



Title	溶解する宮廷 : The Tempest と宮廷神話
Author(s)	村主, 幸一
Citation	Osaka Literary Review. 1981, 20, p. 75-85
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/25607
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

溶解する宮廷

— *The Tempest* と宮廷神話

村主 幸一

最近、宮廷についての研究書の出版が目につくが、¹⁾ イギリス文学との関連で宮廷が最も重要性を帯びたのは、1560年代から1590年代に渡る時代である。宮廷に関する研究書を読んで、我々がイギリス・ルネサンス文学の従来の理解について修正を迫られる点がある。従来の理解とは、この時期の文学の隆盛は、チューダ王朝の時代にあったグラマー・スクールにおける人文主義教育者が促進した修辞学の訓練が結実したものであるとの考え方である。しかし、G.K. Hunter は “Long before Elizabeth's reign the Humanist ideal had shrunk to that of 'the courtier'” と言い、²⁾ Kenneth Myrick は “In short, his [Sir Philip Sidney's] humanism is much nearer Castiglione's than Ascham's” と言う。³⁾ 我々は人文主義の運動の影に隠れた宮廷の役割をさらに明確にせねばならない。

当時の詩人が宮廷人に寄生し、彼を賞賛する作品を作ることによって、宮廷と関係をもっていたことは言うまでもない。しかし、それ以上の宮廷と文学との積極的な関係を明らかにした点において、Daniel Javith の著した *Poetry and Courtliness in Renaissance England* は新しい。

人文主義者の考える文明人の観念と宮廷の文明人の観念の相違を考察するために、Javitch は前者の例として Cicero の *De oratore* を、後者の例として Castiglione の *The Book of the Courtier* をあげ、両者を比較する方法をとっている。まず初めに人文主義者の理想から述べると、彼らの理想は古代の弁論家が範となった。彼は政治的・倫理的真理を説得的に演説する雄弁さを備える。弁論の調子は真剣さが重視され、弁論家は彼の聴衆としてあらゆる階層の人々を想定せねばならない。彼の活動は、都市国家

の公益のためであり、あらゆる階層の人々に訴えるため幅広い知識が要求されるが、個々の知識については専門家でなくともよく、何よりも人を雄弁によって動かすことが大切なのである。彼が演説する場所は、論争を免れ得ない場であり、論争者に対してはあくまで競争的な態度をとる。演説は明晰でなければならないので、言葉は字義通りの意味で用いることが勧められる。

他方、宮廷人の特質としては、第一に彼は教養人であって、振舞は美的であることが大切であり、娯楽を供する才能が重視される。宮廷人の会話の場は、宮廷という階級的に排他的な場所である。彼の会話は、特に君主と宮廷の婦人方を楽しませなければならない。弁論家の態度が真剣・重厚なのに対し、遊戯的であり、表面上のアマチュアリズム (*sprezzatura*) が守られる。競争心は抑制される。ことばは比喩的な用法が導ばれ、弁論家の言葉のもつ明晰さに比し、曖昧性や間接性が重視される。

Jauith は、弁論家と宮廷人の比較によって、宮廷人の行動の特徴を抽出する。それは、偽装性、装飾性、遊戯性、称賛癖である。そして肝心なことは、これらの特徴がルネサンス期の詩の特徴とアナロジカルな一致を示していることである。詩と宮廷作法との間に存在した類似性のゆえに、エリザベス朝の初期においては、「詩人は宮廷人の振舞を学ぶべし」という主張が成立する。その逆は、「完全なる宮廷人は作法について学ぶため、わざわざ詩を読む必要がない」ということであり、当時の一般の考えでは、Sir Philip Sidney や George Puttenham の詩論にみられるように、それは真なる命題として受け取られた。

このような二つの主張が一般に肯定されたのは、Castiglione が描くような理想の宮廷人像を、現実の世界の宮廷人が自己のものとする能力をもっていると一般に信じられたためである。そのためにエリザベス女王の宮廷の存在が果たした役割の絶対性については言うまでもない。

