

『テンペスト』の構造

チェスの場面をめぐって

冬 木 ひろみ

(一) 序

シェイクスピアの単独作としては最後の作品である『テンペスト』*The Tempest* (一六一一年頃) は、彼の劇作の中では唯一、三一致の法則にのっとった劇であり、最も調和のとれた劇だという批評も多い。しかしながら、後期の劇の大きな特徴である最後の場面の一族再会と許しの大団円は、一見美しい調和の世界に見えて、そこには不釣り合いな一場面が挿入されている。それは、かつて自分をミラノ公国から追いやった弟だけでなく、共犯者であるミラノ王アロンゾも許したプロスペローが、岩屋でチェスをする若い恋人の様子を一同に見せる場面である。プロスペローは劇の冒頭で、妖精エアリエルを使って魔術により仇敵たちを自らの住む島に集め、復讐の時を待つが、難破して孤島に流れ着いたと思っていた人々にとつては、プロスペローの生存はもちろんのこと、同じ船の難破により

溺死したと思っていた王子が若い娘とチェスをしている光景は、幻と見まがうような大きな驚きである。それと同時に、ナポリ王アロンゾにとっては、自分の息子とチェスをしているのがプロスペローの娘ミランダであったことは、さらなる驚きを呼ぶ。しかしながら、この場面が不可思議なのは、劇的な状況だけではない。ここでチェスをする二人の若い恋人、ファーディナンドとミランダが交わす会話自体にも奇妙さがあるのである。

Miranda Sweet Lord, you play me false.

Ferdinand No, my dearest love,

I would not for the world.

Miranda Yes, for a score of kingdom you should wrangle,

And I would call it fair play.⁽¹⁾

ミランダ まあ、ずるいわ、そんなの。

ファードイナンド

とんでもない、たとえ

全世界をくれるといわれてもずるい手など指すものか。

ミランダ あら、王国を二十も奪い取るためなら、あなただ
てやるでしょう。

でも私はそれをきれいな手といってあげるわ。

(第五幕第一場、一七二―七五行)

カーモードが指摘するように、チェスは宮廷の娯楽の代表的なものであるが、最後の一回再会という最も重要であり、また観客にとっても感動的なはずの場面で、なぜこれまで全く言及さえもされなかったチェスというものが出てくるのか。若いカップルがここでチェスをするには劇構造の上で、また当時の政治・文化的コンテクストの中で、いかなる意味があるのだろうか。これまでの批評では、このチェスの場面に触れるものは多くはないが、この対話の中で駆け引きを容認するようなミランダの言葉は、これから彼女が戻ってゆく現実の政治的な世界を示唆するアレゴリカルな言葉であるという指摘もある。しかしながら、この場面には劇的進行の上で衝撃を登場人物に与える機能、あるいは王国篡奪のアレゴリーとしての機能にとどまらない意味があるのではないかと考えられる。本論では、チェスをキーワードに『テンペスト』の劇構造を再考してみたい。

(二) 『テンペスト』と新世界

『テンペスト』が、ロマンス劇と称されることも多いシェイクスピアの後期の四つの劇(『ペリクリーズ』『シンペリン』『冬物語』とこの劇)の中では、とりわけ政治的な側面が大きいことは、近年たびたび指摘されてきた。その中心はポスト・コロニアルの言説によるもので、プロスペローと彼が奴隷として使う半人半獣のキャリバンの関係は、当時の新大陸における植民地支配と原住民搾取の歴史と重ねられ、プロスペローは帝国主義的な支配者としてキャリバンの土地を篡奪し抑圧する者と解釈される。実際、当時のイギリスでは、新大陸のヴァージニアに植民地経営を行うことを容認された交易会社「ヴァージニア会社」(Virginia Company)が一六〇六年にアメリカに設立されており、また『テンペスト』が執筆されたと考えられる一六一一年の一年前には、『テンペスト』の執筆・初演年代については確定的ではない)、ヴァージニアへ行く途中の船団がバミューダ(Bermuda)島で遭難した記録が出ている。その記録は複数あるがそのひとつである乗組員のひとりシルヴェスター・ジュールダンが書いた「バミュータ島発見記」(*A Discovery of the Bermudas*, 1610)によると、五百人の植民者たちを乗せた九艘の船団がヴァージニアへ向かう途中、そのうちの一艘「海洋冒険号」がバミューダ諸島沖で座礁した。だが、三日間海上をさまよった後、

