

The Tempest における島

三 孟 隆 一

I 魔術空間としての島

1. 負の事件或いは体験

本論の目標は、『テンペスト』(The Tempest)の世界がいかに重層的・多面的空間をもつ劇世界であるかを、「島」のイメージとの係わりにおいて考察し、ロマンス劇としてこの作品の位置と意義を明らかにすることにある。それは、『テンペスト』が、シェイクスピアの完全な形で最後の作品であると思われている以上、その約20年間の劇作家としての生涯の最終段階において、彼がいかなる人生および演劇についての感慨に達したかの考察に、結果的にはつながるかもしれぬが、紙数の関係もあり、あくまで『テンペスト』という具体的な作品世界、特にその「島」のイメージを、観客の意識構造に与えるインパクトとの、或いは観客の受容体験との係わりにおいて考察することを、主たる目標とすることになる。もっとも『テンペスト』の特異さは、劇世界の中に既に観客が存在することである。即ちこの劇は、劇についての劇、或いは劇中劇——私流の言い方をすれば「魔術空間としての島」をその中核にもつ重層的・多面的演劇空間であり、魔術空間としての島の外にあって島の「事件」(event)或いは「体験」(experience)を観る劇世界の人間は、自ずと観客の立場に身を置くことになるからである。そこで先ず、魔術空間としての島の「事件」とその空間に所属する人間たちの「体験」の意味を考察することにする。ある事件があつて人間存在がそれに、意識的にせよ無意識的にせよ、心理的・道徳的に係わる時それを「体験」と捉えることにするが¹⁾、人間存在の係わらぬ形での事件は、少なくともこの場合意味をもたぬので、これは結局のところひとつの楯の裏表の関係であると思ってもらつてよい。ここでいう「事件」とは、普通連想されるような、負のイメージをもつ、表にあらわれた人間行動だけに係わる event のことではなく、正負両面の、内面的意識活動を含む、人間行動全体に係わる event のことである。或いは「ことがら」や「できごと」という表現の方が適切かもしれぬが、本論では一応「事件」でとおすことにする。私見によれば、魔術的空間としての島における事件或は体験は12個あると思える。そしてその三分の一が何らかの形で悪或は罪の行為に係わり、その結果苦悩の体験をするはめに陥ち入る——その限り

において負の事件或いは体験である。以下順次考察を加えていくことにする。便宜上それぞれの事件或いは体験に番号を打つと、(1), (5), (6), (8)が負の世界に属するはずである。

先ず(1)だが、一幕一場の「嵐」がこの劇の世界における最初の負の事件或いは体験に相当する。体験の場は島の近海の船の上だが、この嵐が、プロスペロー (Prospero) の魔法とその使徒エアリエル (Ariel) の働きによって起こされた嵐である限り、魔術空間としての島に属する事件であり体験であることは明らかだ。それが負の体験である所以は、乗船しているナポリ王アロンゾー (Alonso) の一行が、多かれ少なかれ、かつてミラノ王であったプロスペローの「王権篡奪」(usurpation) の罪に係わり、その結果、全員「狂気の苦悩」を体験するはめに至っているからである。もっとも、この狂気の体験はやがて彼等が正気に帰るために必ず通らねばならない「試練」であるとみなすなら、負は正に転ずる可能性を奥に秘めているわけで、その限りにおいて「幸せな難破²⁾」であるともいえよう。次に、私の区分けで(5)に相当する負の事件或いは体験は、場面的には「III. ii. b (40—150)」に相当する。そこは、キャリバン (Caliban) とトリンキュロー (Trinculo) とステファノー (Stephano) の三人が、プロスペローに代って「島の王」になろうと企らみ、エアリエルによって愚弄される個所だが、グロテスクな形とはいえ、ここでもまた二重の意味で王権篡奪の主題が繰り返されていることは注目値する。二重とは、キャリバン自身、自分こそが島の王であり、プロスペローによって王位を篡奪されたのだという事実を強調しているからである。尚、「自然児」(a natural man) キャリバンが、王に値しない二人を新たな王にしたてあげ、自分はその家来になることによってプロスペローの束縛から逃れ「自由」を獲得できると誤解する点で、まさに「白痴」(a natural man) としての正体を暴露しているわけだが³⁾、一方で、エアリエルの奏する音楽に対し、他の二人と明確に異なる反応を示している事実も忘れられてならないはずである。キャリバンに関しては、今後も彼に係わる個所でその都度、いわば螺旋的に、考察を加えていくことになろう。

魔術空間としての島における事件或いは体験全体としては6番目、負のそれとしては3番目にあたると私が考えるのは、「III. iii. b (18—109)」である。具体的には、プロスペローの命をうけたエアリエルが宴会用の食卓を運びこみ、セバスティアン (Sebastian) たちがそのごちそうを食べようとすると怪獣ハーピーの姿をしてエアリエルが再度登場、食卓のごちそうを消してしまう——その上でアロンゾー達に対し罪の告発をし、彼等を狂気へと駆りたてる事件或いは体験を指す。もっとも、この魔術空間としての島に係わる観客としての彼等の受容体験は、決して一様ではない。アロンゾーとゴンザローには「調和」(“harmony”, 18) を意味する「驚嘆すべき甘美な音楽」(“Marvellous sweet music”, 19) がはっきり聞えている。しかしセバスティアンとアントーニオ (Antonio) には全く聞こえていない。コレッティ (Theresa Coletti) の言葉を借りれば、音楽は『テンペスト』という劇空間の “the vital center⁴⁾” である。ナイト (W. Knight) は、エアリエルは “music

incarnate⁵⁾」であると指摘しているが、エアリエルの行動の多くは——嵐の場合をも含め——音楽と歌との深い係わりの中で行なわれている。音楽はこの魔術空間の添えものでは決してなく、魔術そのものである。そこには音楽と魔術の神秘的合一が存在する。魔術空間としての島即音楽空間としての島である。その音楽が聞えないとしたら、そのこと自体セバスティアンとアントーニオの「トポス」を如実に示していることになる。もっとも幻影そのものは見えているわけで、二人はその余りの不思議さに驚嘆し、それを、例えばセバスティアンは、「生きているあやつり人形」(“A living drollery”, 21)であるとみなしている。それに対してゴンザーローは、その幻影の正体を、文明社会の人間に比べより優雅で「人間らしい」(“kind”, 32)「島の人間」(“people of the island”, 30)であるとみなしているのだが、セバスティアンは幻影の正体や意味の探究よりも、目の前のごちそうで一瞬も早く自分達の空腹を満たすことだけを考えているといった具合で、両者の間には「島の受容体験において大きな違いがある⁶⁾。前述したように、その直後、怪鳥ハーピー姿のエアリエルの働きによって食卓の「ごちそう」(the banquet) はあとかたもなく姿を消すのだが、この件に関しては、例えばハンター (R. G. Hunter) は、それは、「聖餐台」(the Communion table)の象徴で、「悪名高き悔い改めようとししない罪人たちは、伝統的にそこから排斥されており」、エアリエルの告発の言葉は「忘却の淵に沈んでいた彼等の罪を水面上に浮かびあがらせ、或いはより正確には、少なくともアロンゾーの場合、罪を発見するために心の海の奥底深く彼自ら沈んでいかせる働きをしているのだ⁷⁾」と指摘している。ここで初めて彼等は、自然の怒りと思えた嵐の海と、魔術空間としての島での、現在の苦悩の体験が、地理空間としての大陸における、彼等自身の過去の罪の行為と深く結びついていたことを知らされるわけだが、アントーニオとセバスティアンが、エアリエルが忠告するように「心からの改悛を示し、今後清らかな生を送る」(81—82)という保証は全くない。共に狂気の苦悩に駆られるとはいえ、その点は、前述したように、直ちに息子ファーマナンド (Ferdinand) の死を確信し、彼と共に海底の奥深い泥土を墓場とする覚悟或は悔悟を示すアロンゾーとも、際立った違いを示している。音楽は確かに彼等に罪を知らせる力を有するが、罪を直す力を有してはいないといわれる⁸⁾所以である。この点はこの劇世界の結末と深い係わりを持ってくるはずで、後程もっと詳しく論じる機会があるであろう。いずれにしても、王権篡奪の主題が、このような形で、再び取りあげられている事は、注目に値する。そして、この篡奪の主題が、魔術空間としての島の体験の8番目、負の体験としては4番目に当る「IV. i. d (194—266)」において、今度はキャリバンとステファノーとトリンキュローによって戯画的にまたもや繰り返えされ、更に妖精の扮する獵犬に激しく追いかけるという彼等にとっての(これまた戯画的)苦悩の体験まで繰り返えされた上で、それが魔術空間としての島の体験の11番目にあたる「V. i. e (ト書)」へと続いていくという事実は、いかにプロスペローが王権篡奪という罪の主題に取り憑かれてい

たかを如実に示している。結局のところ、魔術空間としての島における負の体験はすべて王権篡奪に係わっていることが、これで明らかになったと思われる。では次に魔術空間としての島における、いわば、正の事件或いは体験の検討に移ることにする。

2. 正の事件或いは体験

もとより「正」という言い方は便宜的なものだし、「体験」にしても、確かに観客としての登場人物が如何なる受容体験をもったかが重要ではあるが、「事件」とか「行為」という言語表現の方がより適切な場合も、個別的にはあるかもしれない。そのことは一応承知の上で、いわゆる魔術空間としての島における正の体験と私が考えるものは、「(2)=(I. ii. d)」、「(3)=(II. i. b)」、「(4)=(II. i. c)」、「(7)=(IV. i. b)」、「(9)=(V. i. b)」、「(10)=(V. i. d)」、「(12)=(V. i. f)」⁹⁾の7個所になる。この中でも中心を成すのは(7)と(9)だが、一応順次検討を加えることにする。