しかし、「完全なる宮廷人の神話」が崩壊するときがくる。それは現実の宮廷に対する人々の賞賛と信頼の念が揺らぐときであった。その原因は、

1590年代に宮廷人の世代交替があり宮廷内の権力の均衡が破れたこと、行政官の間に今までにない墮落がまん延したこと、宮廷貴族が貧困化したこと、等であった。そして、「完全なる宮廷人の神話」が崩れつつある兆候として、宮廷人ではなく紳士階級を読者対象とした Stefano Guazzo の *Civile Conversation* (1581年に英訳) に代表される新しい種類の courtesy books が登場してくる。30年程前に当然のこととして成立した「詩人は宮廷人の振舞を模倣すべし」という主張は、詩人たちの我々こそ真の courtesy を教えるものであるとの意気込みの中で、「宮廷人は、詩を読むことによって、礼節を学ぶべし」というニュアンスに変化する。

以上のように、1560年代に「神話」がすでに存在し、1590年代にそれが崩壊しつつあった。この間を通して、宮廷と文学との密接な関係があり、この関係は「完全なる宮廷人の神話」に支えられて存在した。

1590年代という宮廷神話が崩壊しつつある時期から10年余り期間を置いてから、シェイクスピアの後期の劇の上演があるのだが、⁴⁾ この時期に、彼が宮廷に多大な関心を寄せていたことが2つの点から推測される。ひとつは Frances A. Yates が提出している可能性である。Yates よると、ジェームズ一世の治世の初めに皇太子ヘンリーを中心とするエリザベス朝復興運動とよびうるひとつの政治的動きがあった。皇太子ヘンリーについての Yates の次の発言は特に示唆的である。

皇太子ヘンリーの像には、フィリップ・シドニーの雰囲気はただよっていたが、そんな雰囲気は決して父ジェームズ王の上には見かけることはなかった。皇太子ヘンリーをとりまく宮廷は、ジェームズ朝ということから思いうかべる宮廷よりも、むしろエリザベス朝の伝統を引き継いだふうなものであった。⁵⁾

Yates は、後期の劇は、この運動と密接な関係があるという。もうひとつの可能性は、後期の劇において、宮廷内で発展した宮廷仮面劇の影響が色濃く見られることである。

実際、後期の劇の中で繰り返し現れる要素のひとつは、宮廷場面 (court

setting) である。シェイクスピアの後期の劇中の宮廷の表現について考えて考えてもあながち的外れではなかろう。ここでは *The Tempest* における宮廷の表され方を考える。Prosperoが“liberal Arts”の研究に熱中する余り、⁶⁾ 政を怠り爵位を篡奪されるミラノの宮廷は、ブルクハルトが『イタリア・ルネサンスの文化』の中で描くやはり学問を愛好する学者君主を想起させ、⁷⁾ Prosperoの宮廷がルネサンス文化の中にあることを強く我々に印象づけるがゆえに、特にこの劇を考察の対象とした。*The Tempest* と理想の宮廷人の姿を描いたCastiglioneの*Courtier*に代表されるcourtesy booksとの関連については、すでにFrank Kermodeがartとnatureとのテーマの知的背景として指摘済みであるが、⁸⁾ ここで問題とするのは、作品のテーマではなく、舞台上での宮廷の場面作りというもっとおおまかなことからである。

先に宮廷人の特徴について述べたが、*Courtier*にみられる宮廷人の特徴が、そのまま後期の劇に置換されることはない。シェイクスピアにおける宮廷人の機能は、*Courtier*の第四書でOttavianoが述べる宮廷人像のように君主に対し積極的な諫言者の役目を成すものなのである。後期の劇には宮廷を表現する常套的な観念がある。第一には、宮廷の配置図である。宮廷人たちは君主を中心にして彼を取り囲む。第二には、宮廷人の役目は君主に対する良き諫言者であること。第三には、宮廷人は礼節(courtesy)を備え、また礼節と共に教養が宮廷人において重視されること。これらの表現形式での宮廷が劇の理想的な宮廷の観念を表すに足るものであって、この観念はエリザベス朝における前述の「完全なる宮廷人の神話」の中で何ら際立つことなく同一化するものであっただろう。

*The Tempest*の冒頭の場面は嵐に襲われた船の甲板である。船は今にも沈没しそうで、心配の余り甲板へあがってくる宮廷人たちは、船をうまく操縦するよう水夫たちに命令しようとするが逆に彼らから作業を邪魔すると叱責を受ける。

Gonzalo. Nay, good, be patient.

