

『テンペスト』を読む

— プロスペローのプロジェクトと複合的イメージ —

古 屋 靖 二

はじめに

『テンペスト』批評において、20世紀後半のポストコロニアリズム批評の隆盛に伴うキャリバン批評の重要性が、プロスペロー批評の重要性との二項対立として位置づけられてきたことは周知のことである。⁽¹⁾ しかし シェイクスピア単独による最後のこの作品の筋の展開や劇的状況、先行作品を窺わせる多様な主題の提示に関しては、プロスペローほど主人公の意思と劇的役割がそれらに深く関わり、しかも他の劇中人物に対して圧倒的優位に立っている人物は、シェイクスピア劇中、他にいないと言ってよい。⁽²⁾ 彼が担っている劇的役割は多岐にわたる。ファースト・フォリオに記載された〈正統なミラノ大公〉をはじめ、〈魔術師〉、〈復讐者〉、〈孤島・奴隷の支配者〉、〈教育者〉、さらに家族関係における〈ミランダの父親〉、〈アントーニオの兄〉、そして〈人間〉にいたるまで、多彩な役割を列挙することができる。その中で特にシェイクスピア劇の主人公としては異色の〈魔術師〉の役割を担うプロスペローは、〈演出家・役者〉を兼ねて『テンペスト』の作品全体をいわば劇中劇とみなす視点を可能にしている。第2幕2場を除くすべての場面においてプロスペローは何らかの形で魔術の介入を仄めかし、妖精エアリエルへの周到な指示と彼との連携によって、筋の展開に関与している。魔術師プロスペローと演出家プロスペローとは、劇の始めから最後のエピローグにいたるまで不即不離の関係にあると言ってよい。

シェイクスピア劇としては『間違いの喜劇』と共に珍しく三一一致の法則を遵守する『テンペスト』において、単一の筋に関しては主人公プロスペローの「プロジェクト」が密接に関係し、それが遂行される時刻も午後2時から6時

までの4時間、場所も孤島と厳密に限定されている。この「プロジェクト」(“project”)およびその関連語は、劇全体のプロスペローの意思と劇的役割に深く関わっているキーワードである。⁽³⁾ そのプロジェクトの具体的な内容について、最初から観客に明示する手法は採られていないことは注目される。特に前半は捉えがたく、「不透明性」⁽⁴⁾や「曖昧性」⁽⁵⁾などの、しばしば指摘されてきた『テンペスト』の劇的世界の特徴が、主人公の性格批評や作品解釈に深く関わっている。しかしプロスペロー自身が初めてこの「プロジェクト」の言葉を公言する最終幕の冒頭の台詞(“Now does **my project** gather to a head. /My charms crack not, my spirits obey, and Time /Goes upright with his carriage.” 5.1.1-2)に至るまでには、実は注意深くつなぎ合わされた一連の関連語があり、劇の進行に従って次第に「プロジェクト」の全貌が明らかにされていく構造を読み取ることが可能である。⁽⁶⁾

特に本稿では、プロスペローの言語表現において、所有格“my(mine)”を用いた語句“my(mine) ~”の使用回数が劇全体で135回を数え、シェイクスピア劇の登場人物中、最も多く使用されている事実に着目して、テキスト『テンペスト』の具体的な綿密な読みを心掛けたい。⁽⁷⁾ それらの語句の劇的意味・効果としては、本稿末尾の別表2「プロスペローの語句“my(mine) ~”の項目別、使用状況」(pp.28-9)で示すとおりである。娘ミランダへの情愛表現(呼びかけを主体とするもの12回)、エアリエルへの愛着と感謝の表現(呼びかけ14回)、謀反者への憤怒表現(特に弟アントーニオへの言及6回)と共に、プロスペローの魔術師・支配者としての揺るぎない自信と誇りの表象(14回に及ぶ魔術への直接的言及をはじめ、数回に及ぶ公爵領、書斎、魔術の本、岩屋、権力などへの言及)、彼が自覚するに至る彼自身の精神状態、といった項目に分類できる。⁽⁸⁾

これらに関連したプロスペローのイメージについて伝統的な性格批評に照らして言えば、多彩な劇的役割に関連して、概して彼の賞賛すべき善良な性格とそれと対峙する怒りっぽく冷酷な性格に関して多角的に議論が展開されてきて久しい。特に彼の意識における「復讐」と「赦し」との対立の様相における曖昧性などに関して、E.M.W.Tillyardを初めとして多くの批評家に取り上げて

きた。⁽⁹⁾ 上述のプロスペローの「プロジェクト」完了宣言後にエアリエルの要請に応じて、プロスペローは「復讐」から「赦し」への改心をはっきりと告白し、ここに劇の明確な転換部が提示され、プロスペロー像の疑えない方向性が確立されていることはしばしば指摘されてきた。

以下、本稿ではプロスペローのプロジェクトと多彩な劇的役割を確認しつつ、とりわけ彼が多用する“my(mine) ~”の表現に込められた劇的意味・効果の重要性に注目しながら、主人公の複合的イメージ (multiple images) を検証したい。それによってロマンス劇としての『テンペスト』の特徴が、不可解性や曖昧性をいくらかでも払拭する形で、より鮮明に把握できるのではないかと思われる。