まず、(2)は「I. ii. d (377—410)」に当たり、魔術空間としての島即音楽空間としての島であることが、初めて明確に示されるところである。エアリエルの最初の歌は、海の怒りを静めたのみならずファーディナンドの悲しみをも和らげ、その甘い調べに誘われるようにして彼は島の奥へと、つまりはミランダ (Miranda) との「出会いの場」へと、幻の体験を深めていくのだ。ファーディナンドにとって、魔術空間としての島に充満する音楽は「島の神」(“Some god o’ th’ island”, 392) に捧げられた音楽で「人間のなせる業でもなく地上の音でもない」(“This is no mortal business, nor no sound/That the earth owes :” 409-410) ように思えてならない。とりわけエアリエルの歌う第2の歌、「父は五尋の海の底、骨から珊瑚が作られます、眼は真珠に変わります、朽ちはてる身の何一つ、海による変化を経て、貴く奇しきものに変わぬものとてありません、海の妖精たちが毎時間吊いの鐘を鳴らします」(399—405)は、この劇世界を頂点とするロマンス劇の最大の特色である、「和解と許しの主題」への、いうなれば「黄金変容」を逸速く、詩的に或いは音楽的に表現しているという意味で、極めて重要な意味を持つ¹⁰⁾。ファーディナンドは、この魔術空間としての島における音楽体験を経て、本来ならば、父の死という過去に捕えられ絶望の淵に沈んでいたところを、畏敬に充ちた平安のうちに、未来に対してほのかな期待さえ抱きながら、「黄金の砂浜」(“yellow sands”, 377) を通り抜け、ミランダとの出会いの場—バシュール (Gaston Bachelard) 風な言い方をすれば¹¹⁾、「幸福な空間」或いは「ほめたたえられた空間」としての島の奥へと引き寄せられて行くのである。まさに「牽引する空間」である。それを、オーデン (W. H. Auden) 流に「エアリエルの歌はファーディナンドの現在を、それがまさに回想の世界に閉じこめられようとする危機的瞬間、未来に向けて開放するのだ」¹²⁾と言うことも可能だろう。次に正の体験の(3)と(4)だが、それはそれぞれ「II.

i. b (180—193)」と「II. i. c (292—322)」に相当する。前者はエアリエルの奏する荘重な音楽によって、アントーニオとセバスティアンを除く全員が眠りこんでしまう個所であり、後者は再び登場したエアリエルの歌で全員が目覚めさせられる個所である。二つの魔術（音楽）空間としての島の体験の中間に、地理空間としての島における二人の悪しき弟たちによる王権篡奪の陰謀が企てられあわや実行直前までいくのだが、そのことについてはまた第II章で論じる機会があるであろう。ここでは、エアリエルの音楽によって、ナポリ王アロンゾーが王権篡奪の危険を脱している事実を、強調しておかねばなるまい。同じ篡奪の主題を取りあげても、そこからの脱出・救済という形で扱われるところが、正の体験の正たる所以である。

魔術空間としての島の事件或いは体験全体としては7番目、正のそれとしては4番目に当たるのは「IV. i. b (60—138)」である。ここは大空の女王神ジュノーが虹の女神アイリスを遣わして実りの女神シーリーズを呼びにやらせ、シーリーズが登場するや二女神そろってファーディナンドとミランダの「真実の愛の契り」(“A contract of true love”, 84)を祝福する、いわゆる仮面劇の個所である。時間的には、この劇の世界における音楽の5番目、歌の7番目と8番目、幻影の出現としては2番目に当たる。とりわけ、ヴィーナスとキューピッドの「みだらな魔力」(“Some wanton charm”, 95)に対しファーディナンドとミランダの二人が一切動ずることなく、結婚前の純潔を守ろうと固く誓っていたとの指摘は重要である。何故なら、プロスペローの全計画の成功がまさにその一点にかかっているといっても過言ではないからである。この魔術空間としての島における仮面劇の受容体験は、観客としてのファーディナンドの意識構造に「楽園としての島」のイメージをしっかりと刻みつけずにはおかない。彼にとって「荘厳な幻の世界と魅惑的音楽空間」(“A most majestic vision, and/Harmonious charmingly”, 18—19)こそは、「永久に住み続けたい」(“Let me live here ever;” 122)、「地上の天国」(“Paradise”, 24)なのだ。もっともこの魔術空間としての島における荘厳な事件と至福の体験は、地理空間としての島におけるキャリバンたちの王権篡奪の陰謀をプロスペローが思い出したことによって、突然中断されてしまう。地理空間としての島における現実のできごとと、それと関連させての仮面劇中断の理由に関しては第II章で論じるつもりだが、ここでは魔術空間としての島の構造的脆さ或は限界と、そうはいってもその脆さの認識の中に、ある種の知恵の獲得に通じる強さへの契機が潜んでいることを——詳しくは第III章で論じる予定である——指摘するに留めたい。次に、全体としては9番目、正の事件或いは体験としては5番目に当たるのが「V. i. b (58—103)」である。そこは、プロスペーによるアロンゾー一行に対する罪の告発と、エアリエルによる歌と、その間におけるプロスペローの着がえの手伝いと、エアリエルに対する(船長たちをこの場に連れて来るようにという)新たな命令から成りたっている。事件としては「III. iii. b」の続きに当たるはずで、そこでのエアリエルによる

罪の告発に相当するのが、プロスペローによる今回の罪の告発である。狂乱の態でプロスペローの岩屋の前に集ってきた彼等はプロスペローの描いた魔術の輪の中に入りいわば金縛り状態になるが、それは魔術空間としての島の体験が極まった瞬間でもあり、或いは終りが見えてきた瞬間でもある。今や彼等は完全にプロスペローの手の中にある。「III. iii. b」が負の体験であるのに対し、この事件が正の体験として分けられる最大の理由は、エアリエルの罪の告発が、過去の行為に対し忘却の淵に沈んでいる彼等に罪を自覚させ狂気の体験を積ませることにあつたとすれば、プロスペローのそれが、狂気の体験から彼等を解放し、罪の存在は認めながら罪を許すことに目的を置いた告発であるという点にある。最大の罪人である弟アントーニオに対しプロスペローは“I do forgive thee, /Unnatural though thou art.” (78—79) と言うが、この unnatural という言葉こそ悲劇の世界における悪と罪を一語にして示す最も重要な記号的言語であつたことを思う時、その悲劇の世界の悪と本質的に何ら変らないアントーニオの unnatural な罪を——更にはアントーニオの unnatural な存在そのものを許すことは、認識の世界におけるコペルニクスの転回を意味するはずである。プロスペローは今「罪人たちの悟性の潮が満ちあふれ、泥砂におおわれた理性の岸辺を浸し洗い清める瞬間が近づいている」(79—82) ことを確信している。ここまでくればプロスペローが、少なくともアロンゾーやセバスティアンやアントーニオに、姿を隠している必要はない。彼が魔法の衣を脱ぎ往年のミラノ大公の姿にもどる「着がえの時」がきたのだ。それは魔術空間としての島が地理空間としての島と重なる瞬間でもある。プロスペローの着がえは、従って、大きな象徴的行為でもあるのだが、彼はそれをエアリエルの助けを借りて行う。この事自体にも深い意味があると思われるが、今はただこの「着がえ」のいわば儀式が、エアリエルの歌う「音楽空間」の中で行われている事に注意を喚起するに留めたい。これは魔術空間としての島においてエアリエルによって歌われる4番目の歌だが、その一見したところ余りにも単純素朴な歌詞の裏に、解放の時間が間近いことを予感し喜びに打ち震えるエアリエルの自由への讃歌があることを、見落すべきではなからう。プロスペローはそんなエアリエルに対し「かわいいやつ、おまえがいないと寂しくなるだろう、しかし必ず自由にしてやるぞ」(95—96) と言うが、エアリエルを解放することが即魔術を捨て魔術空間としての島を去ることを意味することを思う時、更にはまた、自由とはあくまでエアリエルの自由であってプロスペロー自身の自由は未だ宙吊りにある¹³⁾ことを思う時、重い意味を持つてくるはずである。「(10)=V. i. d (221—241)」, 「(12)=V. i. f (316—318)」の魔術空間としての島における正の事件或いは体験に関しては簡単に触れるに留めたい。(10)は水夫長の語る魔術空間としての島の喜びの体験だが、ここでもまた囚われの身からの自由が強調されている。そもそもこの劇の世界にあって——詳しくは第II章で論じるつもりだが——キャリバンからエアリエルに至るまで、皆一様に囚われの身からの解放を願っていることは注目に値する。(12)は舞台の外で行なわれる

であろうエアリエルの最後の務め、王の一行を乗せた御座船がはるか先きを行く他の船に追いつき無事帰国できるようにするという、その限りにおいて、王たちに至福の体験をもたらす務めを記しているのだが、地理空間としての大陸にもどった後、その至福の状態を永続化できるという保証は何もない。そうはいても、この節でとりあげられた魔術空間としての島の正の事件或いは体験がすべて、「喜びと許しの主題」に係わっていたことはまぎれもない事実で、そのことはどれだけ強調してもしすぎることはない。魔術空間としての島は、これまで便宜的に縦割りにして考察してきた二種類の体験が微妙に絡みあい重なりあってできている「現象としての空間」である。それが観客としての登場人物の意識構造にどのようなインパクトを与えているかを、彼等の受容体験を調べるという形でみてきたが、以下章を改めて今度は地理空間としての島における正負の事件或いは体験を考察することにしたい。便宜上再び縦割りにして考察することになるが、当然のことながらⅠ章の魔術空間としての島との密接な係わりにおいて論じるため、重複する部分がでてくるであろう。しかしそれは、螺旋的に議論を深めていくためにも、又そもそもこの劇世界特有の重層的・多面的構造からも、避けがたいことであるように思える。

