命を落としたかと思うとき、「落ち着くのだよ、もう驚くことはない、誰も傷ついていないのだから」(1.2.12-3)というプロスペローの権威ある語りかけによって、ようやく始まろうとする劇に、ただちに平和と秩序を予感することができる。このようにして劇ははじまった。

一方でこの劇の終りに目を向けてみると、そこにも二つの幕引きがあるような印象である。事件がいちおうの結着を見、一夜あけたら一行は母国への船旅につくであろうことが語られたのちに、プロスペローが^{エピローグ}口上を述べるのだ。

二つの^{プロローグ}序曲と二つの^{エピローグ}終曲をもつ劇あるいはコーダのついた五幕。しかも三一致の法則をほぼ守った劇。ここには劇形式へのはっきりした意識が色濃く反映されているとあってよい。「メタ・シアター」あるいは「劇についての劇」「芸術についての芸術作品」といった見方がなされ、劇をその中に含む作品、中に嵌めこんだ入れ子構造をもつ作品といわれることと、これは関係があろう。

いわば二重の枠構造をもったこの作品が、その中に取りこんだ世界——夢と幻しの魔法の島——でなにを完結させたのか、あるいは完結させず、夢幻しはそのまま外の現実の世界——ミラノあるいはわれわれの現実——にその完成を持ち越され委ねられたのだろうか。プロスペローのエピローグには、しばしば言われるように劇作家シェイクスピアの引退宣言 (farewell to stage), またさらには個人的遺言 (personal testament) とも受けとれる響きがたしかにある。それでいてすべてが決定的に終わったというのではなく、観客も読者も想像を揺曳し事後を想いめぐらしたくなる要素を多分に含んでいるのも事実である。シェイクスピア歿後の上演が^{アダプテーション}改作からはじまって、ドライデン・ダヴェナントの作品やオペラ化した作品を生み⁽⁶⁾, 詩人たちの想像力をくり返し刺戟し⁽⁷⁾, 現代に至ってとくにオーデンが『あらし』の上演の幕が下りたところからはじ

『あらし』覚え書き

めて『海と鏡』を書いている⁽⁸⁾。これは『あらし』のすぐれた現代的コメンタリーとなっているが、そのような想像力のはたらきを誘うなにかがこの作品にはある。ある人々はこれを‘open ending’のせいだとする。

いずれにしてもわれわれは、冒頭の嵐の場とエピローグのなかにことばの上でも連繋するものを見(後述)、場面場面は鎖のようにつながれて始めと終りがひとつに結ばれていることを知り(24頁の図参照)、その輪の中に立ち現われてくるものを夢幻しであっても、一瞬目をこらして見とどけたいと願うのである。

(2)

.....there is a profoundly retrospective quality to the drama, which is deeply involved in recounting and re-enacting past action, in evoking and educating the memory. If there is a path to reconciliation in the play, it is only through this.⁽⁹⁾

この作品が「引きのばされた5幕」とか「個人的遺言」といわれるときそこにはすでに十分過ぎ去った時間と空間をふり返る動作と語調がこめられている。オーゲルが上記の文章で“retrospective quality”と呼んでいるのは、この劇で主人公プロスペローが過去の記憶をくり返し呼び覚まし現在にひき出す(evoking and educating) ことによって、その過程を迫体験することによってのみ、和解への道が拓けるといことなのであるが、しかしわれわれはこの“retrospective quality”がもっとひろく、この作品に流れこんでくるさまざまな「過去」を劇作家が掬い上げようとしている態度として検討・考察を加えてみようと思う。

まずこの劇の主人公にとっては12年前の胸をえぐるような事件がある。劇作家にとっては多彩な20年余りの劇壇での過去がある。その間創造した作品のひとつひとつにまたサブテキストや文学一般の伝統につらなるコンテキストがある。舞台の上に展開する限定された時間(tempus)は、嵐(tempest)に象

『あらし』覚え書き

徴されるように短いけれども、そこに繰り展べられる世界は時空をこえて広がっている。そしてプロスペローの ‘retrospect’ が単に懐古的ではなかったように、シェイクスピアが劇壇への幕引き口上にセンチメンタルな逃避の姿勢をとっているのではなくて、むしろここで積極的に「芸術形式」への意識を ‘prospect’ として見せているのではないか。時間の広がり大きいところからその点を見ていこう。

たしかに『あらし』には、どこと定めがたい孤島に流された智者が魔術と精霊の力をかりて、いまわしい過去の罪を罰するに赦しの徳をもってする夢のようなお話、そこに高貴な生れの若き王子のおとぎ話のごとき恋の成就が加わって、親の代の復讐が子の世代の和解・融合にとって代るといった、いわば古くから世界の文学にみられるパストラル・ロマンスのジャンルと共通する面が多くある^{アーキタイプ・クリティシズム}。原型批評からいうなら、そこに古い民話時代からのパターンやサイクル志向、さらに一種の逃避志向^{エスケイビズム}をみることもできる。「われもまたアルカディアにありき」という黄金時代を懐古する見方と結びつけるのも可能で、上演にあたっては、この魔法の島は精霊のうたと踊りとそして妙なる音楽にみち、悪者はこらしめられあるいは悔改めに至り、若き純粹無垢の王子王女はめでたく結ばれる happy ending のお芝居となりうるのである。

次にシェイクスピアの劇作のキャリアのなかで考えてみると、この作品は多くの過去を含んでいる。というよりすべてを含む集大成といってよい。まず劇の舞台として設定される海または海辺¹⁰。そして孤島。ホメロスをも原型としてこれらは古くからある locus だが、海に囲まれた島国イギリスのしかも大航海時代末期に身を置いていた劇作家にとっては当然だったろうか。『間違いの喜劇』のエペソ、『ベニスの商人』の二つの町、『十二夜』のイリリア、『ペリクリーズ』の海、『シンベリオン』のニューヘイブン、『冬物語』の（ボヘミアの）海岸など、シェイクスピアの作品世界にはたえず波の音が高く低く、遠く近く聞こえている。しかもその海は嵐を呼び難波をひき起す非情な外的脅威でありながらまた同時に、不思議な力で海にゆかりの変化を蒙らせ、なにか貴く豊かなものに人を変える (a sea-change/Into something rich and strange, *The*

Tempest 1. 2. 401-2) 力と作用をもつ情けぶかい海でもあるのだ。

Tempests are kind, and salt waves fresh in love

(*Twelfth Night*, 3. 4. 394)

Though the seas threaten, they are merciful.