父親・教育者プロスペローと愛娘ミランダ

『テンペスト』は、シェイクスピアのロマンス劇が共通に取り上げる親子関係の主題において、特に母親不在の中で、父親と娘との堅い絆と深い情愛を大きな要として描く家庭劇の要素を備えている。その点をプロスペローの意識と言動に明確に読み取ることは、彼のプロジェクトに関する曖昧性を払拭することを可能にするように思われる。

まず嵐を起こした理由について、プロスペローはミランダに向かって

I have done nothing but in care of thee—
Of thee **my dear one**, thee **my daughter**— (1.2.16-7)

と述べ、“thee”と“daughter”の同格表現を合計5回繰り返し、また所有格“my”を伴う語句を2回使用して、父娘の堅い絆を踏まえつつ、娘への情愛を強調して、彼女を積極的な形で嵐と関係させていること、しかもこの嵐は船上の遭難者の何人にも一切の「危害」(1.2.15)を与えず (cf.“I have with such provision in mine art /So safely ordered, that there is no soul, /No, not so much perdition as an hair /Betid to any creature in the vessel…” 1.2.28-31)、ミランダの彼等への「憐れみ」(14, 27)の心情を傷つけない特別

の配慮が払われた「プロジェクト」の存在が感知される。

劇中、プロスペローが誰に対してよりも「語りかけ」の圧倒的に多くの時間と台詞⁽¹⁰⁾を向ける娘ミランダは、これまで12年間この島で彼女の「教師」(1.2.172)としてプロスペローが温めてきたと思われる「プロジェクト」の中核に位置づけられ、そしてその完遂も彼女と深く関わっているが、⁽¹¹⁾彼女はそのプロジェクトの恩恵を享受可能な、精神的にまた肉体的にも成熟を迎える15才の女性となっている。⁽¹²⁾プロスペローの命令を受けた妖精エアリエルの誘導によって、若い二人、つまりナポリ王一行から一人引き離され岸辺に上陸した王子ファーディナンドと、父親とキャリバン以外の人間を初めて見ると言っ

てよいミランダとの出会いの場の設定は、嵐の後のエアリエルの最初の仕事であり、観客にとってプロスペローのプロジェクト遂行の舞台化の始まりである。プロスペローは「記憶」(“memory”)⁽¹³⁾と回想に基づき、ミランダへの語り専念する。12年前、彼がミラノ大公の地位にありながら自分の「秘術への陶醉」(“rapt in secret studies”)によって「政治を蔑ろにし」、公爵代理を務めさせた「私の弟アントーニオ」(“my brother”)に「邪な心」を目覚めさせ、弟への見境のない「信頼」(“my trust”)が「背信」(“A falsehood”)を生ませたことについての自己の責任を自覚しながらも、「私の邪悪な弟」(“my false brother” 92)がアロンゾーと手を組み「野心」(105)を募らせ「本物のミラノ大公」(109)となったことへの怒りが、プロスペローの胸に今なお激しくこみ上げてくる。

The government I cast upon **my brother**,
And to my state grew stranger, being transported
And rapt in secret studies. **Thy false uncle** —
Do thou attend me? - ...
thou attend'st not!
... **I pray thee mark me:**
I, thus neglecting worldly ends, all dedicated
To closeness, ...

... by being so retired,
 O'er-prized all popular rate, in **my false brother**
 Awaked **an evil nature**; and **my trust**,
 Like a good parent, did beget of him
A falsehood, in its contrary as great
 As **my trust** was - ...
 ... Hence **his ambition** growing -
 Dost thou hear? ...
 ... **Hear a little further**, (1.2.75-135)

この場面だけで7回にも及ぶ、ミランダへの「よく聞け」を内容とする執拗な注意力の喚起が、その前後の文章のシンタックスの乱れ (1.2.66-74) とアントーニオへの罵倒と譴責の言葉 (“so perfidious” 68, “Thy false uncle” 77, “my false brother” 92, “an evil nature” 93, “A falsehood” 95) と共に、自分の弟への激しい怒り、つまり復讐の激しい情念を暗示する。⁽¹⁴⁾ プロスペローが娘の次に注いでいた深い愛情の対象としての弟を想起すれば (“he, whom next thyself /Of all the world I loved” 1.2.68-9)、このようなプロスペローのアントーニオとの近親関係の強調による異常な思い入れは、劇全体にわたっての彼の愛娘への思い入れに次ぐ重要性を与えられていることが分かる。弟とセバスティアンによるアロンゾー王殺害未遂事件における、いわば野心と良心のテストの仕掛け (2幕1場) も、プロスペローによる弟への強い思い入れの一環なのだ。劇が開幕して間もなく、ミランダは「貞節の鑑」であった母親とミラノ大公を両親とする高貴な血筋の娘との自己認識を得るが、同時に父親が強調する邪悪な叔父の存在によって「よい腹から悪い子が生まれることもある」(1.2.120) ことを彼女はこの場面で学ぶことになる。