II 地理空間としての島

1. 負の事件或いは体験

現実の地理空間としての島の具体的位置を求める作業は、徒労に終るであろう。確かにそれは一種の「理想郷」であるが、しかし同時に「牢獄」でもあり、「何処かにある場所」だが、しかし「何処ともいえぬ場所」だからである¹⁾。更に、地理空間としての島とは言っても、あくまで演劇空間の中の島であって、劇中人物にとっては確かに地理空間としての島として存在するが、観客の立場に身を移せば、それはどこまでも現象としての島である。ここでは、もちろん、劇中人物の立場から論じることになるが、彼等にとっては固より観客にとっても、事件或いは体験が、負と正に完全に分離した形で捉えられるということはありえぬはずで、従ってこの考察の仕方は、あくまでも便宜的なものである。ただし、類似した事件或いは体験がこれほどまで次々と繰り返えられる時、劇中人物と観客双方の意識構造の奥底で、この分離現象が生じぬという保証はない。もし生じるとすれば、正負両面における事件或いは体験の、劇中人物と観客双方の意識構造に与えるインパクトは、一段と先鋭且つ強力なものとなるであろう。

地理空間としての島における事件或いは体験は、私の計算では13個あり、そのうち7個が負の世界に属すると思える。先ず(i)だが場面的には「I. ii. a (1-188)」に該当し、主としてプロスペローが娘ミランダに語って聞かせる身の上話から成る。もっともその前に、嵐によって苦悩する人たちに対する、ミランダの観客としての受容体験が明らかにされる。彼女は、嵐れ狂う海で苦しむ人間たちの苦しみを自分自身の苦しみとして受けとめ、一体となって苦しんでいる（“O I have suffered/With those that I saw suffer! 5-6）。プロスペローは、それに対して、すべては魔術空間としての島の体験で、現実の地理空間としての島にあっては何一つ心配するようなことは起っていないこと、少なくとも、「ミランダのためにならぬようなことは何一つしてこなかった」（“I have done nothing but in care of thee.” 16）と述べた上で、ミランダに手伝わせ「魔法の衣」を脱いだ後、ミラノ公国から弟アントーニオによって二人が追放されこの島に流れついた「夜の歴史」を昼の光の中に今初めて曝け出す。いわばそれは回想としての「闇の時代の物語」だが、舞台の外で行われたこの「夜の物語」が、単なる回想として終らぬ配慮が、観客ミランダと、彼女の背後にいる地球座の観客に対して成されている。それがプロスペローにより(i)の空間で5回にわたって「よく聞けよ」（67）、「聞いているか」（78）、「聞いておらぬのではないか」（87）等の言葉が繰り返えられる理由である。さて肝心の夜の物語の内容だが、取りあげられる主題は、王権篡奪のそれである。このテーマが、魔術空間としての島の負の体験において

繰り返しあげられていたことは既にみたとおりだが、現実の地理空間としての島においても、今後形を変え繰り返し現われ出てくるであろう。即ち篡奪の物語は、決してミラノ公国という空間の過去の物語だけではないということなのである。確かにそこには若干の特殊な事情が存在する。大公としてのプロスペローが、魔術の研究に没頭し王として果すべき国政上の仕事を蔑ろにしたのが事実とすれば、彼自身にも一端の責任はある。その意味では、アントーニオに対し、王権篡奪の罪の世界に通じる戸口をプロスペロー自ら開けはなったのだともいえる²⁾。その事は認めつつ、それでもやはり、大陸における過去の王位篡奪の夜の物語が、島における現在の王位復権の昼の物語の、どこまでも基盤を構成している事実は確認しておかねばなるまい。過去の夜の事件或いは体験が、ミランダを聴き手として或は観客として、現在の昼の光のもとに曝け出される時、ミランダとミランダの後にいる地球座の観客の意識構造に、さながら現実の地理空間としての島における負の或いは苦の体験の如き強いインパクトを与えたとしても不思議はないであろう。地理空間としての島における事件或いは体験全体としては3番目、負のそれとしては2番目に当たるのが「(f)= I. ii. c (307—376)」で、そこでも再び、王権篡奪のテーマが繰り返えされることになる。かつて島の王であったキャリバンがプロスペローによって王位を奪われ、現在は奴隷として束縛の生活を送ることを余儀なくされているからである。キャリバンの立場に立てばそれはまさしく負の体験である。プロスペローに関していえば、今や王位を奪われた側から奪う側へ、罪を犯された側から罪を犯す側へ、裁きの磁場における微妙な場所の移動がみられることになる。一方、地理空間としての島が「教育空間としての島³⁾」であることも再三に渡って強調されている。(f)のミランダの場合は確かに、教師としてのプロスペローが自負するほど有力な効果をあげえたが、キャリバンの場合は、プロスペローが「人間らしい思いやりの気持で⁴⁾」(“with human care”, 348) 接したにもかかわらず、又ミランダが哀れみの気持から熱心に言葉を教えたにもかかわらず、キャリバンの負としての本性を変えることは不可能だったことが明らかにされる。もしキャリバンがミランダの凌辱に成功していたとすると、この島は確かに、キャリバンの子孫で一杯になっていたかもしれない(“Thou didst prevent me; I had peopled else/This isle with Calibans.” 351—352)。凌辱の実行は、ミランダがプロスペローの一人娘である以上、キャリバンの息子がこの島の王になることを意味しているわけで、このような形における篡奪のテーマがここでもまた繰り返される危険性があったことになる。何よりも、プロスペローの計画にとって娘ミランダの純潔は不可欠の要素であったことを思う時、キャリバンによる凌辱未遂事件は、普通考えられる以上に大きな意味を持っているはずである。

現実の地理空間としての島の事件或いは体験全体としての5番目、負のそれとしては3番目に当たるのが、場面的には「(h)= II. i. a (1—179), (194—291)」である。そこでの主な事件或いは体験は、ゴンザローが、仮りに彼がこの島の王になったとすれば島

をどのような理想国にするかという話をして、悲嘆にくれるナポリ王アロンゾーを慰める件と、エアリエルの音楽によって眠りこみ、魔術空間としての島の世界に入りこんだアロンゾーに対し、アントーニオがセバスティアンを誘惑するという形で、王殺害と王権篡奪を企む件である。ゴンザーローの考える理想国としての島は、職業はなく、遊びを生活とし、「男も女も無垢で清純で、君主権はなく」(150—152)、「豊饒なる大自然が無垢で汚れを知らぬ人間たちを養ってくれる」(158—160)世界である。君主権がなくて王になろうとすることの矛盾点は、直ちにセバスティアンとアントーニオの二人によって指摘されているが、大事な点は、そこが王権篡奪の罪を初めとするあらゆる罪から免れている「罪なき空間」或いは「無垢なる空間」としての島であるということである。しかしながら、これがあくまで夢物語であるということを、観客は忽ちにして知らされ、衝撃を受けることになる。即ち、前述の如く、アロンゾーたちが魔術空間としての島の眠りの体験に誘いこまれるやいなや、現実の地理空間としての島のレベルでは、王権篡奪の悪が時を移さず動き出し、しかもその罪に対し、少なくともアントーニオは、全く良心の呵責を感じていないからである（“I feel not/This deity in my bosom : twenty consciences,/That stand 'twixt me and Milan, candied be they,/And melt, ere they molest! 272—275）。プロスペローがミラノ公国から追放されたいわゆる大陸空間における篡奪事件は、12年前のことであった。しかし12年たった今再び、人も同じアントーニオがセバスティアンを強力に誘惑する形で、ナポリ王の王権を、それも仮りにそれが成功したとして帰る当てのないこの島空間において篡奪しようとすることは、この罪が決して過去の大陸空間のものではなく、現存の罪或は時間を超えた、その意味で、永存の罪である事を明確に示している。少なくとも、地球座の観客の意識構造に強烈なインパクトを与える事件として、消しがたく刻みつけられたことは確実だと思える。一方、島の別の場所「(ハ)=II. ii」では、キャリバンが「天国の飲みもの」(“celestial liquor”, 117)を飲まされ、その持ち主のステファノーに、「おれの神様になってくれ」(“I prithee, be my god.” 149)と頼みこみ、それが実現した暁には完全に自由の身になれると想像して、歓喜の歌を歌っている（“...’Ban, ’Ban, Cacaliban/Has a new master : get a new man./Freedom, high-day! high-day, freedom! freedom, high-day, freedom! 184—187）。ここでもまたグロテスクな悲劇的形⁵⁾で、王権篡奪のテーマが見え隠れしている。キャリバンが真に自由を手に入れるためには、ステファノーが現在の島の王プロスペローから王位を奪い、彼自ら真の新しい島の王になることが前提条件として要求されているはずだからである。その条件が充たされない限り、キャリバンの自由は瞞しの自由⁶⁾である。さて、これに続くのは、負の事件或いは体験としては5番目にあたる「(サ)=III. ii. a (1—39)」である。キャリバンはそこで、「さっきの願いごとをもう一度聞いてくれないか」(36—37)と言うが、この「願いごと」とは、「(ハ)=II. ii」と「(サ)=III. ii. a」の間の¹⁷⁾舞台の外でなされた、プロスペロー殺害と篡奪の計画に関する願いご

とであったことは明らかである。(f)の体験は、従って(h)の体験の延長線上にあり、エアリエルが登場し彼等を愚弄する時点で、地理空間としての島は魔術空間としての島に変わる。或いは地理空間としての島の上に魔術空間としての島が重層的に出現するのだと言ってもよからう。