I have cursed them without cause. (*The Tempest*, 5. 1. 178-9)

海, 航海, 嵐, 難破, 一家離散と受苦ののちの奇跡的な再会, 再生のよろこびといった^{テーマ}主題が, シェイクスピアの作品にはくり返しさまざまな^{バリエーション}変奏をもって描かれることはよく知られている。そしてそこに第二世代の恋とその成就としての結婚が「喜劇」の happy end を成り立たせていることも周知のことである。シェイクスピアの最晩年に書かれたこの作品が, 第一二折本の作品集 (First Folio, 1623 年) の巻頭に「喜劇」として置かれていることは当然といえないまでも象徴的なことである。

しかしそればかりではない。『あらし』には, 歴史劇や悲劇にみる主題が押しこめられていることが重要な点なのである。すなわち王位篡奪, 権威, 覇権をめぐる問題, 相続権の正当性, 政治形態をめぐる論議, 個としての人間と公人・王との内的葛藤とその超克の問題, 正義と慈悲, 復讐の問題など, ほとんどすべてがこの作品にも影を落とし, 執拗に過去を呼び覚まし現在にひき出すという形でくり返されている点は, 注目に価する。

想起と反覆を見よう。荒々しくも短い嵐のあとの静かだが延々と続くプロスペローの独壇場は, はるか過去の爵位篡奪と島流しの物語を, 時満ちたとしていま, 娘ミランダに語ってきかせるのだが, その語りのうちに観客は誰しも強制と執拗さを感じとってしまうだろう。つい先頃の嵐のすざまじさを目のあたりにし, あまつさえわが身をも滅ぼすほどの受苦を共に味わったミランダは恐怖から解放され安堵に眠りをさそわれるが, それを父はくり返し諫める。

『あらし』覚え書き

The hour's now come;
The very minute bids thee ope thine ear.
Obey and be attentive. (1. 2. 36-38)

.....Thy false uncle——
Dost thou attend me? (77-8)

And sucked my verdue out on't—thou attend'st not!
.....I pray thee mark me. (86-88)

Dost thou hear?
Mir. Your tale, sir, would cure deafness. (116-7)

むろんここには、魔術によって嵐をおこし復讐を企てているプロスペローのこの時点での内面風景——いらだち——が投影されている。やがて登場するエアリエルやキャリバンに対しても、それぞれの過去を想起させ現在の服従を迫るが、その言説にもおなじパターンと語調が読みとれる⁴³。またプロスペローのいら立ちやすきは随所にみられ、劇の後半、ファーディナンドに対しても、愛の試練をくぐり抜けたあと娘ミランダを与えようとしながらも、まるで彼をキャリバンと同一視するかのようには貞潔をくり返しつよく求めるのである。この内面風景の投影がもっとも顕わになるのは仮面劇の中断の瞬間であろうがこの点には後にふれることになる。

篡奪と謀反についていえば、これは過去のことではなくこの孤島でじっさいにさまざまな形でくり返されるのだ。そもそも12年前プロスペローは弟による爵位篡奪の犠牲者であったが、この島にきてその被害者は加害者となった。島をわがものとしていたキャリバンの母魔女のシコラックスはすでになく、その落とし子キャリバンがいわばこの島を受け継いでいた(1. 2. 331-2)のを、プロスペローは服従させ、この島を支配することになったからである。もっとも

『あらし』覚え書き

プロスペローはこのとき、シコラックスによって長年松の木の裂け目にとじ込められていた精霊のエアリエルを自由にしてやったことで解放者の役も演じていたのではあるが、12年を経た今プロスペローの起した嵐によってこの島に吹き寄せられた宮廷人たちがまた王位篡奪の再演をここで見せようとしているのだ(2.1.197以下, 3.3.11-17; 102-103)。さらにキャリバンは酔漢ステファノーを「新王」にまつりあげて、宮廷人たちの手口を真似てこの島の奪還を計る(2.2.55以下; 3.2; 4.1.194以下)。謀反と篡奪の計略は復讐をさそい、すべてを超えて力あるプロスペローの技^{アト}によって殺人の計画が失敗・未遂におわるというくり返しを現出する。このパターンがくり返し積み重ねられていって、劇の頂点にはプロスペローの魔術と拮抗するほどの力を示し危機を招来するのであるが、この点については後に述べるとして、小さな謀反は、エアリエルの不平と嘆願(1.2.242-300)や、父親との約束を破ってミランダがひそかにファエディナンドに会い心のうちをはげしく吐露する場(3.1.1-90)などにも見られる。

反覆はしかし、これらの秩序を乱す危機的なものばかりではない。むしろ「喜劇」の名に価する明るい期待のほのめかしがくり返し見られることは指摘するまでもなからう。難破してひとり岸へ打ちあげられ、父も臣下も失ったと嘆き悲しむ王子ファエディナンドに弔いの歌をうたうエアリエルはその不思議な調べでファエディナンドの心をしずめなぐさめて、あまつさえ稀有な出会いへと導く(1.2.373-449)。もっとも島の女神に出会ったかと思われた瞬間に王子は仮借ない僭王に有無を言わず隷属させられてしまうのではあるが(450以下)。また一方世継ぎを失い絶望に打ちひしがれるあロンゾーには空しく響くものの、王子がもしかすると生きているかも知れぬという暗示がくり返される(2.1.111-119; 321-2)。ミランダとファエディナンドはその出会いの瞬間から希望を予期させるし、二人のためにプロスペローが演じさせる4幕1場の仮面劇風パジェントは祝福そのものがテーマである。エアリエルが長い務めを果してついに自由を得る時が近づいていることは、この劇のはじめから終りに向ってくり返しことばや動作で期待されている。キャリバンさえこの島の不思議

『あらし』覚え書き

な恵みについて語る韻文の条りで、天からの音楽をきき雲が分れて豊かな恵みがふってくるような夢をみると、くり返し眠ってその夢をみたいと願うのだ(3.2.133-141).