復讐者プロスペロー

観客にとってこの場面のプロスペローの語りは、現在の状況へ父娘をもたらした元凶とも言うべき罪人たちへの復讐 (報復) の正当性を主張するものとし

て響く。アロンゾー王一行が荒れ狂う海嵐の船上で地獄の苦しみを体験する様子は写實的に描写されるが、彼らをこの島に呼び寄せたプロスペローの真意も彼のプロジェクトの一角を占めるものとして位置づけられ、<復讐者プロスペロー>の顔が覗く。三幕三場でエアリエルに変装させて、神罰の寓意である怪鳥「ハーピー」(“harpy”) の役をさせ、「運命の神の使者」(“ministers of Fate” 3.3.61) として、三人の罪人を厳しく弾劾し彼らに改心を説く台詞は、演出家プロスペローが作成した台本なのだが、敵の命を奪うことが目的ではない復讐の在り方、従って一種の懲罰の形をとり、「心からの悔恨」(“heart's sorrow” 3.3.81) と「今後の清らかな日々」(“a clear life ensuing”, 82) を諭して締めくくる。もっとも、その効果としてはアントーニオとセバスティアンがハーピーを「悪魔」視して (“one fiend at a time, /I'll fight their legions o'er” 3.3.102-3) プロスペローの魔術の限界を予告させるものの、思い返せば、プロスペローの魔術遂行の欠かせぬ助手として大活躍のエアリエルが、主人のプロジェクトのこの点の内容を十分に把握していることは重要である (“My master through his art foresees the danger /That you (Gonzalo), his friend, are in, and sends me forth- /For else his **project dies - to keep them living**” 2.1.290-2)。伝統的な復讐劇とは明確に一線を画するロマンス劇『テンベスト』の特徴をここに明確に見ることができる。冷酷非情な仕打ちに対する「報復」として、アロンゾー王一行を嵐に遭遇させ王子を溺死したと思いつまみせ、さらに狂乱と監禁の懲罰を課すのである。

But remember -

For that's **my business** to you - that you three
 From Milan did supplant good Prospero;
 Exposed unto **the sea - which hath requit it -**
 Him, and his innocent child; for which foul deed,
 The powers, delaying, not forgetting, have
 Incensed the seas and shores, yea, all the creatures
 Against your peace. (3.3.68-75)

「ミラン大公篡奪の罪への報復を行った海」に言及したこの台詞の重要さは、その説明の中でプロスペローのプロジェクトの関連語“business”を使用している状況によって十分に示唆されている。

『テンペスト』がシェイクスピアの他のロマンス劇よりも復讐劇の要素をより強く持ち、主人公が復讐者としての条件・資格を備えていることは否めない。復讐悲劇『ハムレット』と『テンペスト』との類似点として、例えば「記憶」と「忘却」とそれらの関連語の多用、「ゴンザーゴ殺し」の劇中劇とハーピー登場の「幻の宴」の劇中劇の場面の呼応、それぞれの被復讐者の過去の罪の弾効の様相などが思い当たるが⁽¹⁵⁾、それらの類似性は皮相的なものに過ぎない。ハムレットとは異なり、プロスペローは復讐の問題を、時（12年後）と場所（ミラノから離れた孤島）における隔たりのなかで客観的に見ることができる立場にある。それはハムレットに比べて極めて有利な立場であり、自分はその筋に巻き込まれる事はあり得ない。さらにプロスペローは「復讐」を意味する語を、劇中、結局一回しか使用せず（5.1.28）、むしろ報復としての「懲罰」にあたる対応が敵側へ向けられ、「三人の罪人」のなかで、とりわけアロンゾーの罪と改心が強調され、また彼らへの赦しが重要視されている。＜復讐者プロスペロー＞のイメージは、Michael Neill が述べるように「改心した復讐者」⁽¹⁶⁾のイメージと言ったほうが当たっている点にこそ『テンペスト』の特徴がある。

役者・魔術師プロスペロー

一方、プロスペローはエアリエルに命じて設定した娘ミランダとファーディナンドとの出会いの場で、一目惚れしたファーディナンドを弁護する娘の態度に対して、父親は「私の足元にも及ばないお前が、私を教え諭そうとするのか」（“My foot my tutor?” 1.2.468）と述べて権威ある家父長を演技し、さらに「愚か者め、ほとんどの者に比べたら、この男はキャリバンだ、この男に比べたらほとんどの者は天使と言ってよい」（478-80）と述べてファーディナンドを中傷し、ミランダのファーディナンドへの全幅の信頼と恋心に揺さぶりをかけ、さらには王子ファーディナンドに屈辱的な丸太運びを強制して、冷酷な島の支配者（cf. “her father's crabbed,/And he's composed of harshness”,3.1.