地理空間としての島における負の事件或いは体験の6番目は、場面的には「(i)=III. iii. a (1-17)」に当たり、一度やりそこなった王殺害と王権篡奪の決意が変わっていないことを確認し、全員が疲れて眠るであろう今晚こそ決行の時であると秘かに企む所である。それは、「(h)=II. i. a」の延長線上にあって、地理空間としての島における現在の篡奪の主題〈その2〉とでもいうべき負の事件或いは体験を扱っている。(h)の空間における篡奪の陰謀は、二つの魔術空間としての島の体験の、具体的にはアロンゾーたちの魔術（或いは音楽）による眠りと目覚めの中間に位置したが、陰謀を企むアントーニオたちにはエアリエルの荘重な音楽が聞こえず或いはそこから何も学ばず、地理空間としての島に留っていたことが、(i)の空間における篡奪の陰謀の続行を許したのだといえないでもない。彼等が魔術空間としての島の世界に叩きこまれ、過去と現在の罪を告発され(III. iii. b)、その上で罪を許される(V. i. b)という、魔術空間としての島の裁きの洗礼を受ける必要が是非ともあり、そしてその瞬間は間近かに迫っている。

この章において、負の事件或いは体験として最後に取りあげたいと思うのは、「(i)=IV. i. c (139-193)」である。主な事件或いは体験は、キャリバンたちの陰謀を思い出したプロスペローが突然仮面劇を中断する件、その理由として仮面劇も人生も所詮は幻の如きものであるとファーディナンドとミランダに説明する件、エアリエルからその後のキャリバンたちの様子を聞きこれまでの教育がみな無駄であったとの思いを強くする件であるが、ここでは特に仮面劇の中断の原因について考察することにし、幻としての人生論に関しては第III章で詳しく論じることにした。もっとも、幻としての人生論と仮面劇の中断は密接に絡みあっているわけで、それを分離して論じることには無理があることは充分承知の上である。プロスペローの魔術をもってすれば、キャリバンたちの陰謀など簡単にあしらうことができるはずで、折角の仮面劇を中断しなくてもよかったのではないかという意見があるかもしれない。この立場にたてば、確かに、プロスペローの苛立ちは度を超しているように思えるだろう。実際、ファーディナンドとミランダの二人にとって、それは、彼等の理解を超えた「不思議な」(“This is strange.” 143)としかいいようのない行為に思える。こうした見方は、しかし、キャリバンたちの行為即ち篡奪の陰謀を矮小化し、プロスペローを完璧な——時に非人間的なと思えるほどに——魔術の世界の超人にしたてあげる危険性をもつ。キャリバンたちの篡奪の行為が時々、グロテスクな形で扱われていたことは、既に観てきたとおりである。しかし、大事なものは、彼等の行為が単独の孤立した行為ではないということである。考えてみれば、それが魔術空間としての島であれ現実の

地理空間としての島であれ、私が負の事件或いは体験として扱ってきたものはすべて、その対象者と行為者において違いこそあっても、或いは過去の行為と現在及び未来の行為との違いこそあっても、王権篡奪の罪に係わっていたといえる。私はそのプロセスをこれまで執拗なまでに追ってきたのだが、シェイクスピアはまさに王権篡奪の罪の主題に取り憑かれていた——『テンペスト』制作の段階においてすら——劇作家であり、コット (Jan Kott) の用語を借用する形で言えば、『テンペスト』の島は、「ルネッサンス的ユートピアの幸福な島とは何の共通点ももたぬ」、たとえば「狂人ヒエロニムス・ボッシュの描く…阿責の園」としての島であり、「ハムレットのデンマークと同じように牢獄なのだ」と、確かに言える面がある⁷⁾。王権篡奪はシェイクスピアにとって「ほとんど固定観念になっていた主題」であり、「シェイクスピア劇は、…二重、三重ないし四重の筋によって、同一の基本主題を繰り返すという、アナロジーの原理に構成の基盤を置く。それはいわば凹凸両方の鏡のいくつもの組み合わせから成り立っており、同じ状況がそこに映し出されたり、拡大されたり、パロディ化されたりするのだ⁸⁾」という事も、確かにコットの言うとおりだろう。『テンペスト』の世界の重層的・多面的構造の半分の説明は、確かに、それによってつく。「半分」と言ったのは、コットの立論には、少なくとも『シェイクスピアはわれらの同時代人』の立論の多くには、意識的に「楯」の半面しか見ないという傾向があり、それをそのまま鵜呑みにすることの危険性が絶えずあるからで、今の場も、私が正の事件或いは体験と名づけた面からの考察が余りにも少なすぎるからである。コットにこだわりすぎた感があるが、ここで私が強調したかったのは、キャリバンたちの篡奪の陰謀のもつ重層的・多面的性格である。プロスペローにとって、それは単に「キャリバンたちの特殊な行為」といってすまされない最も重大な事件、「典型としての罪の行為」なのである。かくして、仮面劇は中断さるべくして中断される⁹⁾。

2. 正の事件或いは体験

現実の地理空間としての島における正の事件或いは体験の最初に該当すると私が考えるものは、「(c)= I. ii. b (189—306)」である。そこは、ミランダが眠り込み、正確にはプロスペローによって眠り込まされた後、代って呼び出されたエアリエルがプロスペローに「嵐の体験」の結果を報告し、プロスペローから「自由」を求める個所である。嵐の事件或いは体験は、事件に巻き込まれ体験させられた当事者にとってはまさに負或いは苦の体験以外の何物でもなからうが、結局のところそれはプロスペローの意を受けてエアリエルがやったことで、「髪の毛一本失われていなく」(217)、「波間に浮かび身を支える衣服にしても、染み一つなく、それどころか前より新しく見えるほどだ」(218—219)ということであれば、事実上正の事件或いは体験といってよく、少なくとも、正の事件或いは体験に

転化するために通過する¹⁰⁾疑似的な負の事件或いは体験といえるはずである。しかも今の場合、プロスペローとエアリエルが拠って立つ基盤は、上記の体験が彼等の計画どおり進展したことを観客として観、演出家として確認する立場であってみれば、嵐の事件或いは体験の成功は、彼等にとって、正の事件であり体験であるといえるはずである。一方エアリエルの体験に関してだが、その労に対して「自由の身」(“My liberty”, 245)になることを望み、プロスペローから言下に「期限もこぬうちに」(246)と拒絶されることは事実だが、しかし、魔女シラクスのため12年間も松の木の幹に閉じこめられて苦しんでいたところをプロスペローによって解放され、その限りにおいて自由を享受していたこともまた事実なわけで、解放後のプロスペローの使徒として過した12年間は——事は相対的比較の話となるが——正の体験といえるはずである。エアリエルは今そのプロスペローからも完全に解放され文字どおり自由の身になることを望むのだが、二日後にはその望みをかなえてやる(“after two days I will discharge thee”, 298—299)との言質を得ている以上、現在、解放の喜びを内に秘めた正の体験、少なくとも正の体験に転化するため通過する疑似的な負の体験の時期といえるわけで、(ロ)の二つの事件或いは体験は、かくして、共通項で括られることになる。

地理空間としての島における第2の正の体験は、「(二)= I. ii. e (411—504)」に当たり、ファーディナンドとミランダの恋愛事件をその核としてもつ。眠りから覚めたミランダと魔術空間から抜け出たファーディナンドは、会うやいなやたちまちにして恋に陥る。その早さと深さと迷いのなさは、ロミオとジュリエットのそれに優る。ミランダにとってファーディナンドは「神のごとき人」(“a divine thing”, 421)であり、ファーディナンドにとってミランダは「女神」(“the goddess”, 424)であり「奇蹟」(“O you wonder!”, 429)であるという。少なくともこの瞬間、地理空間としての島は、いわば「神的体験の場としての島」と化する。ファーディナンドのミランダに対する求婚は、余りに早い事の進展を嫌う(“this swift business/I must uneasy make, lest too light winning/Make the prize light.” 453—455)プロスペローによって防げられ、ファーディナンドはプロスペローの王権篡奪——またしてもこの主題！——を企んでいるとして激しく非難される。それに対してミランダは、このような「神殿のごときお方」(“such a temple”, 460)に悪しき心が宿るはずはないと弁明するのみならず、自分が「保証人」(“his surety”, 478)となるから彼を許してもらいたいと懇願する。一方ファーディナンドも、現在の地理空間としての島が仮りに「牢獄」だとしても、「もし一日に一度ミランダを見ることさえできれば、…この牢獄こそ全宇宙である」と断言する。確かにこの作品世界には、「牢獄、監禁、奴隷といった囚われの状態を表わすイメージ」が瀕出するし、問題を拡大して言えば、シェイクスピアの悲劇の主人公たちの共通認識として、人間は「世界という牢獄の中に監禁された囚人¹¹⁾」であるという考え方が認められることも事実である。その限りにおいて、上のファーディ

ナンドの言葉は特に珍しいというわけではないが、それでもやはり、牢獄としての島が宇宙に逆転するという発想は、リア王の場合と同様に¹²⁾、或はそれ以上に、重視されて然るべきである。少なくとも、正の事件或いは体験として観客の意識に強いインパクトを与えずにはおかないはずである。この逆転的发想は、現実の地理空間としての島における正の事件或いは体験の3番目、若い二人が秘かに婚約する「(t)=III. i」でも繰り返えされる。即ち、プロスペローがファーディナンドに課した丸太運びという「卑しく辛い労働」も、ミランダが側にいてくれるという条件さえ満たされれば、「喜びの体験」に変わり、「夜」はすがすがしい「朝」と成り、ファーディナンドは、「自由なる囚人」或いは「解放された奴隷」として、地理空間としての島の体験に積極的に参加できるようになっているからである。これに続く正の事件或いは体験は「(x)=IV. i. a (1-59)」で、プロスペローの試練に耐えたファーディナンドにあらためて「彼の命の三分の一、…生きる目的そのものである」(3-4)娘ミランダを与えて、正式に二人の婚約が成立する場面である。重要なのは、ミランダの結婚前の純潔の重要性が、執拗なくらい強調されていることだが、第I章でも触れたとおり、それはプロスペローの大計画の成功が一にかかってその点にあるからである。N. フライの言葉を借りれば、「ミランダの貞節は制御された活力ともいうべきものである。これは祭祀の本来のリズムを守ることによって純潔から結婚へと発展してゆくはずのものであり、この抑制がくずれると自然の秩序全体が乱れてしまうたぐいのものである。¹³⁾