Boatswain. When the sea is. Hence! What cares these roarers for the name of King? To cabin: silence! trouble us not.

Gonzalo. Good, yet remember whom thou hast aboard.

Boatswain. None that I more love than myself. You are a counsellor; if you can command these elements to silence, and work the peace of the presence, we will not hand a rope more; use your authority: if you cannot, give thanks you have lived so long
(I. i. 15-24)

今にも命が失われようとするとき、ひたすら宮廷人としての権威を背景に水夫らを命令しようとする彼らの努力は、全く愚かなものにみえる。“roarers”とは第一義的には「怒濤」を意味するが、それはまた社会の秩序を乱す「無頼の徒」なのである。水夫長は Gonzalo の王様がいるという脅しにもびくともせず言葉を続けて、彼が宮廷の役人(“counsellor”)であるなら、荒れ狂う水と風(無頼の徒)に命令して静ませ、王様の居室に相応しい平安(“peace of the presence”)を彼の権威によって作り出せと言い返す。⁹⁾ 劇作家はこのように台詞の中に宮廷の無力さを垣間見させようとする。

この船上の場面において、宮廷人たちが二度甲板へ現れ、二度とも水夫らに罵倒されて船底へ降りてしまう様子は、宮廷人の頭上に身分の卑しい水夫らが立つという図式になり、それは象徴的にも宮廷人の通常の世界が崩壊し意味をもたないことを示す。また、この場面での、小夫長は自然死(水死)ではなく社会的制裁による死(絞首刑)を遂げるという Gonzalo のたびたびの断言は、その発言の無力さが浮び上るばかりで、結局、社会の中心を成すところの宮廷がその社会的な力を失ってしまったことを強調するのである。

この時の宮廷人が再び舞台に現れるのは二幕一場である。この場面では前半 Alonzo を中心とする宮廷が、後半 Sebastian を中心とする宮廷が成立しかける。前者の宮廷では Gonzalo が、後者の宮廷では Antonio がそれぞれ君主に対する諫言者の役割を果たすのである。両方の宮廷において諫

言者が君主の視線を次第に自分の姿そのものへ向けようとする動きに特に注目すべきである。Castiglione の描く理想の宮廷においては、君主の姿は鏡のように完全なる宮廷人の姿の中に反映される。そのような理想的な環境では、君主は宮廷人の姿を観ることによって自己像を認識する。この君主と宮廷人の理想的関係を下敷に 2 つの宮廷が機能しているのである。

二幕一場の人物らの舞台上での配置は、Alonzo 王を中心に Gonzalo 以下の宮廷人たちが取り囲んでいるか、あるいは、Antonio と Sebastian の 2 人が他の人物たちと離れてグループを成しているか、どちらかである。そのいずれにせよ、この場面の前半では、Alonzo を中心として宮廷の配置図が存在し、これら宮廷人たちに観客の関心が重点的に向けられる。そこでは、忠臣 Gonzalo が王子を嵐の海で失った王の悲しみを紛らせようとしている。彼はまず島が住み安い場所であることに王の注意を向けようとするが、次に自分の衣服が海水に濡れたにも拘わらず、光沢を失っていないことに王の視線を引き付けようとする。

But the rarity of it is, —which is indeed almost beyond credit, —

That our garment, being, as they were drenched in the sea, hold, notwithstanding, their freshness and glosses, being new-dyed than stained with salt water. (II. i. 56-62)

次第に自己の姿に君主の視線を向けようとする Gonzalo は、自らを君主に対し鏡と成し、君主に彼自身の像を認識させる宮廷的視線を活用して、君主に対し、諫言者としての役割を果そうとしている。諫言者としての役割は続いて、彼は王に牧歌的理想国家の建設を提言する。

しかしながら、Alonzo を中心として成立している宮廷は、Sebastian と Antonio の冷酷な冗談が多くなるにつれ、その成員が次第に黙してしまつて、君主に忠言するという実質的な宮廷の働きを失ってしまう。そして、島の不思議な風土のせいで悪者二人を残して他の宮廷人らは眠り込んでしまう。