8-9) を演じて試練を課す。そして二人が主体的に作り出す「類い稀な愛情の出会い」（“Fair encounter /Of two most rare affections” 3.1.76-7）の場面を経て、彼らの結婚がプロスペローの高邁な「プロジェクト」の中核として実現をみることになる。キャリバンのミランダ凌辱未遂事件と彼への「教育」の無効果を嘆く厳しい現実認識がプロスペロー自身に与えた衝撃は、4幕1場で婚約祝賀の仮面劇を演出する前に、ファーディナンドに対して厳しく婚前交渉を禁じる姿勢、つまりミラノ公国の正統な後継者であるミランダの処女性へのこだわりとなって引き継がれると言ってよいだろう（“If thou dost break her virgin-knot...” 4.1.15-23, 51-4）。

12年前に父親と共に追放されたミランダは、プロスペローにとって「守りの天使」（1.2.152-3）であったが、「幸運に恵まれ」（“blessedly” 1.2.63）「神の摂理」（“providence divine”159）によってこの島に到着する。12年後の今、彼女は「慈悲深い運命の女神」（“Fortune” 178, cf. “immortal providence” 5.1.189）によって嵐を経てこの島に漂着した王子と、互いの神性を認め合っ
て恋に陥る。やがて試練に耐えてミランダと結ばれるファーディナンドに対して、プロスペローが愛娘への情愛の限りを込めて述べる次の台詞は、彼の最高級の娘賛辞であり、彼が用いた“my ~”の語句の中で最も意味深いものを含んでいる。

If I have too austere punished you
Your compensation makes amends, for I
Have given you here **a third of mine own life,**
Or that for which I live; who once gain
I tender to thy hand. All thy vexations
Were but my trials of thy love, and thou
Hast strangely stood the test. Here, afore heaven,
I ratify **this my rich gift.** ...
For thou shalt find **she will outstrip all praise**
And make it halt behind her. (4.1.1-11)

ミランダはプロスペローにとって「私自身の大切な命の三分の一」であり、ファーディナンドに対する「私からの高価な贈り物」、そして「あらゆる賛辞を凌駕し、舌足らずのものにする」存在なのだ。

これらの一連の言説には、プロスペローのプロジェクトの真意と、その意図を汲んだ神意との合作、という以上に、自然界の森羅万象を支配する白魔術師プロスペロー自身が同時に演出家として、「神の代役」を担う劇的意図が見て取れる。⁽⁴⁷⁾ これについてはプロスペローがハービーに言わせる「三人の罪人たち」の罪と懲罰に纏わる「運命の神」(“Destiny” 3.3.53, “Fate” 61, “The powers” 73)の表象が思い起こされる。つまり、プロスペローのプロジェクトには破壊的で冷酷な面も共存させ、そこに仇敵への復讐(懲罰)遂行の道を開くことも嵐の目的の一つだったことが判明する。

ミラノ大公プロスペロー

プロスペローが最終的にミラノ公国を奪回して<正統なミラノ大公>に復位することによって、彼のプロジェクトの持つ政治的意味合いが確認されるが、それは彼が出会いのお膳立てをして一目で恋に落ちた二人の男女が、やがて「ナポリの王と王妃」(cf.5.1.150)への即位を約束されて完璧なものとなる。彼のイタリア名“Prospero”に託された意味、つまり「好意を有する、幸先のよい」の実現であると言ってよい。だがそのプロスペローの達成感、同時に愛娘を嫁がせる親の一抹の喪失感をも皮肉に伴うもので、プロスペローのアロンゾーへの意味ありげな台詞、“I /Have lost my daughter. .../In this last tempest” (5.1.148-153)は、嵐が彼にその二つの相反する感情をもたらしたことを暗示している。

しかし、この場面のコンテキストを注意して読みたい。愛息ファーディナンドが嵐のために溺死したと思込まされたために大切な王位継承者を亡くし悲嘆に暮れるアロンゾーは、「救いようのない喪失感」(5.1.140)を“loss”(137, 140,152)による嘆きの繰り返しによって強調するが、観客にとっては彼が自分の娘クラリベルを遠くアフリカのチュニス王国へ王妃として嫁がせ、二度と見ることはあるまいと予言していた彼の喪失感 (cf. “would I had never

/Married my daughter there. For coming thence /**My son is lost, and, in my rate, she too,** /Who is so far from Italy removed /I ne'er again shall see her.” 2.1.102-6)と重複させる効果を持っているが、プロスペローも愛娘を亡くして同じ「喪失感」(5.1.143,146)を抱き、忍耐強く耐えていると述べる。確かに娘を嫁がせる父親の心境という個人的感慨を暗示させてはいるものの、観客にはそれを凌駕する達成感がプロスペローの胸の内にはあることを知っている。アロンゾーに対してミラノ公国返還のお礼、まさに「報い」(cf. “requite” 5.1.169)として、そのために彼が得る喜びに劣らぬ満足を与える「驚くべきもの」、つまり将来の「ナポリ王と王妃」をアロンゾー王に差し出すのだ。

Pray you look in.