これらの反覆を内包しながら劇は進んでいく。そして謀反と秩序の混乱が起るたびに、すべてを知るプロスペローは魔術^{アート}をもってこれらを制し自らの計画に従って筋をすすめていく。

この劇が三一致の法則を守りつつ、内部に綿密なパターンを描いて進められていくこと、二重の枠構造とでもいうべき序曲と終曲がひとつの輪に結ばれてその間に対照と類似、断絶と連続をくり返しつつ潮の干満のように、寄せては返す波のようなパターンを見せることに注目をしておきたい。嵐の海と静かな海辺、生と死、自由と隷属、愛と憎しみ、美と醜、自然^{ネイチュア}と人工^{アート(ナーチュア)}、人間と精霊^{ヴァイス ヴァーチャー}、悪と美德^{プロヴィデンス}、無知と天知、情欲と貞潔、罪と赦し、夢と覚醒、時と永遠などなどのテーゼとアンチテーゼ(パロディ)がすべて含まれている。こうして‘retrospective quality’と呼ばれるものが拮抗する力としての‘prospective quality’を蓄えていくといえよう。全体で10場面から成るこの劇の流れとその中で対応する場面の位置関係を簡略な図に示しておこう(24頁参照)。

(3)

Like as the waves make towards the pebbled shore,
So do our minutes hasten to their end;
Each changing place with that which goes before
In sequent toil all forward do contend.(Sonnet 60, 1-4)

(i)

『あらし』は劇場におあつらえ向きの作品だといわれる。嵐や仮面劇といった見せ場があり、魔術が人を動かし、音楽や踊りもふんだんに取り入れられているのがその所以であろう⁴⁾。しかしロマンスとはそもそもいくつかのエピソードの連続体で劇的経験を展開するには不十分な形態であるともいわれる⁴⁾。

『あらし』覚え書き

『あらし』は他のジャンルの作品に見られるような劇的展開には欠けるきらいがあるし、全体がいわば5幕であることもしばしば指摘したところである。そういった上でなお、前項に示したように筋の展開や流れは的確に一定方向に進んでおり、その終着点は第5幕にある。喜劇における劇的クライマックスは、しばしば‘recognition scene’にあるが、『あらし』においては5幕1場がそれにあたり、なかんずく岩屋のカーテンをひいてチェスをするファーディナンドとミランダを示して見せる場面は‘wonder’, ‘miracle’を現出させた場に他ならない⁶⁶。

‘Wonder’, ‘miracle’, ‘strange’といった一連のことば、イメージは、ひろくいって喜劇なかでもロマンス劇では key words であり、『あらし』においてはミランダの命名に関わるばかりでなく劇のはじめから終りに向ってたえず登場人物たちの口にのぼることばである⁶⁷。この島にやってきた誰もが多少とも不思議な経験をしこれらのことばを連発するが、「場面」としてことに‘wonder’が演出されているのは、冒頭の嵐、3幕3場の幻しの食卓、4幕1場の仮面劇パジェントそして5幕1場の若き2人の啓示される場面とあってよいであろう。冒頭の嵐についてはすでにふれたので、ここではとくに3幕3場と4幕1場をとり上げて現察しよう。

4幕1場にはめこまれたパジェントが仮面劇との関係で論じられることが多いのは周知のところであるが、そうとすれば、先立つ3幕3場の、アロンゾーの一行に幻しの食卓が現われたのち取り去られるという場面は‘anti-masque’とさしずめ呼んでいいだろう⁶⁸。1610年前後にジェームズ一世の宮廷でさかんにつくられた上演された仮面劇‘masque’の構成パターンは、前半がしばしば滑稽でグロテスクないわば下層階級⁶⁹(職業俳優が演じる)の世界として描かれ、装置の急転換によって後半は華麗な宮廷人が演じる世界が音楽やダンスのスペクタクルを伴ってくり広げられるものであった。‘Antimasque’をミドルトンが‘antemasque’と綴っており、‘masque’に先立つ場面とされるのが普通であったから、3幕3場はまさにそのような仮面劇のいき方を意識したものと考えられる。もっとも3幕3場の登場人物はグロテスクな異様な姿をしたものたち

『あらし』覚え書き

ばかりでなくアロンゾーの一行宮廷人たちもいるのだが—。

Alonzo What harmony is this? My good friends, hark!

Gon. Marvellous sweet music! (3. 3. 18-19)

と不思議で荘重な音楽と共に ‘several strange shapes’ たちがご馳走ののった食卓を運びこみ、おそるおそる食べにかかろうとしたその瞬間、雷鳴と稲妻。怪鳥ハーピーの姿をしたエアリエルが登場、その羽を搏いて幻しの食卓を一気に消してしまう。そして

You are three men of sin, whom Destiny,
That hath to instrument this lower world
And what is in't, the never-surfeited sea
Hath caused to belch up you, and on this island,
Where man doth not inhabit—you 'mongst men
Being most unfit to live. (3. 3. 53—58)

と ‘minister of Fate’ (3. 3. 61) として断罪をする。続く4幕1場の「祝福」のパージェントとは共に、幻しとしてしかも対を成すのである。そこで masque の本体の部分を詳しく見よう。

4幕1場の中心に据えられる見せ場スペクタクルは、あきらかにミランダとファーディナンドのために仕組まれた祝婚の仮面劇である。それはプロスペローが注意ぶかく用意したもので、プロスペロー自身は “some vanity of mine art” (41) と控え目になかば自嘲的な調子さえこめて²⁰ いうのだが、ファーディナンドは後に