四日目には奇跡的に全員がバミューダ諸島の孤島にたどり着き、誰一人命を失う者はなかったという。これはまさしく『テンペスト』の冒頭でプロスペローが起すあらしにより孤島に漂着した人物たちが「髪の毛一本」(第一幕第二場、三〇行)失わず、無事孤島にたどりついたことと重なるとして、今日までほぼこの劇のものとなる事件だと考えられている。しかしながら、この劇がそうした事件を中心に置いたとすると、幕開きからほどなくして冒頭で起こった嵐が実は魔術による虚構だと判明し、その後の関心は島の内部の事件に移ってしまうことは、これを材源とするには不都合な展開だと言える。また同様に、この劇が植民地における帝国主義的な支配の構造を問題にしているのだとすれば、最後の場面であっさりと積年の恨みのある敵を許し、植民地であるはずの島を去るプロスペローをどう説明したらよいのか。こうした疑問に対し、孤島という設定以外にはバミューダの孤島とこの『テンペスト』の孤島とは直接の関係はなく、むしろ新大陸ヴァージニア植民地のジェイムズタウンでの食料もない過酷な生活や統制のとれなくなった団員たちの状況の記録の方がこの劇を理解する上で肝要だという核心を突く指摘もある。実際、『テンペスト』で起こることというのは、冒頭の嵐の場面以降は、ほぼ階級に分けられた人物たちによる権力闘争とそれをあやつるプロスペローの言動に集約されてゆくように見える。そこで、植民地主義を中心とするのではなく、この劇の背景にある植民地という囲われた場所から見えてくる階級に注目してみると、そ

れはちょうどチェスをもつ象徴性、特殊性と結びついてくると考えられる。

(三) チェスの象徴性

シェイクスピアは、この劇以外ではチェスの場面はおろか、言葉さえも使っていない。厳密な言い方をすれば、『テンペスト』の登場人物も「チェス」という言葉は発してはいない。シェイクスピアのその他の劇ではごくわずかチェスに触れていると思われる箇所があるが、例えば『リア王』においてはケントの「私は命を陛下の賭け代としていつでも投げ出すつもりです。My life I never held but as a pawn」(第一幕第一場、一四六行)の pawn がそれである。チェスがわずかだが確かに劇中に出てくるものとしては、『スペインの司祭』*The Spanish Curate* (Philip Massinger and John Fletcher)と『女よ女に心せよ』*Women Beware Women* (Thomas Middleton) (ともに一六二二年)があるが、チェスそのものを題材としたミドルトンの『チェスゲーム』*A Game at Chess* が執筆されるのは一六二四年であるから、『テンペスト』の時代にはチェスはめったに劇には取り上げられないものであり、シェイクスピアも些細なエピソードとしてこの場に挿入したのだとも見える。しかしながら、当時の社会の中ではチェスゲームがかなり普及していたことを考えると、シェイクスピアがこの劇で単なる言及をしただけと

は考えにくい。ここでもう少し、この時代のチェスの状況を概観してみたい。

チェスは当時、極めて貴族的なゲームであり、害のないスポーツの一種とも見られていた。⁽⁸⁾ また、それゆえにそこには階級的な意識が明確にされることも十分にあり得た。さらに、貴族の男性が女性の部屋を訪れた際にもチェスゲームが行われたという。⁽⁹⁾ イギリスでチェスに関する本が出たのは一四七四年で、英国初の印刷業者カクストン (William Caxton) がフランス語 (原本はラテン語) から翻訳したものである。『チェスの競技とやり方』 *The Game and Playe of the Chesse* (London, 1474) と題されたこの本では、主にチェスの歴史を解説するとともに、ポーン (最下位の駒) の扱い方を詳解することで、チェスが社会的な階級制度に密接に関わっていることを示している。⁽¹⁰⁾ また、チェスがトロイ戦争の時に、本物の戦争の副産物として発展したことも記されている。つまりチェスは、実際の戦争の場ではなく、そのシミュレーションをする場として、さらには戦争のあいだの気晴らしとして使われてきたのである。ここでは、人生をチェスゲームの世界になぞらえ、人間の階級を駒に当てはめて、キングの駆け引き、ポーンである下級兵士、あるいは民衆をいかに操作するか、の机上の策が練られる。