My dukedom since you have given me again,

I will **requite** you with **as good a thing,**

At least bring forth **a wonder,** to content ye

As much as me **my dukedom.**

(5.1.167-71)

プロスペローが周到に用意した最終幕の劇中劇が、婚約者たちによる演劇的寓意として見事に演出されたのである。一時的な過去の喪失の悲劇は、回復と再生を目指したプロジェクトとして現実の中に取り込まれたのである。

孤島・奴隷の支配者プロスペローと奴隷・復讐者キャリバン

プロスペローがキャリバンに与えた教育の皮肉な効果は、学習者が覚えた言葉教師への呪いの言葉として転用することである。プロスペローにとって孤島への漂着当初の友好的であったキャリバンとの師弟関係 (cf. “When thou cam'st first /Thou strok'st me...I loved thee” 1.2.333-7)は、愛娘凌辱未遂事件を明確なきっかけとして、今はプロスペローが強力な魔術を武器に、恐ろしい体罰の威嚇による肉体労働を強制する<孤島の支配者と奴隷>としての主従関係に変っている。キャリバンの母親で黒魔術師シコラックスが使用してい

るとしてプロスペローが非難してやまなかった「恐ろしい秘術」(“sorceries terrible” 1.2.264) は、キャリバンの視点からすれば、今プロスペローが揮う武器であり、プロスペローが「この秘術を使ってキャリバン王国を略奪しやがった暴君」(3.2.37-8) として、キャリバンは「復讐」の大義を成立させ、ステファノーにその代行を頼みこむ。

I say by sorcery he got this isle;
From me he got it. If thy greatness will
Revenge it on him - ...
Thou shalt be lord of it, and I'll serve thee. (3.2.48-53)

キャリバンのこの主張と企ては、プロスペローが目指すアロンゾー王一行への復讐とミラノ公国奪回の台本のパロディとなっていることは明らかだ。

プロスペローはキャリバンらの企てる自分への暗殺計画を未然に思い出し、難を逃れたものの、教育の無効果という彼の喪失感、彼の本気の怒号の独白、“I will plague them all, /Even to roaring.” (4.1.192-3) を誘い、彼の言語表象がまさに「脅迫、攻撃、暴力に満ちている」⁽¹⁸⁾ ことを示している。『テンベスト』はシェイクスピア劇中、喜劇を差し置いて、最も多くの音楽の要素、それも妖精たちによる歌や厳かな音楽に満ちているが、⁽¹⁹⁾ この島の音楽の心地よさを認めるキャリバンが(cf. “the isle is full of noises, /Sounds, and sweet airs, that give delight and hurt not.” 3.2.130-1)、皮肉にも拷問によるうめき声⁽²⁰⁾ の恐怖に取りつかれる。プロスペローの冷酷な残忍性を強烈に印象づける場面である。この島における自己の権利を強く主張するキャリバンが、それ以上に被害者意識が極めて強い登場人物として描かれていることが、彼の台詞の目的格‘me’の使用頻度がシェイクスピアの登場人物中、最も高い数値によって裏づけられている。⁽²¹⁾ プロスペローが当初「人間として思いやりを示した」(“with humane care” 1.2.347) キャリバンへの待遇が威嚇の戦術に取って代わることによって浮き彫りになる主人公のイメージの象徴的な変容は、次のキャリバンの台詞が示すように、“strok'st me” から “sty me” (「俺を豚小屋(よ

うな汚いところ) へ押し込む) への表現の変化に端的に見られる。

When thou cam'st first
Thou **strok'st me and made much of me; wouldst give me**
Water with berries in't, and **teach me** how ...
I am all the subjects that you have,
Which first was mine own king; and here you **sty me**
In this hard rock, whiles you do **keep from me**
The rest o'th'island. (1.2.334-45)

「自分自身が王であった」(1.2.343) この島の所有権を力強く主張するキャリバンは、唯一プロスペローとその権利を張り合うことの出来る登場人物であるが、彼の自己主張もプロスペローによって「この大嘘つきの奴隷め」(1.2.345) と一蹴されてしまう。12年前、黒魔術師シコラックスの魔術による拘束からエアリエルを解放してやり、まさに「命の恩人」(cf. 5.1.69) となったプロスペローが、忘恩の罪をエアリエルに浴びせる時に用いる「嘘をつけ、この悪党め」(1.2.257) の痛罵、さらにエアリエルを「松」に代えてより強固な「柏」で「釘付けにする」(294-5) と脅す激怒には相手が忘恩を犯したという理由があるため、そこには容赦しない残忍性を秘めた彼の性格が仄めかされている。この場面のキャリバンに対する非難は自己中心的な支配者プロスペローならではの威圧的な一喝として響く。これらのプロスペローの性格描写は、12年間孤島での共同生活を父親と共に送ってきたミランダが、仮面劇を中断させてキャリバンへの怒りをあらわに出した父親の姿に当惑を隠せない状況 (“Never till this day /Saw I him touched with anger, so distempered.” 4.1.144-5) とも無縁ではあるまい。

キャリバンの「復讐」は酔っ払いステファノーを筆頭とする一味による、プロスペローの命と島の所有権の奪回とを狙う茶番劇で、既述したように、プロスペローの復讐のパロディとして位置づけられているのだが、このキャリバン一味の陰謀をプロスペローは婚約祝賀仮面劇の最中に思い出す。父親の突然の

激怒の様子に戸惑いを隠せない恋人たち——それだけこの劇中劇の中断は、劇全体でのいくつかの中断のなかで、最も衝撃的な中断と言えるのだが⁽²²⁾、——彼らを前にして、プロスペローはこの劇で最も有名な台詞を披露することによって、マクベスが最後に辿り着いた人生の虚無思想に似た哲学（“Our revels now are ended; these our actors, /...were all spirits, and /Are melted into air, ...” 4.1.148-）を展開させる。またそれまでの“**Our** revels ～”...“**We** are such staff /As dreams are made on; **our** little life /Is rounded with a sleep.～”という人間と人生に関する一般論的表現法は、

Sir, **I** am vexed

Bear with **my** weakness, **my** old brain is troubled.