This is a most majestic vision, and
Harmonious charmingly (118-9)

『あらし』覚え書き

と驚嘆していることばどおりひとの目を奪う ‘show’ である。‘Vanity’ には ‘trifling display’, ‘a trifle, another trick’²¹⁾ などの注が見えるが、前後の文脈からプロスペローの undertone の背後には並々ならぬ意図を読みとることさえできそうだ。

for I must

Bestow upon the eyes of this young couple
Some vanity of mine art. It is my promise,
And they expect it from me. (39-42)

プロスペローは思いつきのパジェントの断片ではなく約束し用意しておいたスペクタクルをいま現前に展開させようとする。エアリエルに対してプレゼンテーションの正確な瞬間を指示し²²⁾、ファーディナンドとミランダには ‘No tongue! All eyes! Be silent.’ (49), ‘Sweet, now, silence!’ ‘Hush and be mute,/Or else our spell is marred.’ (124, 126-7) とくり返しつつよく静粛を要求している。周到に準備し注意ぶかく条件をととのえたところで劇中劇は静かな音楽とともに始まる。

まず虹の精アイアリスが女神ジュノーの使者として登場し、大地と農耕の女神シャリーズを舞台の上の「緑しく草地」“this short-grassed green”²³⁾ に呼び出す。それはジュノーの命によって若い二人の婚約に祝福を与えるためである。“A contract of true love to celebrate,/And some donation freely to estate/On the blest lovers” (84-86). やがて歌声のいちだんと高くなるなか女神ジュノーが、仮面劇特有の舞台の仕掛けによって下りて “descend” くる。オーゲルはこの stage direction に Folio 版にはない指示を、解釈して書き加えている。すなわち

[Juno’s chariot descends to the stage.

Ceres joins Juno in the chariot, which rises

and hovers above the stage]

と。そしてジュノーは、これまでアイアリスとシャリーズがカプレットで形式の整った韻文で朗読していたよりさらに formal な祝福の辞を謳うのである。

Honour, riches, marriage-blessing,

Long continuance, and increasing,

Hourly joys be still upon you!

Juno sings her blessing on you.

そして実りの女神シャリーズも祝詞を重ねる。

Earth's increase, foison plenty,

.....

Spring come to you at the farthest,

In the very end of harvest!

Scarcity and want shall shun you;

Ceres' blessing so is upon you. (106-117)

真の愛の結婚を賞讃し祝福するこの整った形式の祝婚歌はジョンソンの仮面劇と共有するものであるが²⁴、シェイクスピア自身もかつて『真夏の夜の夢』の終りに、新床に向う新婚のカップルたちに妖精の王オベロンがおごそかに祝福と魔除けの詞を送っている。

シャリーズの祝福の歌をきいてファーディナンドはこれこそ「地上の楽園」paradise と感嘆の声を挙げ、“Let me live here ever!” (122) とまでいう。この楽園は、大地の恵みを四季折々に与える精霊シャリーズによれば、「収穫のはてには春がつづく」という。肌を刺す北風の冬、欠亡と貧困の冬や、身を焦す夏の日照りのないところとして願望されている²⁵。アイアリスはさらにこの

『あらし』覚え書き

地上の楽園とも見まごう “this green land” (130) に水の精ナイアデイズと
田野の刈入れびとたちを招じ、喜びの踊りの輪をつくりだす。

Come, temperate nymphs, and help to celebrate
A contract of true love. Be not too late.

.....

Make holiday; your rye-straw hats put on,
And these fresh nymphs encounter every one
In country footing. (132-138)

古典的神話の世界と地上の田園の現実の祭りがここに手を結ぶ。

(ii)

ところがこのように豊穡の神話 *cornu copia* の祝福のヴィジョンが田園の祝祭の現実とパジェントのなかで結びつく瞬間に、壮大な夢から現実にはきもどされたかのように、プロスペローは自分の生命を狙う “foul conspiracy”(139) を思い出しこのスペクタクルを中断し、自然の秩序と調和が祝福されるパジェントは唐突に遮ぎられ、祝福さるべき結婚が謀略の影におびえてしまう。

この唐突な中断については多くの解釈が加えられてきた。われわれもその意味づけを避けて通るわけにはいかないが、その前に、このパジェントに内包されるテーマと意味についてみておきたい。そしてこの劇中劇がその外側にある劇の流れとテーマに相呼応するものをもつことを確かめておきたい。むき出しの舞台 bare stage の中心に草地 green land がしつらえられて、そこに展開される幻し——神話の人物たちの演じる——は現実とどう関わるのか、である。全体としてこのパジェントが祝福と讃美の歌であることは間違いないが、注意してみるとなかに気になる点がある。

至高の女神ジュピターが厳かに舞台におり立つ前に、アイアリスとシャーリーズは、ヴィーナスとその子キューピッドの所在をめぐって問答を交す。

『あらし』覚え書き

Ceres Tell me, heavenly bow,
If Venus or her son, as thou dost know,
Do now attend the Queen? (86~)

「あの2人のたくらみで冥王プルートーがわたしの娘を奪い去ってから⁸⁶、あの女神と盲目の子キューピッドの顔を避けると誓ったのですから」(86-90)というシァリーズのことばをきくとき、われわれ観客・読者は、キャリバンがかつてミランダを凌辱しようとして失敗したこと(1.2.345-49)や、いままたステファノーたちをそそのかしてしようとしていること(3.2.96-100)、アロンゾーの嘆きすなわちアフリカに娘を嫁がせた過ちをなじられる場⁸⁷などを想起するかも知れないのだ。ここにも所領奪取と凌辱という破壊的テーマがちらつくのである。

Of her society
Be not afraid. (91-2)

とアイアリスが応じて、愛神とキューピッドが鳩の車にのり雲間をわけてサイプラスに退いたことでほっとするのだが、ここにいけば

.....Here thought they
*Some wanton charm upon this man and maid,
Whose vows are that no bed-right shall be paid
Till Hymen's torch be lighted.* (94-7, イタリック筆者, 以下同じ)

ファーディナンドとミランダに「みだらな魔力」をかけたであろうとも言う。

われわれはこの仮面劇のはじまる直前に(4.1.1-56)、この若者と乙女が熱い愛の眼差しを交すのを見、またプロスペローがこれに対して“.....take heed,/ *As Hymen's lamps shall light you*” (23)、結婚式前に‘*virgin knot*’を破棄

『あらし』覚え書き

することがないようにと、くり返し異常なほどに‘chastity’を要請するのを見たばかりである。ファーディナンドはこれに対して

As I hope

For quiet days, fair issue, and long life,.....