シェイクスピアの時代より少し前には、女王の時のエリザベス (女王) がロジャー・アスカムを教師としてチェスを習ったという。ミドルトンの『チェスゲーム』 *A Game at Chesse* ⁽¹¹⁾ には、イギリス

とスペインの争いのメタファーがあり、ここでも国家の戦いを象徴するものとして、人物名も含めすべての駆け引きがチェスボードの上で行われる。さらにこの劇で興味深いのは、その中の人物の一人、裏切られて失意の「白の女王」のポーンが「この世は舞台、そこではすべての役が演じられる『The worlds a stage, on which all parts are played』 (第五幕第二場、一九行) と言うところである。これは伝統的に受け継がれてきた演劇と人生の類似性の概念であり、シェイクスピアの『お気に召すまま』でもジェイクイズが全く同じ言葉を用いるが、ミドルトンのこの劇においては、「この世」はチェス盤にすぎず、その点でより一層人生の虚構性が強調されることになる。シェイクスピアの『テンペスト』においては、これまでの彼の劇と違い、むしろミドルトンのチェスの虚構性に近づいているように見える。つまり人生の比喩が世界という大きな舞台ではなく、もっと小さなチェス盤でのゲームになっているのではないか。これは、この劇の舞台が孤島という一種の牢獄にも似た閉鎖された場所であることと重なってくる。

『テンペスト』の冒頭で、プロスペローはミランダに、眼前に起こった風が魔法によるもの (spectacle) であることを告げる。それは、プロスペロー自身が神に比する位置にあることを示唆することであり、この劇における登場人物たちの人生の偶発的な可能性を自ら制限することである。また同時に、今見たものが虚構の作り物であったことを、劇の最初に劇中人物にも観客にも明らかにしてしまうと

いう一種の離れ業を使うことで、その後の劇すべてを人生を象徴するひとつのゲームのような様相にも変えてしまう。

ブラッドブルックは、「チェスの場面はこの劇全体を象徴するものである」⁽¹²⁾と言うが、むろん、最初から最後まで『テンペスト』の劇にチェスの比喩が見て取れるということではないし、劇全体をチェスに見立てて分析することは無理があるであろう。だが、この中で繰り返し表れる篡奪、王国への言及、階級の異なる人物たちの言動は、チェスという角度から見ると、非常に明瞭な説明ができる。

まず、人物の構成のうえでは、アロンゾーやセバスチャン、ゴンザローといった王侯貴族を一つのグループにし、ナポリ王子ファディナンドは独り別の場所に置き、またトリンキュローとステファノーという下級の者たちは別に配している。これは、階級によりそれぞれが合わないような形にしている極めて秀逸な構造であり、それゆえに時には滑稽な事態が起こるのだが、それ以上に興味深いのは、階級が異なる者たち、そして王子という存在が、それぞれプロスペローのあやつるチェスの駒のように、時には進み、時には止められ、あるいは最後にひどい目に遭うキャリアンのように捨てられることになるという点である。これはちょうどチェス盤上で駒の階級があるように、この劇の人物たちにもそれぞれの動く範囲が定められているように見える。実際のチェスの場でも、チェスの持つ階級的な駒の名称と役割は王侯貴族にとって階級制度を確認する格好の機会だったともいえる。⁽¹³⁾

『テンペスト』の構造

さらに『テンペスト』の言葉に関して見てみると、劇の最初のところで、プロスペローが娘ミランダに語るこれまでの経緯の中で、邪悪な弟が人事を「あやつる手だてを身に付け」、「人を昇進させ」たり、「任命したものを任命し直したり」して「配置換えした」とことが語られる。こうした言葉は、比喩的にどれもチェス盤での政治的な手腕の練習の成果のように読めるし、こうした人事の掌握は、王侯にとって最も必要な手腕でもある。上記の例に加え、「出すべき者を抑える who/ 'To trash for overtopping」(第一幕第二場、八〇〜八一行)という表現についても、その中の trash は、OEDによれば 'to check (a hound) by a cord or leash' (v, 1) であり、この劇が初出であるが、この trash の意味を Arden 版 (Third Series) の注に従い to keep in check 「止めておく」と見た場合、チェスの check (王手) の意味も含まれてくると考えられる。『テンペスト』では最初の場面から、一種の戦いのゲーム、あるいは国家をかけた権力のゲームという象徴性が見え隠れする。さらに、今あげた言葉のすぐ前の深刻な現実を語る場面で、人生のゲームという意味にも取れる言及が、ミランダとプロスペローの会話に現れている。

Miranda

O, the heavens!