現実の地理空間としての島の事件或いは体験全体からいえば12番目、正のそれということになると5番目に当たるのは「(o)=V. i. a (1-57)」である。そこは、実質、プロスペローとエアリエルの会話から成るのだが、プロスペローはここで重大な決意を表明する。即ち彼は、「より高貴なる理性」(“my nobler reason”, 25)に組する道を選ぶことによって、アロンゾーやアントーニオたちの悪或いは罪に対する怒りを捨てることを、「よりたぐいまれなすばらしい行為は復讐よりも慈悲にこそある¹⁴⁾」(the rarer action is/In virtue than in vengeance: 27-28)ことを、とどのつまりは、「〈魔術〉を捨て」(“But this rough magic/I here abjure;” 50-51)、「〈魔術の杖〉を折って地の底深く埋め、更に〈魔術の書〉を測量の鉛の届く限界を超えた海の底深く沈める」(“I’ll break my staff,/Bury it certain fathoms in the earth,/And deeper than did ever plummet sound/I’ll drown my book.” 54-57)ことを、決断し表明している。それは、この劇の世界においてのみならず、史劇や悲劇の世界でも繰り返し取りあげられてきた「反・自然な」(unnatural)「篡奪の」悪或いは罪を、魔術を使う超人の次元ではなく、理性を使う人間の次元で「許す」という決断の表明であるわけで¹⁵⁾、まさに正の、それもコペルニクスの転回を伴う、事件であり体験である。その際忘れてならないのは、プロスペローの「慈悲」(affection)に関する「より高次の人間的」(“kindlier”, 24)決断が、人間でないエアリエルから学ぶという形で

(“Mine would, sir, were I human.” 20) 成就されているという事である。更にこの時点では尚プロスペローが魔術の衣を着ていることも見落すべきではなからう。

プロスペローが魔術の衣を脱ぎ人間ミラノ大公の姿にもどって「許しの世界」へ一段と踏みこんでいくのは、現実の地理空間としての島の事件或いは体験の最後を飾る「(w)=V. i. c (104—220), (242—318)」においてである。先ずアロンゾーであるが、ミラノ大公の衣を着、「憎しみ」を「許し」にかえる意向をもったプロスペローによって「抱きしめられる」(“I embrace thy body.” 109) や、彼は直ちにミラノ公国の返環を申し出、王権篡奪という過去の罪の行為に対する許しを乞い求めている。一方アントーニオはこの間終始沈黙を守っているが、その彼の篡奪の大罪もことごとく敢えて許そうと言いはなつ時、地理空間としての島におけるプロスペローの「許しの行為」はその核心に近づくことになる。もっとも、依然としてアントーニオは沈黙を守っており、その沈黙は途中一度だけ破られるが¹⁶⁾、再び終幕まで続いていくわけで、これをプロスペローの許しの行為の限界とみるか発展とみるかは、意見が分かれるところかもしれない。アントーニオはいわば「もうひとりの闇の存在」(another thing of darkness¹⁷⁾) である。「もうひとり」という意味は、実は、この直後呼びよせられたキャリバンに対してプロスペローが「闇の存在」という呼び方をし、且つその「闇の存在」であるキャリバンを「わたしのもの」とであると認めているからである (“this thing of darkness I/Acknowledge mine.” 275—276)。mine は前後関係から、表面的には、「わたしの召使」を意味するはずだが、内面的には、「わたしの分身」或いは「わたしの中の闇の存在」と解釈することも可能であろう¹⁸⁾。アントーニオもキャリバンも他の人間と共謀し、プロスペローに対して王権篡奪の罪を犯し或いは犯そうとしたが、それを承知の上で、彼等の悪が自分も含めすべての人間存在に内在する奥深い悪であるとの認識に立ち、まさに存在するが故に許すというのだという判断がここにあるといつてよく、それはやはりプロスペローが達した一種の諦念であると考えるべきであろう¹⁹⁾。ところで、公国の返環を申し出、ひたすらプロスペローの許しを乞うアロンゾーに対して、それに優るとも劣らぬ喜びの体験がプロスペローから与えられる。溺死したと思っていた息子ファーディナンドとの再会の喜びの体験がそれだが、アロンゾーたちは今、プロスペローの岩屋の奥でくりひろげられるファーディナンドとミランダのチェス遊びを観る観客の立場にたたされ、地理空間としての島が、この瞬間、奇蹟の空間に変わったかのごとき強烈なインパクトを受ける。「なんと驚くべき奇蹟！」(“A most high miracle!) と驚嘆の声をあげるのが悪の世界の住人セバスティアンであるということは、彼等の受けたインパクトの大きさをより一層示すことになるであろう。それはファーディナンドとミランダの立場からいえるわけで、演じる立場から観る立場に変わり——両者の立場の混在はこの劇世界の至る所でみられる。詳しくはⅢ章で論じることになろう——初めて多くの人間を観たミランダにとっては特に、「奇蹟だわ！人間がこれほど美しいとは！ああ、こんな人間た

ちを住まわせているとは、何とすばらしい新世界なのでしょう！」(181—184)と叫ばずにはおれない。その喜びの体験に対してプロスペローが、「おまえにとっては新世界なのだ」

(“‘Tis new to thee.” 184)と言わざるをえないところに喜びの空間に内在するこの劇の世界特有の「苦さ」がある。まさにそれは「苦い知恵」(bitter wisdom²⁰⁾)である。もっともそれはプロスペローと、プロスペローを通して捉えた観客の悲劇的認識で、ミランダは固より、ゴンザーローやアロソゾーにとっては、「神々の意志」(203)或いは「自然を超える力」(243)が働いている「奇蹟空間としての島」であり、「神意空間としての島」であるはずである。かくの如き空間の、「許しと喜びの主題」に貫かれた事件或いは体験こそ、「正」のそれではなくて何であろうか。

以上二章に渡り、『テンペスト』の劇世界が、魔術空間としての島と地理空間としての島の二重空間から成立しており、その二重空間としての島において正負両面の類似した事件或いは体験が螺旋的に反復され繰り返えされている事を、執拗なまでに追跡してきた。その事件或いは体験の組み合わせは実に様々あり、この劇空間特有の重層的・多面的構造の原因は、まさにこの点に隠されていると思える。次章では、この劇空間が更に大きなレベルでいわば多重空間であることを、明らかにするはずである。

III 世界劇場としての島

1. 幻の生

この章では、仮面劇が突然中断された直後プロスペローが述べる幻としての人生論について先ず考察することにする。仮面劇中断の理由については第II章2節で一応の検討を加えたつもりだが、その際無理を承知で敢えて、この幻としての人生論については一切論及することを避けておいた。今いよいよそれについて考察すべき時がきた。プロスペローは、突然の仮面劇の中断に驚き恐れるファーディナンドに対し、「余興は終わった」(“Our revels now are ended.” 148) と言う。この revel という言葉は仮面劇のハイライトである、仮面劇の役者と観客双方が参加して行なわれる舞踏を指すが¹⁾、ここでは事実上仮面劇と同じ意味に使われていると思ってよかろう。“are ended” は “have ended” と完了形に一応解釈しておく。次に、「これを演じた役者たちは…皆妖精であって、淡い大気の中へと溶けてしまった」(“These our actors,/As I foretold you, were all spirits, and/Are melted into airs, into thin air :” 148—150) と続く言葉だが、“Are melted” は、表面的にはやはり “have melted” と解すべきであるとしても、内面的には、受身的要素を残しておきたい或いは残しておいた方がよいと思える節が、“ended” の場合も含めてあるように思える。受身ということになれば、仮面劇も仮面劇の役者も誰かによって操られていることになるが、むしろその操り主は直接的にはプロスペローであることに間違いはないとしても、内面的には、この場合もまた、それだけといえない要素が隠されているように思える節がある。この点に関しては今のところこれだけの指摘に留めることにして、仮面劇の役者が妖精であるという件だが、演じ手が妖精であるというだけでなく、大気の中に——それも「大気」という言葉を2度繰り返し、2度目は「淡い」という修飾語までつけて——消え去るという指摘は、そのような演じ手によって演じられる出しものそのものも、大気のように実体のない、所詮は消えゆく運命^{きだめ}にあることを強調しているはずである。このことは次行の「礎^{いしづえ}を欠いた建物のごときこの幻の世界」(“the baseless fabric of this vision,” 151) という言葉や4行下の「この実体を欠いた劇世界」(“this insubstantial pageant”, 155) という言葉によって一段と補強される。そんなことは改めて言われなくても分かっているという向きも、あるかもしれない。しかし、当時の人々の間で人気のあった仮面劇が、いかに実体なき幻の世界であるかを改めて強調せずにはおれない状況が、微視的にも巨視的にもここにはある。重要な事は、仮面劇だけではなく、演劇世界そのものが、幻の世界であると捉えられていることである。そして更に重要な事は、雲にそびえる高塔も、絢爛豪華な宮殿も、荘厳きわまる大寺院も、地球そのものも、地球上に存在する一切のものも、皆ことごとく、