二幕一場の後半では、Sebastian を君主とし、Antonio を彼の宮廷人とする宮廷が成立し始める。Antonio は、Gonzalo を “spirit of persuasion” (230) と言って彼の真摯な諫言者の態度を揶揄するが、「説得」を効果的に用いて、Sebastian を新しい君主に仕立て上げ、Alonzo 王の殺害を促すのは彼なのである。そして、最終的に彼の「説得」が成功するのは、彼もまた宮廷的視線を利用するからに他ならない。

Sebastian. I remember
You did supplant your brother Prospero.
Antonio. True:
And look how well my garments sit upon me;
Much feater than before: my brother's servants
Were then my fellows; now they are my men. (II. i. 265-69)

Sebastian が Antonio も兄である Prospero の地位を篡奪した事実を思い出すと、Antonio はすばやく彼の記憶を捕えると共に、Sebastian の視線を自分の姿に向けるのである。この場面の前半の宮廷が君主と宮廷人の機能を失ったように、後半の宮廷では理想の宮廷の働きが悪用される。共に理想の宮廷の崩壊の相を示している。

二幕一場で考えたのは、宮廷人は君主に対し模範であり、諫言者であるという観念であったが、次には宮廷人の振舞に関する表現をみよう。一幕二場、Ariel の音楽に導かれた Ferdinand が Miranda を見て最初にする発言は、島での振舞い方を教えてくれるようにという懇願なのである。

Vouchsafe my prayer
May know if you remain upon this island;
And that you will some good instruction give
How I may bear me here. . . (I. ii. 425-28)

また、三幕三場では、疲労した Alonzo ら宮廷人の目の前に、Prospero の魔術によって人間ならぬ不思議な形のものたちがごちそうを運び込む。これら異形のものが Gonzalo と Alonzo とに感銘を与えるのは、怪奇な外形にもかかわらず、それらが高貴な振舞を示すことなのである。

Gonzalo. For, certes, these are people of the island, —
 Who, though they are of monstrous shape, yet, note,
 Their manners are more gentle, kind, than of
 Our human generation you shall find
 Many, nay, almost any.

Alonzo. I cannot too much muse
 Such shapes, such gesture, and such sound,
 Expressing —
 Although they want the use of tongue — a kind
 Of excellent dumb discourse. (III. iii. 30-34; 36-39)

これら2人の宮廷人の反応の仕方は、単に信じられぬことが起ったと驚く Sebastian と Antonio との反応とはちがう。上の引用の中で Gonzalo が初めは出現したものが“monstrous shape”であると断言しながらも、そこで驚くことを踏みとどまり、それらの振舞の高貴さに注目してゆく心の動きに注意すべきである。悪者2人の反応を示す文章(21-27)が簡単な構成になっているのに比べ、Gonzaloの言葉の For, certes, … Who, though … yet, note … というより複雑な構文にみられる異形のもの振舞へと注意を向けるときの Gonzalo のより知的でより敏感な心の作用に注意すべきである。

三幕三場で Antonio と Sebastian の王を殺害するという謀は、異形のものごちそうとの出現で一時的に忘れられたかのようにみえる。宮廷人らが食事を共にしようとする。そこには、一時の彼らの調和さえみえる。この一体感は、宮廷人たちの食事を前にしてのためらいと、Alonzoの食事を始める合図である“stand to, and do as we”(52)が喚起する聖餐式のイメージでいっそう高められる。¹⁰⁾しかし次の瞬間、Harpyに変身した Ariel によってごちそうが消滅してしまう。この出来事によって、この場面に成立しかけていた宮廷的配置図の成立も同時に不可能となる。

一幕一場、三幕一場、三幕三場で示した崩壊する宮廷は、四幕一場の

Prospero が述べる “Our revels now are ended” (148) で始まる台詞の中で “dissolve” (154) するものとして提示される。Prospero は若い 2 人の恋人たちに彼の魔法を披露してやるのだが、彼の魔法が呼び出すのは、実際は劇中劇として用いられるところの仮面劇なのである。華美で荘厳な祝祭的雰囲気醸し出すことを特徴とする仮面劇は、この場面では若い 2 人の婚約を祝福する働きをしている。しかし、華やかな仮面劇が突然消滅した直後に Prospero の “Our revels now are ended . . .” のセリフが来る。