What foul play had we that we came from thence?

Or blessed was't we did?

Prospero

Both, both, my girl.

By foul play, as thou sayst, were we heaved thence,
But blessedly help him:

ミランダ

ああ、なんてことでしょう！

どんな悪巧みにあって、私たちはここに来たのでしょうか？
それとも幸運に恵まれてだったのでしょか？

プロスペロー

どちらとも言える。

今お前が言ったように、悪巧みによって我々はここに打ち
上げられたが、

幸運がここへ導いてくれたのだ。

(第一幕第二場、五九〜六三行)

ここで繰り返される「foul play」は「悪巧み」であり、政治的な駆け引きで使われる言葉であるが、競技の場での意味を取れば、「反則」とも読めてくる。またこれは先に挙げた最後の場面のチェスをしながらの言葉 (you play me false. / I would call it fair play.) とも重なってくる点は看過できない。さらに、最初の場面ではしばしば問題になる、プロスペローがたびたび「聞いているか？」と問いかけ、ミランダに執拗に合の手を求めるのは、プロスペローの長いナラティブを観客にも退屈せずに聞かせるための注意の喚起、あるいはプロスペローが自分の言葉を権威づけるためのものと取られることが多い。だが、リアリティを持った過酷な過去の再現と見えるプ

ロスベローの語りの中に、虚構性を秘めた、机上の駒を示唆する言葉を見た場合、父親としてのプロスペローはキング(の駒)としてミランダを自在に操り、他の動きを止める行為をしているようにも見えてくる。その顕著な行為が、ミランダを眠らせるということになる。こうした一連の虚構と現実との混交した言葉を見てゆくことで、この劇における現実のリアリティは、通常とは別のレベルで語られていることがわかってくる。

(四) プロスペローの魔術と中断の構造

この劇の構造で特徴的なのは、ほとんどすべての人物の言動も、妖精による幻影もプロスペローの魔術により中断されるということである。前述のように最初の場面で、何度もプロスペローは自分の長い語りを中断して、ミランダの注意を喚起する。次に、ナポリ王の息子で、自分ひとりだけ生き残ったと信じているファーディナンドとプロスペローの娘ミランダの恋を中断して、ファーディナンドに奴隷であるキャリバンに課するべき丸太運びという労役をさせる。また、この丸太運びは、ファーディナンドが娘の結婚相手としてふさわしいかを判断するための試験であったが、やはり突然中止になり、彼は晴れて婚約者となる。一方、プロスペローの敵たちに対しては、目の前に現れたごちそうを食べようとした瞬間に怪鳥ハーピーに扮したエアリエルに奪われる。さらに、プロスペローの公国を奪っ

た悪辣な弟アントーニオとナポリ王の弟セバスチャンという弟コンビは、プロスペローの魔術で他の王侯が眠った隙に王を殺害しようとするが、その行為も寸前のところで中断される。また、最後の方で、キャリバンと彼が神と崇めるステファノー、そしてトリンキューローの三人が、キャリバンの導きでプロスペローを殺害しようとするが、これも中断・阻止される。さらにエアリエルによる祝婚の仮面劇の最中にこの殺害計画を思い出したプロスペローは、仮面劇を突然中断する。王位を奪おうとするキャリバンたちの計画は、まさしくプロスペローの領土を篡奪した仇敵の行為の繰り返しであり、パロディであるが、こうした「中断」の繰り返しは何を意味するのであろうか。