演劇空間と同じく幻の世界で、消えゆく運命にあるとプロスペローが考えていることである。ここで使われている「地球そのもの」(“the great globe itself”, 153)という言葉の奥に、シェイクスピアの芝居が上演された「地球座」を連想することは可能であろう。私は本論第Ⅰ章において魔術空間としての島における事件と体験について考察を加え、第Ⅱ章では地理空間としての島における事件と体験について検討を加えてきたのだが、今や第3の島ともいべき「劇場空間としての島」の立場から、演劇空間における事件と体験の意味を考察しなければならぬ時がきたようだ。もっともここではその必要性を指摘するだけにとどめ、詳しくは本章第2節のエピローグの考察まで待つことになる。というのも「地球そのもの」という言葉によって「地球座」を連想するのはあくまで副次的発想であって、“great”という形容詞がついていることもあり、ここは文字どおり地球そのものと解釈するのがやはり正当な捉え方であると思えるからである。その結果、「地球空間としての島²⁾」という第4の島が浮上することになる。ここでいう「地球」とは、人生、世界、宇宙といった言葉に置きかえることが可能な言語である。プロスペローは今、演劇空間と地球空間との間に存在すると思われていた壁を取り払ってしまい、両者は共に幻の世界であるという共通項によって括られてしまう。この考えを延長していく時、第3の「劇場空間としての島」と第4の「地球空間としての島」も又重ってしまい、両者の区別は姿を消すであろう。第3と第4の島をまとめ、第1と第2の島も視野におさめる形で、「世界劇場としての島」という本章のタイトルがつけられた所以がそこにある。周知の如く、「世界劇場」という言葉そのものはラテン語の *theatrum mundi* の訳語であるが、人間は神を演出家とする宇宙或いは世界という名の舞台における役者であるという考え方そのものは古くから存在したし、シェイクスピア自身も別の芝居³⁾で直接そのことを述べてもいる。イエイツ (Frances A. Yates) は「シェイクスピアにとって彼の劇場は、宇宙のパターンであり、大宇宙の観念であり、小宇宙たる人間が与えられた役柄を演じる世界〔宇宙〕舞台であっただろう。『世界全体はひとつの舞台である』。このことばは真の意味で地球座の本質をとく鍵である⁴⁾」と述べている。「地球」という言葉にこだわりすぎたかもしれない。議論を再びプロスペローの具体的台詞の分析に移すとして、彼の幻としての人生論がその頂点に達するのは、余りにも有名な次の3行においてである。

We are such stuff
As dreams are made on; and our little life
Is rounded with a sleep.

(IV. i. 156—158)

特殊な個別的体験から普遍的巨視的結論を導く方法そのものはシェイクスピアの常套手段

である。とはいえ、この言葉の内容が観客の意識構造に与えるインパクトの大きさは尋常一様では決してないはずである。プロスペローが劇(場)空間と地球空間の壁を取り払ったことは前述したとおりだが、彼は今、人間存在と夢空間が同じ材料からできていると規定することによって、両者の間の壁さへも取り壊している。夢空間は幻の世界である。だとすると小宇宙としての人間存在もまた幻の存在となる。もっとも幻の世界の事件と体験のすべてが負のそれでないことは、それどころか明確な正の事件と体験もまた確実に存在することは、第I章と第II章で備にみてきたとおりである。小宇宙としての人間存在を夢空間と同じ材料からできているということが、必ずしもすぐに絶望の認識につながらぬのは、その故である。更に一步を進める形でいえば、人間と夢を共に幻の空間と捉えることによって初めて、「死すべき存在」(mortal)としての人間存在の有限性の重みに耐えられる瞬間が生まれるはずである。そのことは、夢の同義語ともいふべき「眠り」との関連で人間の生が捉えられた次の行を経ることによって、より明確なものとなる。プロスペローは、「我々人間のはかない生は眠りによって仕上げをされる」と言う。問題は“is rounded”という言い方にある。O. E. Dはroundの4番目の定義に“To finish off, bring to completeness or to a perfect form”という訳語を当て、『テンペスト』のこの箇所を例文の冒頭にあげている。「最後の仕上げをする、みがきをかける、有終の美を添える、完成する、完璧な形にする」という訳語で明らかのように、単に「終る」という以上の意味がそこにはこめられている。ところでroundという他動詞の第1の意味は“To make round; to invest with a circular or spherical form. Also refl., to contract into a circle or ball”である。円形もしくは球状のイメージがそこにはある。“is rounded”を「仕上げをする、完成する」と訳すことに異存はないが、その仕上がり方、完成のされ方は水平や垂直の直線上で成されるというより、円形もしくは球状において成されると解することによって、“rounded”という言葉の意味は一層その深みを増す。円もしくは球には「始め」と「終り」の区別がない。或いは、「終り」は「始め」にもどってくる。即ち「円環」をもってその最大の特徴と成す。我々人間の生もまた眠りによっていわば円環的に完成させられる⁵⁾。しかも、“rounded”が受身であることによって、その円環的完成をもたらすのは人間的営為によるというより、人間を超えた存在——それを神といおうと運命といおうと——の働きかけによることが示唆されていると捉えるべきであろう。35頁で“are ended”や“are melted”が、表向き完了形ながら受身的要素を残しておきたいと述べた理由は、この“are rounded”との絡みによる。ともあれ、このように考えることによって人間存在はその有限の生の「短かさ、はかなさ、小ささ」(little)に耐えられる瞬間が増すはずである。思えば、「死ぬことは眠ること、眠ることは夢みること、そうだ、そこに障りがある⁶⁾」というハムレットの死と眠りと夢の捉え方から随分遠くまできたものである。夢はハムレットにあって恐怖の対象であったが、プロスペローにあっては、劇と人生と人間を刺し貫く存在論的一大特色であると捉えられ

ている。演劇空間も劇場空間も地球空間もみな幻としての夢によって仕上げをされると捉えることが、プロスペローに絶望と不安をもたらしたという見方を、私はとらない。確かにプロスペローはこの直後急な苛立ちを示す。しかしそれは幻として人生観がもたらしたのではなく、キャリバンたちの王権篡奪の陰謀を思い出したからである。それがいかに頻繁に繰り返えされプロスペローを悩ましてきたかは、前述したとおりである。「私の弱さを許してくれ、年老いた私の頭を悩ませるものがあるのだ。私の弱さを気にかけないでくれ」(159—160)という言葉の中に、魔術界の超人ではなく、幻としての人生と演劇の本質を見極めた人間プロスペローの生の声を、私はむしろ聞きとりたいと思うのだ。

2. 許しの生

この節の主目的はエピローグの分析にある。魔術を放棄し、魔術世界の超人から現実世界の生身の人間にもどったプロスペローの自由は、観客という「より偉大な魔術師⁷⁾」によって縛られ、その結果彼がナポリにもどれるかそれともこの島に閉じこめられて残ることになるかは、専ら観客の意思にかかっている。第3の劇場空間としての島のイメージがにわかに浮上してくる瞬間である。プロスペローの背後に劇作家シェイクスピアの姿が見え隠れする瞬間でもある——否、この表現は正確ではない。プロスペローがプロスペローのまま、劇場空間と観客反応について話をしても何らおかしくないような重層的・多面的性格がこの劇世界に存在することを、本論におけるこれまでの「島」の分析は示しているからだ。公国を取りもどし、罪人を許し、魔術を放棄したプロスペローには、島から脱出する資格を有するとの意識がある。しかし今や魔術を行使するのが観客である以上、懇願するより他に彼が自由を獲得する方法はない。劇場空間としての島における観客の存在と反応は絶対である。それは、魔術空間としての島と地理空間としての島におけるプロスペローの存在と反応の絶対性を思えば明らかである。繰り返しになるが、このような類推^{アナロジー}を容易に可能ならしめるところに、この劇世界の多重空間としての構造上の特色があるのだ。プロスペローは、「慈悲なる神」の元に届き、すべての罪が許されるような「祈り」によって解放されないならば、私の最後は絶望でしかないという。この「祈り」という言葉を、「観客による祈り」と捉える向きもあるようだが、私としては「プロスペローによる観客と神に対する祈り⁸⁾」と捉えておきたい。劇場空間としての島における観客反応の重要性を指摘するエピローグの前半部に、そう解釈する方が、より合致するように思えるからである。即ち、解放されるか否かは、依然として観客と神にかかっており、プロスペローとしては祈るしか手がないのである。それにしても、ここで何故いきなり「神」が出てくるのかという疑問があるかもしれない。上に「慈悲なる神」という表現を使ったように、出所は「慈悲」(Mercy)という言葉にある。MercyをO. E. D.で調べると次のような定義が

ついている。1. Forbearance and compassion shown by one person to another who is in his power and who has no claim to receive kindness; kind and compassionate treatment in a case where severity is merited or expected. b. spec. God's pitiful forbearance towards His creatures and forgiveness of their offences. これで明らかのように、mercy とは、自分の支配力の及ぶ範囲内に存在する、本来^{なまけ}情を受けるに値しないような罪人に対して示される、寛容と哀れみのことである。特にそれが、神の被造物としての人間に対する寛容と罪に対する許しの意味で使われることがあるということで、かくして「神」或いは「慈悲なる神」という言葉の使用が可能となる。重要なのは、本来許すに値しない罪と罪人を許すという事である。その事が、並みの人間の力を超えた行為であると捉えられた時、にわかに神の存在が浮上してくるというわけだ。人間の力を超えた力ということで、それはまさに「神の行為」或いは「神的行為」であるからだ。既にみたように、第I章の魔術空間としての島と、第II章の地理空間としての島——両者を括る形で言えば、演劇空間としての島において、執拗なほど繰り返えされていたのは王権篡奪の罪であった。しかし同時にそれは、プロスペローがその罪を如何にして許すに至るかというプロセスを執拗に追求した演劇空間でもあった。許される資格のない罪人を、最終的には、厳粛なる存在の事実故に許すという行為は、確かに人間の力を超えた行為ともいえ、その限りにおいてプロスペローは神の如き存在者であった⁹⁾。ところが、劇場空間としての島にあってはプロスペローは一介の生身の人間で、彼の解放は、新たな魔術師——或いは神としての観客の手に、ゆだねられている。そしてその観客も、世界劇場としての島にあっては、やはり一介の生身の人間で、彼の自由は人間を超えたより大きな存在者——神であれ運命であれ自然であれ——によって縛られている。エピローグの最後の2行はその間の事情を適確に示している。