Be not disturbed with **my** infirmity.

... A turn or two I'll walk

To still **my** beating mind. (4.1.158-)

となり“my ～”の語句を多用して、彼個人の内面を率直に暴露した、まさにリア王の晩年の意識を彷彿とさせる。それまでの＜演出家プロスペロー＞にとって、彼の演技が逆に若い二人によって観察されるという異常な状況は、キャリバンを一時的であれ統制できない焦りが、プロスペローの彼に対する教育の無効果の嘆きの独白（“A devil, a born devil, on whose nature /Nurture can never stick;...” 4.1.188-90）となって後に受け継がれていくことになるのだが、それ以上に筆者にはこの場面のプロスペローの生身の人間性の暴露に強い興味を覚える。それまで約80行に及んでいた仮面劇の演出に夢中になり、一瞬、自分の命を脅かす者たちの存在を忘れかけた忘却癖は、ミラノ時代に秘術に専念しすぎた彼の為政者としての致命的な弱さを観客に想起させ、同時に「わが身の老齢と弱さ」の自己認識を「自分の苛立つ心」（“my beating mind”）に突き付けられたと考えてよい。もっともこの場面での彼の一時的な危機感、彼が手際よく妖精たちを駆使してキャリバン一味に屈辱的な懲罰を加えて制圧するが、そこには報復に憑かれ怒りをあらわにした冷酷なプロスペローを垣間

見せている。⁽²³⁾ 主人公の複合的イメージは揺るぎない。

人間プロスペローと妖精エアリエル

プロスペローにとって人間としての自己認識を強く迫られる契機が、妖精エアリエルによって与えられる重要な劇的瞬間が訪れる。劇の大詰めにおいて、エアリエルからプロスペローに対する、穏やかな言い方が鋭い非難を込めた忠告は、敵の一行に冷酷なまでに対処してきたプロスペローの処し方について、魔術師ではなく人間としての他者への思いやりを説き、プロスペローに劇中、最も劇的で最も明確な心の変容を促すことになる。

Ariel Your charm so strongly works 'em

That if you now beheld them, **your** affections

Would become tender. ...**Mine** would, sir, were I human'.

Prospero And **mine** shall.

...

Though with their high wrongs I am struck to th' quick,

Yet with **my** nobler reason 'gainst **my** fury

Do I take part. The rarer action is

In virtue, than in vengeance. They being penitent,

The sole drift of **my** purpose doth extend

Not a frown further.' (5.1.17-30).

プロスペローのプロジェクトは、完遂予定の時刻（6時）を迎え、彼が敵の監禁状態をエアリエルに尋ねて最後の決断を宣言する段階に至る。演出家プロスペローにとって婚約者ミランダとファーディナンドを披露する自慢の見せ場、いわば劇中劇の準備は完了している。後は魔術によってアロンゾー王一行を呼び集め、再会、過去の罪の告白と赦し、和解というロマンス劇の大団円の儀式が待っている。「復讐」から「赦し」への心の変容は、自然界を支配してきた魔術師プロスペローが「人間」（5.1.20）の意識を再確認させられ、「連中と同

じ人間の一人」(23)との自己認識に目覚めて、魔術との絶縁を決断して、劇は最も著しい転換部を迎える。再会した一行の中で最も親愛の情を込めて語りかけるゴンザーローへの呼び掛け(“Mine eyes, ev'n **sociable** to the show of thine, /Fall **fellowly** drops.” 5.1.63-4)は、この劇においてそれまでの人間関係の主流をなしてきた主従関係と親子関係⁽²⁴⁾、そしてプロジェクトの中核をなすものとして位置づけられ発展してきたミランダとファーディナンドとの恋愛関係、これらの関係を越えた、まさに人間同士の同胞意識を伝える新しい劇的局面を伝える。

そもそも『テンペスト』における「思いやり」の主題は、このロマンス劇の根幹を支える重要性を与えられている。まず何にもましてゴンザーローの「思いやり」と「やさしさ」によって、追放され島流しに遭ったプロスペローに孤島での生活を可能にし、また「命の恩人」ゴンザーローが提供してくれた「王国よりも大切に思う書籍」によって、プロスペローは魔術を極めることができたことを忘れてはならない。ある批評家は「ゴンザーローの劇的役割は、開幕から極めて重要だ。劇全体を通して、彼は思いやりと忍耐の声の持ち主である。」⁽²⁵⁾と的確に言い当てている。

A noble Neapolitan, Gonzalo,
Out of **charity** – who being then appointed
Master of this design – did give us, with
Rich garments, linens, stuffs, and necessaries
Which since have steaded much. So, of **his gentleness**,
Knowing I loved my books, he furnished me
From mine own library, with volumes that
I prize above my dukedom. (1.2.161-8)