中断に関しては、これまで指摘されているところでは、行為の無効化であり、劇的なリアリズムの解体につながるが、さらに、それを敷衍して考えると、そこには虚構性を強める二つの手法が見えてくる。まずひとつ目には、中断は上記してきたチェス盤において「動けない状態にする」行為であり、そこからまた新たな策を練って次の手を考案してゆく過程と見ることができる。プロスペローがそれぞれの階級別に人物を島に配して、悪辣な人物たちを実際に動けなくすることも、またファードィナンドの力を奪うことも、チェスの駒運びを思わせる。

次に考えられるのが、この劇すべてを仮面劇と見ることであるが、その場合、中断という行為は劇の虚構性をさらに強調するとともに、

中断により消える幻の儚さを観客にも印象づけることになる。これは同時に「人生そのものの不確実性や不可測性をも感じさせる」ものでもある。その最も象徴的な場面は、ファードィナンドとミランダに妖精達による仮面劇を見せている最中に現れる。それは仮面劇を中断した後に語るプロスペローの言葉である。

Our revels now are ended. These our actors,

As I foretold you, were all spirits, and

Are melted into air, into thin air, ...

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.

われらの余興は終わった。いま演じた役者たちは、さきほども言ったように、みな妖精であって、大気の中へ、淡い大気の中へ溶け去ってしまった。：：そう、この地上にあるすべてのものは溶け去って、ちょうど今消え失せた幻の仮面劇と同様に、一片の跡形も残さないのだ。われわれは夢と同じものでできている、その短い一生の

仕上げをするのは眠りなのだ。

(第四幕第一場、一四八―五八行)

しかし、ここにもう一つ疑問が生じる。二人の若い恋人に妖精たちによる祝婚の劇を見せている最中に、彼らが驚くほどの怒りを突然プロスペローが見せるのはなぜなのか。プロスペローが怒りという人間的感情をこれまでにないほど露にするのは、この劇の始まりからすべてチェスのごとく自らの計画のもとに進め、あらゆることを見通しているはずの魔術師にはふさわしくない。それに対して、もしこの劇全体を仮面劇だと見れば、最後の場面でキャリバンたちが実行しようとするプロスペロー殺害計画は、アンチ・マスクとしての役割を持つものと考えられ、それが最後に阻止されることで仮面劇は王への称賛を内包した結末へと向かってゆく。従って、プロスペローの怒りはアンチ・マスクに対する脅威として理解することもできる。しかしながら、そもそも仮面劇とは、実在の王侯貴族のための壮大で幻想的な、調和のとれた劇であることを考えると、ここでのプロスペローの戸惑いと怒りは、たとえそれがアンチ・マスクによるものであるとしても、当時の仮面劇の型からは逸脱した不協和音を奏でている、つまり人間の感情を露に伝えるものになっていくことは否定できない。チェス盤での駒の動きから見ても、仮面劇から見ても、この場面でのプロスペローの突出した感情には納得のゆく説明がしがたい。だが、上記の引用した言葉に続いて、プロ

スペローはこう言っている。「今、私は怒りに駆られている。私の弱い心を許してくれ。老いた頭を悩ませることがあるのだ。(Sir, I am vexed. / Bear with my weakness, my old brain is troubled.)」彼自身の「弱い心を許してくれ」と言うことはを重く受け止める時、そこには人生の「不可測性」への諦観を込めた認識が見えてくる。人間感情をヒューマニズムの視点で扱おうとするものではないが、これまで見てきたようなチェスのメタファー、あるいは仮面劇といった虚構性の強さが目立つこの劇で、人間的な感情が語られる際には、ほとんど必ずと言っていいほど中断の一瞬がやってくることは注目に値する。この劇的構造を考えるには、上述したチェス、仮面劇に続く「中断」の構造に対する三つ目の、そして恐らくは最も重要な視点が必要になると思う。それは、文字通り「繰り返し」(マニエラ)の型を使いつつ、それにねじれを加えるマニエリズムの手法である。

ルネ・ホッケは他のいくつかの劇とともに『テンベスト』を錬金術的なマニエリズムの作品としているが、詳細な分析は行っていない⁽¹⁸⁾。マニエリズムは、人工、誇張、虚構、夢、さらには幻影と現実の境界の曖昧化を特色とする、芸術全般にわたる極めて技巧的な表現様式であり、時期的にも形式としてもルネサンスの終焉と重なる。それは、絵画などの視覚的な芸術に現れた場合、歪みと錯覚を中心とした技巧へと向かい、言語的に現れた場合、撞着語法(coxymoron)、あるいは矛盾をそのまま抱え込んだパラドックスとして表現される