When I shall think of *Phoebus'* steeds are foundered,

Or *night* kept chained below. (24-31)

I warrant you, sir,

The white cold virgin snow upon my heart

Abates the ardour of my liver. (55-7)

と誓いをくり返していた。祝福さるべき、そしてじっさい祝福されている若いふたりの結婚の、明るく温かい春のようなよろこびと秋の豊かな実りの約束が、貞潔と抑制のつめたい要請とのあいだで微妙なバランスをとろうとしているかのようである。

劇中劇はこれまでみてきたように、祝婚の仮面劇としてスペクタクルを意図してつくられたばかりでなく、^マ仮面劇の内と外のテーマが呼応し交叉していることをわれわれは知った。「この緑の草地」ではまた、神話世界が、女神たちの形式の整った格調ある韻文と音楽の効果を伴って、はるかな非現実界——幻しの世界——を現出させたが、そこにイメージされた風景は、純粹にイギリスの田園でもあり（60-75のアイアリスの台詞やシャーリーズ自身の台詞がそれを実証する）、仮面劇おわり近くに呼び出され収獲の踊りに加わるのは田夫野人たちで、当時の観客たちはもっとも親しみなじんだものであることを感じながらよろこびの讃歌のスペクタクルをたのしんだでもあろう²⁸。

(4)

Shakespeare is careful, by means of various self-reflexive dramatic devices, to make it clear that this vision is to be seen, not as a mirror image of reality, but as a hypothesis.

R. H. Wells²⁹

^{ゴールデン・エイジ}黄金時代の再来を思わせる地上の楽園を垣間見せたあと、この^{マスキ}仮面劇は演出家プロスペロー自身によって消されたのである。すでに少し前ファーディナンドのあげる感嘆の声に対して

Sweet, now, silence!

Juno and Ceres *whisper seriously*.

There's something else to do. (125-7)

と制したプロスペローの台詞に不吉な予兆があった。シアリーズを演じたエアリエルが後でいうように、

Ay my commander. When I presented Ceres,

I thought to have told thee of it, but I feared

Lest I might *anger thee*. (167-9)

このときキャリバンたちの謀反のことを思い起こさせようとしていたのかも知れない。ただその瞬間にはまだプロスペローは自分の^{アート}術の作りだした壮大な幻しの演出に全霊を傾けていて、エアリエルに言われたら怒ったにちがいないのだ。水の精たちと刈入れびとたちが田舎風の踊りをはじめると、プロスペローは突然ぎくりとして、

S. D.

[Prospero] starts suddenly and speaks, after which, to a strange hollow and confused noise, they heavily vanish.

音楽も調子が乱れ仮面劇を演じていた者らは「物悲しげに」heavily 消えていく⁸⁰。プロスペローは、まるで壮大な夢から覚めたかのようにと前述（15頁）したが、『夏の夜の夢』で恋人やボトムが妖精のいたずらによって見る夢から順次目覚めていくのとはちがって、わが身をふたたび死の危険にさらす陰謀の迫るのを想起して愕然と現実にひき戻されるのだ。『恋の骨折損』の5幕で9賢人の劇中劇が、王の死を告げるフランスからの使者によって中断されたように、死の影がここには落ちて^{アート}いる。そして術によって演出した幻しが崩されて、演出家は人生の幻しを見る。

Our revels now are ended. These our actors,
As I foretold you, were all spirits, and
Are melted into air, into thin air,
And, like the baseless fabric of this vision,
The cloud-capped towers, the gorgeous palaces,
The solemn temples, the great globe itself,
Yea, all which it inherit, shall dissolve,
And, like this insubstantial pageant faded,
Leave not a rack behind. We are such stuff
As dreams are made on, and our little life
Is rounded with a sleep.

先にわれわれはプロスペローの言う ‘vanity of mine art’ (4.1.41) に ‘trick’ より深い意味をみた。そして今、この仮面劇を中断したプロスペローはフェーディナンドに、いかにこれが幻し “baseless fabric of this vision”, “insubstantial

『あらし』覚え書き

pageant”であるかを重ねていう。しかもそれを人生の深い幻滅と結びつけて。劇が壮大“majestic”であるだけに、それだけ余計、幻しの一片も残さず消えるさまは、深く衝撃的な感興をさそうのだ。われわれはファーディナンド(118-9)と共に一瞬垣間見た^{ゴールデン・エイジ}黄金時代のイリュージョン(リアリティ)に感嘆の声をあげ、またプロスペローのこの人生のリアリティ(イリュージョン)をふかく嘆じたことばにも、おなじような大きなインパクトを与えられるのだ。

作品『あらし』を「演劇」の^{アポタオシス}神格化とみる見方があって、たしかにそのような面がここにはあるが、劇中劇の作りだした「地上の楽園」も、プロスペローのいう人生(our little life, 157)も、そしておそらく世界そのものも⁶³、きわめて限られた一瞬に垣間見られる夢幻しとして把えられるのであろう。