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-capp'd 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. (IV. i. 148-56)

仮面劇は歓喜の雰囲気をもたらすがゆえに逆説的に仮面劇はそれ自身の無常さを、さらには、万物の無常さを表現する手段となり得た。¹¹⁾ Prospero のセリフは、まさにこの仮面劇のもつ逆説に依っているのである。彼の言葉の中には、華麗な仮面劇に喩えられるもののひとつとして紛れもなく飾り立てられた宮殿 (“gorgeous palaces”) がある。そして、この宮殿も無常な仮面劇と共に溶解し (“dissolve”), 霞と消え去るのである。この Prospero の言葉は、我々に一幕二場の Prospero 自身によるミラノ時代についての物語を想起させずにおかない。現実にはミラノの宮廷生活を過去に経験した彼は、今我々にはしかとはわからない理由によって、宮廷が無常な運命をもつと言うのである。

五幕一場で Prospero は彼の昔のミラノ公の衣裳を着けて宮廷人たちの前に正体を現わす。舞台にはこの劇のすべての宮廷の人々が勢ぞろいしている。このとき Prospero の “This cell's my court” (166) の言葉は、舞

台上に 宮廷の構図の成立を予想させるが、¹²⁾ そこにはシェイクスピアの他の後期の劇にあるような登場人物の間の完全な和解、調和ある宮廷の蘇生がない。Antonio と Sebastian が不気味に沈黙し罪を悔いるセリフをもたず、Prospero が彼らに掛ける言葉には激しい緊張があふれ、彼が最後に “I ... retire to Milan, where Every third thought shall be my grace” (310-11) と言うことなどすべて、この場面に祝祭的雰囲気成立を妨げる。

以上見てきたように *The Tempest* における宮廷はすべて崩壊する相の宮廷として設定されている。理想の宮廷や理想の宮廷人像が実現することがない。それらは成立しかけると次の瞬間に崩壊することがこの劇に特徴的なのである。初めに概観したように、シェイクスピアの後期の劇執筆の時期は、宮廷の神話が崩壊の一途をたどる時期であった。その中で *The Tempest* における宮廷も宮廷神話の終焉を暗示しているのである。

注

- 1) ノルベルト・エリアス『宮廷社会』波田節夫・中埜芝之・吉田正勝訳、法政大学出版局(1981年)は、17~18世紀のフランスの宮廷社会についての社会学者による研究；Daniel Javitch, *Poetry and Courtliness in Renaissance England* (Princeton : Princeton University Press, 1978) については後述；Gary Schmidgall, *Shakespeare and the Courtly Aesthetics* (University of California Press, 1981) は未だ入手していない。
- 2) G. K. Hunter, *John Lyly : The Humanist as Courtier* (London : Routledge and Kegan Paul, 1962), p. 31.
- 3) Kenneth Myrick, *Sir Philip Sidney As a Literary Craftsman* (1935 ; Lincoln : University of Nebraska Press, 1965), p. 27.
- 4) ここで後期の劇とは、*Pericles*, *Cymbeline*, *The Winter's Tale*, *The Tempest* の4つを指す。
- 5) フランセス・イエイツ『シェイクスピア——最後の夢』藤田実訳、晶文社(1980年), p. 40.
- 6) Frank Kermode ed., *The Tempest* (Arden Shakespeare, 1954), I. ii. 73. 以後の引用の行数はすべてこの版による。
- 7) ブルクハルト『イタリア・ルネサンスの文化』柴田治三郎訳、中央公論社

(昭和41年), pp. 275-79.

- 8) Kermode's intro. to his Arden *The Tempest*, pp. xliii-lix.
- 9) *The Tempest* (Arden Edition), additional note to I. i. 22.
- 10) 「コリント人への手紙——第一」11章 23-30 節を参照。
- 11) Inga-Stina Ewbank, "These pretty device" : A study of Masques in Plays' in *A Book of Masques* (Cambridge : Cambridge Univ. Press, 1967), pp. 419-20.
- 12) Cf. Minoru Fujita, "Wonder" in *The Tempest* and Renaissance Pageantry,' *Studies in English Literature*, Eng. N. 1976, pp. 3-18.