ことが多い。『テンペスト』の仮面劇を中断する場面をこの視点から見た場合、祝婚の調和と喜びは、プロスペローの怒りにより実体のないイリュージョンへと姿を変え、そこに潜む現実の亀裂と歪みが浮かび上がってくる。また、他の中断の場面も同様にとらえてみると、そうした虚構と実体の亀裂の瞬間が繰り返されることにより、この劇全体の奥底に歪みとパラドックスが存在することが、次第に明らかになってくる。

(五) チェスの場面とパラドックスの構造

この劇には、冒頭から言葉の面でも、視覚の面でも、異なったものが同時に並んでいるという奇妙な状態がたびたび起こっている。例えば、嵐の場で観客にさえ現実だと思われたものが、一瞬にして幻影であったことがわかるという場面がそれである。劇的なイリュージョンを入れ子構造にしてしまうこの設定は、『冬物語』の最後でハーマイオニーの彫像だと思われたものが動き出す瞬間に似ている。しかしながら決定的にそれと違うのは、『テンペスト』における劇的イリュージョンの見せ方の方向が全く逆だということだ。幻影だと思われたものが、暖かさを持った人間となる、という錬金術さながらの「奇跡」は『テンペスト』では起こらない。この劇では、「奇跡」と見えるものすべてが魔術にすぎないことが常に知らされる。ここでは、幻影と現実が分離することなく同じレベルに存在す

る。この曖昧さは、視覚的のみならず、同じ場面における言葉にも表れている。

冒頭の嵐の場面で、エアリエルは荒れ狂う海に対し、「常に荒れ狂うバッシュューダ still-vexed Bermudas」(第一幕第二場、一二九行)というところがあるが、通常の解釈では「常に」の意味と取るこの *still* は、モリス・ハントの示唆によると、「静かな」の意味を内包したオクシモロンとしても読めるという。『テンペスト』の注解では、どの版もこれを *always* の意味として取っているが、第四幕で仮面劇の際に、プロスペローが最初は怒りを爆発させて劇を中断した後と言う「I am vexed」のすぐ後に「my weakness」が続くことを考えた時、ここでの *vexed* は「静かに」荒れ狂っている」と読めてくる。また、同じ場面の中に、「霜でかちかちになった *baked with frost*」(二五七行) や次の場面の「新たに染められた *new-dyed*」(第二幕第一場、六六行) などがあるが、*baked* も *dyed* もそれぞれ「焼けた」「死んだ」の意味を含んだ一種のオクシモロンの表現とも考えられる。さらにハントは、この劇の言語上のオクシモロンの表現は、表象的なものになる、つまり視覚的な方向へゆくと云っているが、⁽¹⁹⁾ 実際『テンペスト』では、言葉の上でのパラドックスがそのまま舞台の視覚的な状況へと結びついている箇所がある。それは、最後のチェスの場面である。

ここで、もう一度チェスの場面に戻ってみることにしよう。まず、チェスをしているふたりの若い恋人たちの状況を確認しておく、

結婚することを許された二人が、恐らくは初めて二人きりで貴族的な娯楽の代表格であるチェスを楽しんでいる。ファーディナンドは、彼自身が言っているように、「これまで数多くの女性を好ましく思ったことがある（第三幕第一場、四三三行）」という一国の皇太子であり、多くの駆け引きや恋愛もあつたであろうことが示唆されるが、ここではそうした女性たちのすべてに比してもミランダが素晴らしいと思う誠実さを持っていることが強調される。一方のミランダは、父と奴隸であるキャリバン以外には男性を（女性も）見たことがない野生児ではあるが、プロスペローの教育により王女としての教養をそなえ、また当時の父権性社会の常として父親に従順に従う純真さをもつ。教育という点では、このチェスというゲームもプロスペローが教えたものの一つであろうし、この劇で初めて、彼女にとつての「別の世界」の人間に彼女をお披露する機会でもある。プロスペローが、かつての敵たちにこの二人のチェスをする光景を見せるこの場面は、許しと再会の仕上げをする大切な場面であるが、若い二人が単に語り合っているのではなく、チェスをしているところを見せるということには、やはり大きな意味がある。それは、ミランダの教育の成果を披露すること、つまり「ずるい手を打つ you play me false」ことも「王国を二十も奪い取るためなら／きれいな手と言つてあげる for a score of kingdom you should wrangle, / And I would call it fair play.」（第五幕第一場、一七四～一七五行）と言つてのけるだけの駆け引きを身につけた彼女を見せることであ