ふり返ってみれば、宮廷人の一行がこの島にきたとき、ここがひとの住めるよき場所なのかどうかをめぐっては一行のなかでも意見はわかれていた。なかでも顧問官ゴンザローは楽道家ぶりを示して、一同に向って^{コモンウェルス}原始共同体の理想郷について滔々として述べていた(2.1.137-164)。ならばこれはファーディナンドの地上の楽園と等位かといえ、そうではないことは即座に彼の発言が周囲の人の哄笑の対象となり茶化させていることでもわかる。ゴンザローの台詞の背後には、モンテーニュの『随想録』中の「食人種について」の数節があることはよく知られているが⁶⁴、さらにずっと古くからプラトンやオヴィディウスの「黄金時代」についての古典的な詩行にも間接的とはいえ影響を受けているであろう⁶⁵。いずれにもせよ、シェイクスピアはその黄金時代のユートピアをそのまま肯定せず、異化しながら書いている。しかしファーディナンドが讃えるヴィジョンは、この劇作家が当時流行の仮面劇を利用したにせよ、それを超えようとしたにせよ、あるいはまたたとえこれが中断されたにせよ、この劇のひとつのクライマックスとして周到に準備されたものであった。

一方は自然と政治形態をテーマとし、他方はおなじ自然の恵みを讃美しつつ人と人、男女の愛の成就を祝ぐ点で、^{ことば}表面上は異なるようでありながら、自然・人間・政治はこの作品において離しがたい主題として結びついており、このふたつの場面(2.1, 4.1)はひとつの主題のふたつの変奏と考えることができる。

『あらし』覚え書き

だがしかしななよりも、ゴンザローの「ユートピア」とファーディナンドの「地上の楽園」とのもっとも大きな違いは、一方がいわば白日夢“daydream”であるのに対して他方がヴィジョン“vision”だということであろう⁶⁴。

中断されない、実現する夢はただひとつ、劇の終りに、ふたたび舞台の中の舞台——岩屋——のカーテンが開かれ“wonder”が示される場“chess scene”であろう。

If this prove

A vision of the island, one dear son

Shall I twice lose. (5. 1. 175-7)

というアロンゾーの台詞は、「幻しの食卓」を一瞬想起させるが、この“vision”は‘A most high miracle!’ (178) として現実化し、失われたものの回復、甦りの喜びが一同を包む。しかしここでも、『冬物語』の5幕のハーマイオニの甦りのように大きく絶対的な喜びを観客は例外なしに感じるかといえ、応答には留保がつくであろう。そのひとつには、若いふたりのチェスをしながら言い争うことば

Mir. Sweet lord, you play me false.

Fer. No, my dearest love,

I would not for the world. (172-3)

がさまざまな問題を含んでいるからであり⁶⁵、またミランダの、新世界謳歌、

O wonder!

How many goodly creatures are there here!

How beauteous mankind is! O brave new world

『あらし』覚え書き

That has such people in't!

に対してプロスペローのいうアイロニーをこめた

'Tis new thee.

という台詞が添えられるからだ。

このように見てくると『あらし』は他のロマンス劇にみられる実現された夢の満ち足りた雰囲気と比べ、はるかに sceptic な調子がつよいといえるかも知れない。しかしそれにしても、hypothesis であっても舞台の上に見たヴィジョン、高度な夢——秩序と調和をはたす夢が、いったい実現することがあるのかどうか。それはわれわれ観客・読者のそれぞれの想像力に委ねられる。

プロスペローはその幕引き口上エピローグで、このことを懇うている。エピローグについては稿を改めて論じたいが、他の作品とはきわ立って異ったこの口上についてひとつ指摘しておきたいのは、その懇願の語調、「祈り」の調子である。冒頭の嵐の場でもわれわれは必死の祈りの声を聞いた、

All lost! To prayers to prayers!

The King and Prince at prayers, let's assist them,

For our case is as theirs.

'Mercy on us!' 'We split, we split!'

'Farewell, brother!' (1. 1. 51-61)

と。絶望の祈りにはじまったこの作品は、ついにはまた絶望の祈りに終るのだろうか。

And my ending is despair

『あらし』覚え書き

Unless I be relieved by prayer
Which pierces so that it assaults
Mercy itself, and frees all faults.
As you from crimes would pardoned be,
Let your indulgence set me free.

(Epilogue, 15-20)

どうか拍手の数を増して、自由を与えて下さい。「みなさまが罪の赦しを祈られるように、わたしにもこの身の自由を、みなさまにお願いします」というプロスペローに応えるのはわれわれである。“Set me free”というプロスペロー自身はつい先程、かわいい大気の精エアリエルを自由にしてやったところだ。

My Ariel, chick,
That is thy charge. Then to the elements
Be free, and fare thou well.

(5. 1. 316-8)

エアリエルこそはあのヴィジョンの消えぬ世界へ、寒さのしのび寄る頃渡り鳥がとび去るように、常夏の世界へと翔んでいったのをわれわれもプロスペローと共に知る。

Where the bee sucks, there suck I,
In a cowslip's bell I lie;
There I couch when owls do cry;
On the bat's back I do fly
After summer merrily.
..... (5. 1.88-94)⁶⁶