*As you from crimes would pardon'd be,
Let your indulgence set me free.*

(Epilogue, 19—20)

“indulge” とは、O. E. D. によれば、“To treat (a person) with such favour, kindness, or complaisance as he has no claim to, but desires or likes;” である。カトリック教の場合 indulgence という言葉は、「免償、贖宥^{しよくゆう}、赦免、免罪符」の意味で使われるという。中心を成す考えは、再び、罪人の罪を許すという点にある。プロスペローは自分を罪人と捉え、その罪人である自分を自由の身にするのは観客の、プロスペローにおける罪を認めた上での許し以外にないことを確信している。ところが、上の1行は、罪人であるという点では観客もまた同じであることを、従って、許されたいと思うのは或いは許されねば

ならないのは観客も全く同じであることを示している。その意味でこの“*As*”には強い意味と響きがこめられている。演劇空間としての島が劇場空間としての島と地球空間としての島に反響し、莊嚴な多重空間としての島ならではの調べを発する瞬間である。このような重層的・多面的演劇体験を経た後で、劇場空間を脱出し現実の世界に帰環した観客の眼には、現実の地球(世界或いは宇宙)空間は稀薄に映るかもしれない。或いは稀薄ではあっても、稀薄なるが故に、よりいとおしく映るかもしれない。この観客における変化が演劇体験に基づくとしたら、それこそ演劇の勝利である。

最後に、多重空間としての島の共通点、相違点を整理しまとめることによって、本論の結びとしたい。島が島として意味を成すためには大陸と地続きであってはならない¹⁰⁾。島と大陸を分離する海が存在が不可欠となる。周知の如く、海は島以上に、古来、文学作品にとりあげられ、様々な象徴的意味を負わされてきた。しかし本論ではあくまで『テンペスト』という劇世界の中の島(と海)の分析に終始してきたし、又するつもりである。さて最初の魔術空間としての島であるが、この島を取り巻く海は魔術の海である。アロンゾー、ゴンザーロー、ファーディナンド、トリンキュロー、ステファノー、水夫長たちは、皆、地理空間としての島に上陸後、魔術の海を渡り、魔術空間としての幻想の島に入り込んで神秘的体験をする。魔術空間としての島への上陸と脱出は瞬時にして行なわれる。体験時間はその人間の立場と状況次第だが、地理空間としての或いは劇場空間としての島の体験に要する総時間が数時間である以上、決して長くはない。しかし、たとえ短かくはあっても、魔術空間としての島における神秘的体験は彼等の意識構造に強烈なインパクトを与え、彼等の多くは明確な変身をとげる。その意味では一種の教育空間であるということもできよう。魔術空間としての島はエアリエルの支配する音楽空間としての島でもあるが、中心を成すのは仮面劇の世界で、神々が劇的行為に参加するという意味では、超時間の世界、無重力空間であるともいえる。注目すべきは、アントーニオとセバスティアン、特にアントーニオがこの魔術空間としての島に本格的に参加することが一度もなかったことである。第2の地理空間としての島だが、島を取り囲む海は自然の海である。人々はナポリとミラノというヨーロッパ大陸の公国から、アフリカのテュニス王に嫁いたナポリ王女の婚礼に参加した帰路、島の近くで嵐に巻き込まれ地理空間としての島に上陸して、数時間の島の体験をした後、再び大陸へと島を去る。島はどこまでも「滞留場所」であって「帰属場所¹¹⁾」ではない。或いは、島は脱出すべき空間であって居住すべき空間ではないというべきか。但し、魔術空間としての島の場合と違って、上陸と脱出は一回きりである。魔術空間としての島は幻想の島であって地理空間としての島の基盤を欠いては存在しない。一方、地理空間としての島の体験の核心を構成するのは魔術空間としての島である。両者は便宜的に分けて考察されたが、固より本来は重層的構造のまま捉えられるべきであり、現実には当然、複雑に絡みあいながら存在し生成する。又、それぞれの島の事件或いは体験が正

負のそれに便宜上縦割りして考察された件に関しても、現実には両者は、島の場合と同様、複雑に絡みあって存在し生成する。地理空間としての島は『テンペスト』という劇世界の中では確かに具体的島として存在するが、演劇空間の中の島であることには間違いなく、従ってそれは現象としての島である。第1と第2の島を一つにまとめて演劇空間としての島といってもよい。

視点を観客の立場に移して述べることにする。現実の居住空間としての世界から劇場にやってきて芝居を観る観客は、いわば、想像的言語の海を渡り劇場空間としての島の体験に参入する。固より劇場空間もまた帰属場所でない以上、脱出されるべき空間である。ここでもまた、従って、参入から脱出までの限られた時間と空間の中で、観客が何を体験するかが問題となる。劇場空間としての島における体験が現実の生活空間における体験よりもより密度が濃い時、或いは劇場空間としての島を脱出し現実の生活空間にもどった時に後者が稀薄に見えたり、もっと一般的にいえば、後者を見る眼が明確に違ってきたと意識される時、演劇体験は意義ある価値体験だったことになる。更に重要なのは、観客の演劇体験は以上をもって終らないことである。即ち、「観客」は世界（宇宙或いは地球）空間としての島を舞台とする巨大な演劇空間において、人間を超えた（演出家としての）存在者によって操られる「役者」であるからだ。その際、生の空間としての島を取り囲む海はいわば時間の海であってその外に巨大な大陸としての死の空間が悠然として控えている。人間存在が死すべき存在であるように、人間存在が居住する生の空間も有限的空間であり、上に述べたこととの絡みでいえば、脱出されるべき空間である。その意味ではこの生の空間もまた人間存在にとって「帰属空間」でないのかもしれない。もし人間のささやかな生が、プロスペローのいうように眠りによって円環的に仕上げをされるのだとしたら、人間が死ぬとは、本来人間が帰属している巨大な死の空間に帰環するだけのことかもしれない。死すべき人間存在にとって大事なことは、従って、有限な空間としての生の空間を「意味の場」とするような体験を重ね、人間存在そのものを多重空間化することであるのかもしれない。「人間とその空間とのあいだに成立するかかわりあい」が問題なのであり、したがってこの点で同時に、その空間とのかかわりあいによって規定されているかぎりでの人間の現存在そのものの構造が問題なのである¹²⁾。『テンペスト』とは、観客を多重空間としての島の体験に、螺旋的に反復する形で執拗に係わらすことによって、或いは巻きこむことによって、演劇空間の意味と世界空間の意味の目眩めく探究の旅に誘い込むような劇世界である。

テ キ ス ト

Frank Kermode, ed., *The Tempest*, 1901; rpt. London: Methuen & Co Ltd., 1977. 引用

はすべてこの版による。

註

I

- 1) John Holloway, *The Story of the Night — Studies in Shakespeare's Major Tragedies* (London: Routledge & Kegan Paul, 1961)
 Mark Rose, *Shakespearean Design* (U. S. A.: Harvard Univ. Press, 1972)
 Emrys Jones, *Scenic Form in Shakespeare* (London: Oxford Univ. Press, 1971)
 Anthony Brennan, *Shakespeare's Dramatic Structures* (London: Routledge & Kegan Paul, 1986)
 笹山隆,『ドラマと観客—観客反応の構造と戯曲の意味』(東京:研究社,1982)本論の立論の基盤を成す——観客の受容体験,ことから(event)の重視,ドラマの単位としての場面(scene)の配列や構成原理への関心或いはことからや場面の繰り返し(repetition)に対する注意——考えの多くは上記各書に負っている。
- 2) Frank Kermode, ed., *op. cit.*, Intro., p. lxi. そこには“the tragicomic shipwreck”という表現がある。
- 3) Cf. *Ibid.*, p. 79. Note to 31. Intro, p. xxxviii. シェイクスピアは“his natural man”としての Caliban を“a criterion of civilized corruption”として使っていると述べられている。
 野島秀勝,「キャリバン」の悲哀,日本シェイクスピア協会編『シェイクスピアの演劇的風土』(東京:研究社,1977), pp. 286—287 参照。アルカディアに永遠にとどまるキャリバン」の悲哀を中心に鋭い論を展開。今後とも何回か言及する。(尚、「場」の後のアルファベットは便宜的につけたにすぎない。)
 待井薫,『テンペスト』試論(神戸女子薬科大学人文研究別冊第11号,1984), pp. 12—14. キャリバンの一つの理論では割り切れぬ点,ミランダの場合と関連させて,簡潔にまとめられている。これに,プロスペローの一つの理論では割り切れぬ点の分析を加え,それによってこの作品の重層性を説明しようとする。
- 4) Theresa Coletti, “Music and *The Tempest*”, Richard C. Tobias & G. Zolbrod, eds., *Shakespeare's Late Plays* (Athens: Ohio Univ. Press, 1974), p. 185.
- 5) G. Wilson Knight, *The Crown of Life* (1947; rpt. London: Methuen Co Ltd., 1974), p. 235.
- 6) Cf. John P. Cutts, “Music and the Supernatural in *The Tempest*”, D. J. Palmer, ed., *Shakespeare The Tempest* (1968; rpt. London: The Macmillan Press Ltd., 1980), pp. 203—204.
- 7) Cf. Robert Grams Hunter, *Shakespeare and the Comedy of Forgiveness* (U. S. A.: Columbia Univ. Press, 1965), pp. 232—234.
- 8) Cf. Theresa Coletti, *op. cit.*, p. 196, p. 236.
- 9) 「場」の後のアルファベットは便宜的なもの。具体的場面と行数に関しても異論はあるだろう。
- 10) Cf. Theresa Coletti, *op. cit.*, p. 193.
 野島秀勝,前掲書 p. 284 他。「黄金変容」,「鍊金術の変容」という句が各数回使用されている。
- 11) ガストン・バシュラール(岩村行雄訳),『空間の詩学』(1969; rpt. 東京:思潮社,1986), p. 32.
- 12) W. H. Auden, “Music in Shakespeare: Its Dramatic Use in the Plays”, *Encounter*, 9 (December, 1957), p. 43. 『あらし』への Auden の関心或は批判は,詩 *The Sea and the Mirror* となって現われた。安田・風呂本・櫻井編著,『オーデン名詩評釈』(大阪教育図書,1981), pp. 160—213, pp. 460—471 参照。
- 13) Cf. Theresa Coletti, *op. cit.*, p. 198.