る。同時に、falseをfairというオクシモロンは、この劇全体を『マクベス』の魔女による「Mir's law」の深淵へと誘つてしまう。またこのパラドックスを孕んだ言葉をミランダ自身が言うことで、彼女は恐らく父プロスペローの期待通り、一素晴らしい新世界 brave new world」（一八三三行）へ入つてゆく準備が整っていることも示している。しかしながら、それは実践ではなく、あくまでもチェス盤でのゲームであり、今後がどうなつてゆくのかについてはこの劇は語らない。ミランダの「素晴らしい新世界」に対するプロスペローのひとつ「お前にはな。'Tis new to thee.」（一八四行）は、それゆえ暗く、苦い。

プロスペローが見せる光景も彼の言葉も、許しと和解の場を寿ぐにはほど遠い。どこまでが虚構でどこまでが現実なのか、まだ判然としない人々に向かつてプロスペローは、ミラノ公国を返してくれるのであれば過去の遺恨を水に流そうと言ひ、許しを請うアロンゾーのみならず、一言の謝罪すらない弟アントーニオも許す。これは予定されていた許しであつたのであろうか。なぜプロスペローは未だ後悔すらない人物まで許すのか。チェスの中に人生の比喩を見、人生の中のオクシモロンをこの孤島で見据えてきたプロスペローが、悪人すらも許すことの重要性を諦観とともに認識する場面がある。最後の大団円の前に、悲嘆にくれる仇敵たちを見たエアリエルとプロスペローは次のような会話を交わす。

Ariel Your charm so strongly works 'em

That if you now behold them, your affections

Would become tender.

Prospero Dost thou think so, spirit?

Ariel Mine would, sir, were I human.

エアリエル あなたの術は少し

効きすぎたようです、今ご覧になればあなたも

あわれと思われるでしょう。

プロスペロー そう思うか？

エアリエル はい、私が人間でしたら。

(第五幕第一場、一七〇―二〇行)

本来は虚構の存在であるはずの妖精エアリエルから、人間としての琴線に触れるひとことを言われたプロスペローは、これをきっかけに復讐の怒りよりも美德 (virtue) に従うことを決意する。この重大な決意が、自発的ではなく、空気の精であり、通常は目に見えないものから示唆される点も、この劇特有の虚構性とアイロニーを醸し出している。

さらに、この fair play と false という言葉の組み合わせは、先に見た冒頭の嵐の場面の直後に過去を知ったミランダの言葉にも明瞭に存在する。この最後のチェスの場面のパラドックスが、「悪巧

み [ou] play」が「幸運でもあった blessed」という第一幕の同じ組み合わせの表現に回帰する時、この劇全体は言葉の上からも視覚の上からも、大いなるパラドックスをはらんだ人生のチェスゲームとも見えてくる。それは同時に、『テンベスト』の現実と虚構の裂け目が明確にはならず、ミランダにとっては「新世界」が素晴らしいように、それを見るものの視野も錯覚や歪みを伴うことを意味している。また、このチェスの場面自体も、他の人物たちにとっては幻影と見えたものが本物の人間であったという点では、視覚の錯誤を見せるマニエリスムの場面とも言えるであろう。

シェイクスピアの後期の劇における視覚的な手法はベン・ジョンソンの仮面劇の影響も受け、技巧と複雑さを極めるようになる。そのなかで『テンベスト』が他のシェイクスピアの後期の劇と異なる大きな点は、劇全体が机上のゲームのような虚構に包まれているという特色であり、現実と虚構の亀裂の狭間に現れるパラドックスの技法である。チェスという人生の比喩と仮面劇を下部構造とし、マニエリスムの錯誤の視線と手法を用いたシェイクスピアが『テンベスト』で試みたのは、最終的には調和に至らない「喜劇」を描くことであったのではないか。それゆえ、結婚を一方で寿ぐように見せながら、視覚的であり言語的でもあるパラドックスを潜めたチェスの場面は、この劇の象徴的なタブローであるに違いない。