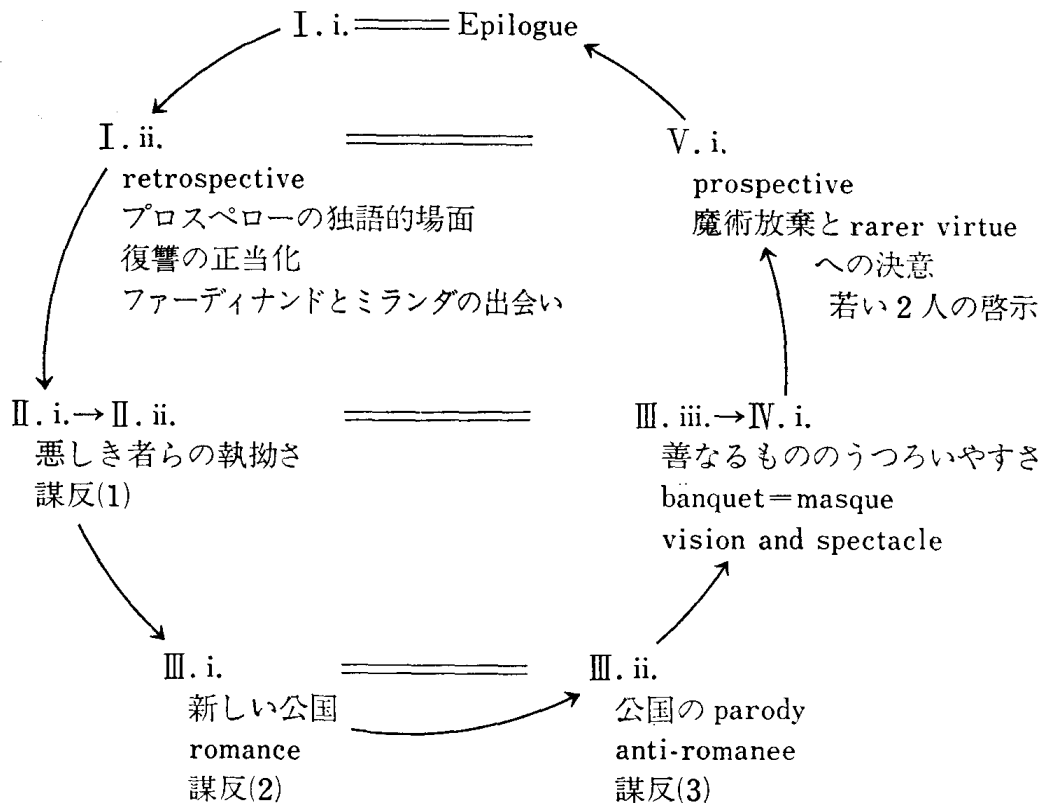
『あらし』覚え書き

嵐のあとの浜辺に夕暮れの陽が揺曳するなか、エアリエルのうたう解放のよろこびの歌、それは、かつてプラトンが語った、詩人とはムーサたちの庭で蜜を集める蜂のようなものだということばを不思議と思い起させるのだ¹⁾。

〈図〉

The Tempest 10場面のプロットの流れと構造上の対比

→印 進行方向と連続性を示す。＝印は構造上の特色ある対置関係を示す。



〈注〉

(1) 劇作家シェイクスピアの晩年を E. ダウデンにならって, “august serenity of his final period” (*Shakespeare*, p. 380) 「清澄な境地」と見, その世界観の投影をロマンス劇に読みとる解釈は, 20世紀前半をとおして歴史学派, 象徴派, 神話批評, 人類学援用の解釈に至るまで続いている。1980年代の批評の見方からすれば, ダウデンとは対蹠的地点に立つと思える不条理演劇的視点 (例えば Jan Kott や E. Bond, *Bingo* など参照) さえも, 「伝統的」として排除される。cf. Alan Sinfield,

“Introduction: Reproductions, Inventions”, in *Political Shakespeare* eds., J. Dollimore and A. Sinfield (Manchester, 1985), p. 131.

- (2) 参考文献参照。
- (3) 大橋洋一, 「帝国の新しい装い—『テンペスト』と権力の劇場—」『文学』(東京, 1986) 四月号, 219頁ほか参照。
- (4) John Drakakis ed., *Alternative Shakespeares*, Introduction p. 24.
- (5) text からの引用には Stephen Orgel ed., *The Tempest* (Oxford, 1987) を用いた。
- (6) *The Enchanted Island* (1667), Shadwell がこれを改作オペラ化 (1674), 次いで Garrick も 1756 年オペラの新作 (作曲はヘンデルの弟子 Christopher Smith があたった) を Drury Lane で発表した。更に改作としては Waldron, *The Virgin Queen* (1797) があり W. A. Mozart さえオペラ『あらし』のスケッチを試みたといわれている。
- (7) P.B. Shelley, ‘Ariel to Miranda’; R. Browning, ‘Caliban upon Setebos’; T. S. Eliot は Ariel Poems や *The Waste Land* のなかに断片的に利用していて詩人の関心を示す。
- (8) *The Sea and the Mirror* (1968). この詩については拙論「オーデン試論—『海と鏡』について—」『オペロン』38号 (東京, 1974) で詳しく論じた。
- (9) Orgel, *op. cit.* introduction, p. 5.
- (10) Cf. David Young, *The Heart's Forest: A Study of Shakespeare's Pastoral Plays* (New Haven, 1972)
- (11) こういった指摘は多いが, 最近の例を挙げると, 高橋康也・樺山紘一著『シェイクスピア時代』(東京, 1979) 107-114頁等参照。玉泉八洲男「シェイクスピアの地中海, あるいは古典喜劇の受容について」『シェイクスピア喜劇』(東京, 1982) 221-54頁。
- (12) 大橋論文(上掲)中「アルファにしてオメガ」の項は『あらし』を歴史的文脈においてみるための試みであり, 小論とは異なるが, この作品がシェイクスピアのアルファでありオメガであるという見方には賛成である。
- (13) この点, 今日の批評家たちのいく人かは, プロスペローの言説を帝国主義者の植民地政策の言辭と結びつけて論じる。Cf. *Political Shakespeare* 収録論文参照。
- (14) Cf. Hallet Smith ed., *The Tempest* (Twentieth Century Interpretations of), Introduction: *The Tempest as a Kaleidoscope*, (New Jersey, 1969), pp. 1-11.
- (15) Cf. E.P. Ker, *Epic and Romance* (New York, 1956²), p. 33.
- (16) Cf. M. Fujita, *Pageantry and Spectacle in Shakespeare* (Tokyo, 1981) Chapter IV. “Wonder” in *The Tempest*, pp. 133-146.
- (17) Cf. M. Fujita, *op. cit.*; 玉泉八洲男「とてもおかしな雪——シェイクスピア喜劇の風土」『シェイクスピアの演劇的風土』(東京, 1977年); R. S. White, *Let Wonder*