ゴンザーローのこれらの美德は、嵐の場面を目撃したミランダが遭難者に示した「憐れみ」(“piteous heart” 1.2.14, “The very virtue of compassion” 27)としてプロスペローの語りによって繰り返えされていたが、さらにゴンザーロー

は「ハーピーの場面」で、「狂乱」の状態に陥った三人の罪人の状況をコーラス風に述べる中で、彼らへの心遣いを次のように顕示する。

All three of them are desperate. Their great guilt,
Like poison given to work a great time after,
Now 'gins to bite the spirits. I do beseech you,
That are of suppler joints, follow them swiftly,
And hinder them from what this ecstasy
May now provoke them to. (3.3.104-9)

アロンゾー王一行の過去の罪を熟知するゴンザーローにのみ可能な、プロスペローのプロジェクトに関わる内容に触れている。彼らが狂乱のあまり、命を落とすことは絶対にあってはならない。Richard Hillman の次のような正確で重要な解釈に耳を傾けよう。「プロスペローの台本において、ゴンザーローが果たす主要な役割は、その台本が復讐劇の台本ではなくて、ロマンス劇の台本ということだ。」⁽²⁶⁾

さらに「思いやり」の主題は、劇の大詰めにおいて受難者たちに同情を示すことが報告される「善良な老人ゴンザーロー」(5.1.15. cf. “His tears runs down his beard like winter's drops/ From eaves of reeds” 5.1.16-7)へと受け継がれる。そしてその彼を目撃した妖精エアリエルにまで「優しい人間の心」を伝えて、それが最終的にプロスペローの心を動かしたことになる。これら一連の描写には「思いやり」の主題と構造に関するシェイクスピアの入念な劇的手法を見ることができる。その一角に妖精エアリエルが直接に絡み、ロマンス劇の結末に向けて重要な役割を担っている特殊性は、シェイクスピアが描いたもう一人の妖精パックが喜劇『夏の夜の夢』で果たす三色スマレにまつわる道化役ぶりや人間の愚かさへの達観(“what fools these mortals be!” 『夏の夜の夢』 3.2.115)を比較想起すれば、より明確に理解できよう。

復位した大公プロスペローとロマンス劇としての結末の収斂

「復讐」から「赦し」への改心を決意したプロスペローは、罪の意識の目覚めや改心への働きかけに対して頑なに黙秘を続けるアントーニオたちについて、「彼らが後悔している以上」(5.1.28)と述べて観客には彼の身勝手な自己満足の弁明としてしか響かない判断を下す。⁽²⁷⁾ さらにアントーニオとセバステアンのアロンゾー殺しの未遂事件をプロスペローは公表せず(128-9)、事を穏便に済ませようとし、結局この場面で二度「赦し」(75,131)の言葉を述べて、弟への特別の思い入れを示している。このようなプロスペローの特別の配慮の根底には、周到に用意された演出家としての彼の意図が感知される。再会と赦し、そして和解を主題とするロマンス劇の大団円の雰囲気の中で、全ての列席者を「美しい人々」と賛美し、「素晴らしい新世界」の人々との出会いを実現して感激する愛娘ミランダが登場するまでの貴重なお膳立てとなる。結局娘への情愛と彼女の幸せな婚約成立へのプロスペローの強い思いが伝わってくるが、同時に「愛する二人の婚礼の式を見届け、ミラノへ引きこもる」(5.1.307-9)ことを決意する大公として、ミランダは王妃としてのみならず、やがては将来の王の母親として象徴的に位置づけられていると言ってよいだろう。アロンゾー暗殺という、舞台上実際にアントーニオらが展開しようとした王殺しの陰謀を阻止し、そして大団円ではそれを隠蔽し、また彼らが過去の篡奪と追放の罪について「後悔している」ことを事実のように認識するプロスペローの姿勢には、ミラノ大公へ復位した彼がナポリ王国との和解を優先させる為政者としての意識と手腕を垣間見る。12年前の記憶を遡って掘り起こし、過去の受難の体験を、十分に練りあげられたプロジェクトを経て、最後に輝かしい未来志向への契機とするのである。ミランダが父親から数時間前に語りを通して叩き込まれた邪悪な叔父の存在は、「素晴らしい新世界」を前にして背後に押しやられていると言ってよいだろう。

O, wonder!

How many goodly creatures are there here!

How beauteous mankind is! O brave new world

That has such people in't! (5.1.182-5)

ミランダの存在そのものが、彼女の名前が意味するとおり、「驚嘆すべきもの」(“wonder” 1.2.425.)として、その存在意義を確認したい。彼女のこの輝かしい意味の表象には、既述した血を分けた邪悪な叔父アントーニオの認知、また凌辱未遂事件の加害者キャリバンへの激しい嫌悪 (cf.1.2.310-1) を彼女の例外的な不協和音として、この場面で初めて見る大勢の人々を前にして、アントーニオをも含めて彼らの過去を詰問せずに、未来志向の意味合いが賦与されていることが大事である。ある批評家はミランダのこの台詞を「淋しい島の孤独な生活しか知らない人間の持つ、連帯感への憧れである。…彼女にとって人間はやはり共に生きていくべき仲間」⁽²⁸⁾との読み込みをされていて興味深く、その解釈は、全ての人々を含むことが大団円で幸せの基調であるロマンス劇の特徴をうまく言い当てている。⁽²⁹⁾ それと同時に、彼女のこれからの人生の伴侶であるファーディナンドの意識にも描かれていた未来志向 (cf. “As I hope /For quiet days, fair issue and long life” 4.1.23-4) を考え合わせると、そのような未来志向の姿勢が若者の特権としてこのロマンス劇に位置づけられていると言ってよいだろう。

大団円の輪に加えられたキャリバンは、魔術師からミラノ大公の衣へ変身した主人を目の当たりにして、次のように述べる。

O Setebos, these be **brave spirits** indeed!