井

- (1) ホンペル¹⁴ *The Tempest, The Oxford Shakespeare*, ed. Stephen Orgel (Oxford: Oxford UP, 1987) を引用。以下『ホンペル』の引用はこの版から行い、幕場ノ行数を引用の後に示す。また、引用の日本語訳は註記に示す。
- (2) *The Tempest*, 'The Arden Shakespeare', ed. Frank Kermode (London: Methuen, 1954), footnote 122-23.
- (3) Bryan Loughrey and Neil Taylor, 'Ferdinand and Miranda at Chess,' *Shakespeare Survey* 35, ed. Stanley Wells (Cambridge: Cambridge UP, 1982), 114-15.
- (4) 『ホンペル』は英大陸の植民地に置ける帝国主義について論じた批評の中心となる点の興の。Paul Brown, "This thing of darkness I acknowledge mine": *The Tempest* and the Discourse of Colonialism,' *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism*, eds. Jonathan Dollimore and Alan Sinfield (Manchester: Manchester UP), Stephen Greenblatt 'Invisible Brille: Renaissance Authority and its Subversion, *Henry IV and Henry V*,' *Political Shakespeare*. Francis Barker and Peter Hulme, 'Nymphs and reapers heavily vanish: the Discursive (Con-)texts of *The Tempest*,' *Alternative Shakespeare*, ed. John Drakakis (London: Methuen, 1985). Alden T. Vaughan and Virginia Vaughan, *Shakespeare's Caliban: A Cultural History* (Cambridge: Cambridge UP, 1991) 430°
- (5) Silvester Jourdan, 'A Discovery of Bermudas, otherwise called the Island of Devils,' *A New Variorum Edition of Shakespeare: The Tempest* (NY: Dover Publication, 1964), 309.
- (6) 中野春夫『恋のメロノロリー：シヤイクスマニア喜劇世界のシヤイクモンニ』(研究社 二〇〇八年) 四五〜五八頁。
- (7) William Poole, 'False Play: Shakespeare and Chess,' *Shakespeare Quarterly* vol. 55 Issue 1 (Spring, 2004) 52-54.
- (8) Gary Schmidgall, 'The Discovery at Chess in *The Tempest*,' *English Language Notes* (1986), 23-24.
- (9) William Poole, 52.
- (10) *Ibid.*, 53.
- (11) ホンペル¹⁵ *The New Mermaids, The Game at Chess*, Thomas Middleton, ed. J.W. Harper (London: Ernest Benn, 1966).
- (12) Muriel C. Bradbrook, *Shakespeare: The Poet in His World* (London: George Weidenfeld & Nicolson Limited, 1978), 380.
- (13) William Poole, 60.
- (14) 大橋洋一『帝国の新しい装い - 『ナンペスト』と権力の劇場 - 『文学』 vol.54 (岩波書店 一九八六年) 二二六頁。
- (15) 大橋洋一『「あざし」における〈劇場〉の創設と解体 - 『シヤイクスマニアの喜劇』日本シヤイクスマニア協会編 (研究社 一九八二年)。A. Lynne Magnusson, 'Interruption in *The Tempest*,' *Shakespeare Quarterly* Vol.37, No.1 (Spring, 1986), 52-65.
- (16) 今西雅章『陰謀と愛欲のシヤイクスマニア喜劇と悲劇』(研究社 一九九一年) 二二〇頁。
- (17) この場面の仮面劇は、エン・シモンソンの仮面劇のシロキヤトウ見せのアンロール・ブノード社から出版された。Harold Bloom, *The Tempest* (NY: The Berkeley Publishing Group, 2005), 23.
- (18) シスタン・ルネ・サマック『種村季弘記『文部』とシヤイクスマニア』(現代思潮社 一九七一年) 八三頁。
- (19) Maurice Hunt, 'Shakespeare's "still-waxed" *Tempest*,' *Shakespeare Quarterly* Vol. 39 Issue 3 (Fall, 2005), 2.
- (17) William Poole, 'False Play: Shakespeare and Chess,' *Shakespeare*