Seem Familiar, (London, 1985)

- (18) この作品のもつ仮面劇的要素と当時ジョンソン=イニゴ・ジョーンズ、キャンピオン、サミエル・ダニエルらの仮面劇との関係や、ジェームズ一世の宮廷内の婚礼の祝い事との関係にはいっさい触れず、ここではむしろ劇全体の構造というコンテキストの中でテキストにそって二三の問題について考える。
- (16) Cf. Francis Bacon, *The Essays*, ed. Clark Sutherland Northup (Boston, 1936), p. 120. Antimasque に登場する者のリストが挙げられている。すなわち “fools, satyrs, baboons, wildmen, antics, Cupids.”
- (20) Barton の注には ‘with a slightly self-deprecating tone’ とある。Barton, *op. cit.* p. 166.
- (21) Orgel, *op. cit.*, p. 172. ‘a trifling display, as opposed to the raising of the storm and Ariel’s performance on the beach.’ F. Kermode, *op. cit.*, p. 96.
- (22) Ariel Presently?
Pros. Ay, with the twink.
..... Do not approach
Till thou dost hear me call. (43-50)
- (23) Orgel の注(p. 175)によれば公設劇場の舞台にも、仮面劇の上演された Banqueting House にもこう呼ばれる部分があったというが、野生の自然に対して手入れの行きとどいた場所をも表わしていた。
- (24) *Hymenaei* (1606), *Oberon* (1609), *The Masque of Queens* (1609).
- (25) いわば「牧歌」の伝統を背景にもつイメージであり、旧約聖書『レビ記』26章4, 5節, ヴィルギリウス『エクログ』4, オヴィディウス『変身譚』巻1などにはじまり、近くには Edmund Spenser, *Faerie Queene*, III. vi. 42 ‘There is continual spring and harvest there.’ の「アドーニスの園」に類似の表現がみられる。
- (26) シェリーの娘プロセルピーナは、愛の女神ヴィーナスが、地下に勢力を拡張しようとして、冥府の王に奪い取られたことがよく知られている。オヴィディウス『変身譚』5巻, 359以下。
- (27) Seb. Sir, you may thank yourself for this great loss. That would not bless our Europe with your daughter. But rather *lose her to an African*..... “lose” はF版で “loose” となっており、セバスティアンのなじる語調がアロンゾーの嘆きを深める。Cf. David Sundelson, ‘So Rare a Wonder’d Father: Prospero’s *Tempest*’ in *Representing Shakespeare*, p. 48.
- (28) Anne Richter(Barton), *op. cit.*, p. 167. この masque 部分を総括して説明している。“It is filled with archaic or uncommon words and invokes a deliberately unreal, remote, mythological world. At the same time, it contrives to admit glimpses of a genuine English countryside,.....”

- ②9 Robin Headlam Wells, *Shakespeare, Politics and the State*, p. 161.
- ③0 Cf. Francis Barker and Peter Hulme, "Nymphs and reapers heavily vanish: the discursive contexts of *the Tempest*" in *Alternative Shakespeares*. ここでは masque の中断についての Kermode のコメント (Arden 版 introduction, p. lxiii, lxxv) をとり上げて、伝統的批評の閉塞性が糺弾されている。なおまた Zimbaldo (文献参照) もまた、中断についての Kermode の説明を不十分と考えている。
- ③1 おそらくというのは、「エピローグ」について別稿に改めるつもりであるので、ここでは仮説的にいっておく。
- ③2 ほとんどの text にも注かあるいは appendix に挙げている。Cf. Kermode, *op. cit.*, footnote & appendix. Orgel, *op. cit.*, footnote & appendix. Righter (Barton), *op. cit.* footnote.
- ③3 Cf. Plato, *Republic* Ovid, *Metamorphosis*, Bk. I, ll. 103-128 (Arthur Golding's translation).
- ③4 この点については R.H. Wells の前掲書に大きな示唆を受けた。
- ③5 Cf. Orgel, *op. cit.* pp. 29-30. その他さまざまな解釈をさそう場面である。
- ③6 このエアリエルの歌については詳論したことがある。「エアリエルの歌」国立音楽大学紀要 8 集。
- ③7 Harry Berger, "Miraculous Harp: A Reading of Shakespeare's *Tempest*", *Shakespeare Survey* 5, p. 255.

Bibliography

text:

Frank Kermode ed., *The Tempest* the Arden Edition, 1961⁶.

Stephen Orgel ed., *The Tempest* the Oxford Shakespeare, 1987.

Anne Righter ed., *The Tempest* the New Penguin Edition, 1968.

criticism:

David M. Bergeron, *Shakespeare's Romances and the Royal Family* (Lawrence, Kansas, 1985)

J. Dollimore & A. Sinfield eds., *Political Shakespeare* (Manchester, 1985)

J. Drakakis ed., *Alternative Shakespeares* (London, 1985)

M. Fujita, *Pageantry and Spectacle in Shakespeare* (Tokyo, 1982)

C. Frey, 'The *Tempest* and the New World', *Shakespeare Quarterly*, 30, 29-41.

C. Kay & H.E. Jacobs eds., *Shakespeare's Romances Reconsidered* (Lincoln, 1978)

N. Rabkin, *Shakespeare and the Problem of Meaning* (Chicago, 1981)

M. Schwartz & C. Kahn eds., *Representing Shakespeare* (Baltimore, 1980)

R. H. Wells, *Shakespeare, Politics and the State* (London, 1986)

『あらし』覚え書き

- R. S. White, *Let Wonder Seem Familiar: Endings in Shakespeare's romantic vision* (London, 1985)
- G. Wickham, 'Mask and Antimasque in *the Tempest*', *Essays and Studies*, 1975, 1-14.
- R. Zimbaro, 'Form and Disorder in *the Tempest*', *Shakespeare Quarterly* 14, 1963, 49-56.