II

- 1) Frank Kermode, *op. cit.*, pp. xxv—xxxiv

川崎寿彦,『庭のイングランド』(名古屋:名大出版会,1983),pp.208—245.この章には「海のなかの庭」(=島のこと)という見出しがついている。島の両義性に関してはpp.208—210参照。

野島秀勝,前掲書,p.270.参照。

- 2) Kenneth Muir, *Shakespeare's Comic Sequence* (Liverpool: Liverpool Univ. Press, 1979), p. 178. "He is moreover one who neglected his duties as a ruler and thereby opened the door to his brother's treachery, ..."

Cf. L. C. Knights, "The Tempest", Richard C. G. Zolbrod, eds., *op. cit.*, pp. 24—25.

- 3) Robert Sandler, ed., *Northrop Frye on Shakespeare* (New Haven & London: Yale Univ. Press, 1986), p. 176.

"Everyone in the play is getting some sort of education as a result of the dramatic action, ..."

- 4) Jan Kott, *Shakespeare Our Contemporary* (1965; rpt. London: Methuen & Co Ltd., 1967), pp. 271—272. 「これは『テンペスト』において重大な意味をもつ言葉の一つで、おそらく最も解釈がむずかしいであろう」と述べている。

- 5) *Ibid.*, p. 273. 「キャリバンはグロテスクでしかも悲劇的な人物である」とある。

- 6) Cf. Elton D. Higgs, "Post-creation Freedom in *The Tempest*", Richard C. Tobias & Paul G. Zolbrod, eds., *op. cit.*, p. 205.

エアリエルとキャリバンの自由に対する態度の違いが考察されている。

- 7) Cf. Jan Kott, *op. cit.*, p. 251, p. 252.

- 8) Jan Kott, *op. cit.*, p. 245.

Cf. Gerald Schorin, "Approaching The Genre of *The Tempest*", Richard C. Tobias & Paul G. Zolbrod, eds., *op. cit.*, p. 170.

"Now the notion of a cyclical chain of usurpation, revolving around Prospero, becomes apparent."

最近のものでは A. Brennan が, scene や event の繰り返しに, シェイクスピア劇の劇的構造の特色を読みとろうとしている(第1章註1参照)。

- 9) Cf. E. M. W. Tillyard, *Shakespeare's Last Plays* (1938; rpt. New Jersey: Humanities Press, 1983), p. 54.

キャリバンの陰謀は "all the evil of the world" の典型であるとみなされている。

Cf. Elton D. Higgs, *op. cit.*, p. 207.

"It is not merely the plot of Caliban that disturbs him, but the whole spectrum of mortality that finds its focus in Caliban." とある。

Cf. L. C. Knights, *op. cit.*, p. 22.

蒲池美鶴,「プロスペローの役割の重層性」,『菅 泰男 御興貝三 両教授退官記念論文集』(あぼろん社,1980),pp.199—212. 参照。マクス中断の原因・理由の重層性等について、鋭く分析した論文。

- 10) Cf. Northrop Frye, *A Natural Perspective* (New York & London: Columbia Univ. Press, 1965), p. 156.

彼等がプロスペローから得るものは "a kind of initiation" であり、そこには "a spiritual pilgrimage of some sort" が行なわれているとある。

- 11) 村井和彦,「牢獄としての世界そして囚人の夢—『あらし』解明の試み—」,藤井治彦編,『空間と英米文学』(東京:英宝社,1987),p.4,p.24.

- 12) *King Lear*, V. iii. 8—19. 参照。

リア王は、そこで、コーデリアと一緒にならば、壁に囲まれた牢獄の中にこそ、より大きな自由と幸福があると捉えている。『リア王』における最も重要な台詞の一つ。

- 13) Northrop Frye, *op. cit.*, p. 153.

ノースロップ・フライ(石原・市川訳),『シェイクスピア喜劇とロマンスの発展』(東京:三修社,1987),

- p. 210. 引用文は同書訳文を借用した。
- 野島秀勝, 前掲書, p. 272. 「〈復讐〉から〈赦し〉への黄金変容, それを可能にするエリキサー, あるいは賢者の石 (フィロソファーズ・ストーン) はやはり純潔の乙女ミランダであった」と述べられている。
- 14) Cf. Kenneth Muir, *op. cit.*, p. 180.
- 15) Cf. Theresa Coletti, *op. cit.*, p. 199.
- 「プロスペローが、彼の杖を折り、本を沈め、音楽を放棄するのは、自由と許しの達成と維持が完全に人間的努力行為であり、もはや音楽は介入することができぬからである」と述べている。
- 高橋康也, 「染物屋の手 魔術師の杖—シェイクスピアと劇的言語」, 小津次郎他, 『シェイクスピアの世界劇場』(東京: 岩波書店, 1985), pp. 234—246. 「閉ざされた秘教的魔術言語から, 観客・他者との交通に向かって開かれた真に劇的言語への, 開眼を意味する」と述べられている。
- 16) V. i. 265—266. キャリバンに関する一言のみ。
- 17) Frank Kermode, ed., *op. cit.*, Intro., p. lxii. この表現が使われている。更に “A world without Antonio is a world without freedom.” とある。
- 18) Cf. John P. Cutts, *op. cit.*, p. 209.
- Cf. Elton D. Higgs, *op. cit.*, p. 206.
- ジョン・ウェイン (米田・斎藤・尾崎訳), 『シェイクスピアの世界』(東京: 英宝社, 1973), p. 390. 参照。
- 19) Cf. Robert Grams Hunter, *op. cit.*, pp. 240—241.
- “Antonio, in some form, will always exist and can only be forgiven for existing.”
- 20) Jan Kott. pp. 277.

III

- 1) Frank Kermode, *op. cit.*, p. 103. Note to 148.
- The term used of the livelier dances, by masquers and audience, in masques and other courtly displays. Here used more generally.
- 蒲池美鶴, 前掲書, p. 202. 「受身形」の解釈に関しては試論の域を出ないとのことだが, この件に関しては拙論も同じ立場にたつ。
- 2) オットー・フリードリッヒ・ボルノウ (大塚・池川・中村訳) 『人間と空間』(1978; rpt. 東京: せりか書房, 1980), p. 15参照。数学者や物理学者の考える抽象的空間でなく, 〈具体的に体験されている人間的空間〉である地理空間としての島。
- 3) *As You Like It*, II. vii. 139—140. ジェイクィーズの語る有名な台詞。
- All the world's a stage; / And all the men and women merely players;
- 4) フランセス・イエイツ (藤田実訳), 『世界劇場』(1978; rpt. 東京: 晶文社, 1981), p. 232. イエイツ女史の多大な功績を認めつつ, 彼女の仮説の問題点に鋭く切りこんだ和書としては, 王泉八州男, 『女王陛下の興行師たち』(東京: 芸立出版, 1984) がある。
- 5) ガストン・バシュラール (岩村行雄訳), 前掲書, pp. 282—291. この第10章の見出しは, 「円の現象学」である。ヤスパースの「現存はみなそれぞれにまるくまとまっているようにみえる」, ゴッホの「人生はおそらくまるく完全だ」等を引用した上で, ヤスパースの公式を一語省略する形で “das Dasein ist rund; (現存は円)” と規定し, その喜びを説く。
- 6) *Hamlet*, III. i. 56—89. 余りにも有名な, ハムレットの第三独白。以下の引用はアーデン版に拠る。
- To die, to sleep; / To sleep, perchance to dream — ay, there's the rub: (64—65)
- 7) 高橋康也, 前掲書, p. 241.
- 8) Cf. A. C. and J. E. Spearing, *The Tempest* (1971; rpt. London: Macmillan Education Ltd., 1975), p. 178. Note to 16.

“Both his request for the audience's applause and prayer to God : in its closing lines the speech takes an unexpectedly serious turn.”

- 9) 但し、最終的にプロスペローは、魔術の衣を脱ぎ、人間として罪と罪人を許している。その点が、まさに、神にも等しい行為なのだ。

青山誠子、『シェイクスピアにおける悲劇と変容』（東京：開文社，1985），pp.401—402. 参照。

- 10) 川崎寿彦，前掲書，p. 220参照。「〈島〉と〈大陸〉という対立のマトリックスは，保守派にとっても進歩派にとっても，生き方，考え方の根源にかかわるものだった。」

Cf. Janette Dillon, *Shakespeare and the Solitary Man* (London : The Macmillan Press Ltd, 1981), p. 161.

- 11) オットー・フリードリッヒ・ボルノウ（大塚・池川・中村）訳，前掲書，p. 56.

- 12) 同上，p. 20.