How fine my master is! I am afraid

He will chastise me. (5.1.261-2)

プロスペローを含めた人間賛美の簡潔なこの台詞は、この場面のミランダの人間賛美の台詞の同一線上にあり、それとの呼応をみせる。両者に共通して使われた 'brave' は、'bravely' も入れると、作品全体で17回使用され、シェイクスピア劇中、最多の使用回数と最高の使用頻度を示して、『テンペスト』の様々な登場人物の前向きな精神構造と価値観を奏でているキーワードである。⁽³⁰⁾ いまだに懲罰を恐れるキャリバンではあるが、望ましい主従関係のスタートが仄めかされ、プロスペローもこれに呼応するかのよう、キャリバンへの最後の

命令として、彼の仲間を連れて岩屋へ行き「赦し」を得るための仕事の指示を与える（“Go, sirrah, to **my cell**; /Take with you your companions. As you look /To have **my pardon**, trim it handsomely.” 5.1.290-2）。プロスペローのプロジェクトにおける懲罰と赦しの主題がここにも適用される。アントーニオとセバスティアンの場合、プロスペローの魔術による働きかけが、結局功を奏さず最後まで罪を悔い改めることが不明のまま、従ってその点に関するプロスペローのプロジェクトの未完の印象とは異なり、キャリバンには改心と今後の赦しの可能性が明確に付与されている。＜教育者プロスペロー＞が劇中施してきた教育の受益者としてのキャリバンの自己認識は、教育の実りある受益者フェーディナンドとその正反対のアントーニオとの中間的な位置にキャリバンがあることを伝えている。プロスペローがキャリバンに関して「この闇の者（“this thing of darkness”）は私のもの（“mine”）と認めます。」（5.1.275-6）と認知する台詞は、彼自身の罪意識（人間のもつ獣性）を仄めかすと共に、「私のもの」の対象をキャリバンにも適用することによって、彼を身内として取り込もうとするまさに「人間的な配慮」（“humane care” 1.2.347）を暗示する。この島における「私の宮廷」（5.1.166）とプロスペローが自認する「私の岩屋」（5.1.290）は、かつてはキャリバンがプロスペローによる厚遇の恩をミランダ凌辱の仇で返そうとした場所であったが、今プロスペローは彼を掃除をさせる名目でその岩屋に招くのである。そしてこれに応えるキャリバンの台詞は、自分の今までの愚かさを十分に認識した上での覚醒を示す言葉と解釈される。

I'll be wise hereafter,
And seek for grace. What a thrice-double ass
Was I to take this drunkard for a god
And worship this dull fool! (5.1.293-6)

「生まれながらの悪魔」（“a born devil” 4.1.188）としてプロスペローの教育の場から締め出されていた者の再生の可能性を表している。かつてのキャリバ

ンは酔っ払いの愚か者を神格化し、彼の援助を得て「復讐」を果たしてプロスペローから島を取り返して「ステファノー王国」の「お追従者」（“foot-licker” 4.1.218）を目論み、従ってキャリバンの「プロジェクト」（4.1.175）は、主筋に対する紛れもない風刺茶番劇だったのである。キャリバンがこの後、島に残るのかどうか、テキストには何らの言及もなく、謎のまま閉幕する。アントーニオの沈黙やミランダのいわば理想主義の行く末などと共に、キャリバンの今後も『テンペスト』の結末が醸す疑問や未来への不安の一翼を担うことは確かだが、彼が少なくとも未来へ向けた改心の意思が表明されていることはテキストが示しており、積極的に評価せねばならない。

さてあれほど過去にこだわり続けてきたプロスペローが、今は「過ぎ去った記憶の重荷を背負うのは止めましょう」（5.1.199）とアロンゾーに忠告するのだが、公国を返してくれたことで彼がナポリ王に報いるお返しは、溺死したと思い込まされていた王子フェーディナンドと婚約者ミランダというカップルの「驚嘆すべきもの」なのだ。

My dukedom since you have given me again,
I will **requite you with as good a thing**,
At least bring forth **a wonder** to content ye
As much as me my dukedom. (5.1.168-71)

復讐劇の報復のパターンがロマンス劇特有のめでたい報いのパターン（“requite ~ with”）にとって変わったことを、プロスペローは意識的に触れている。ここに『テンペスト』の結末がロマンス劇として収斂されたことを観客は明示される。

一方、主人公を＜人間プロスペロー＞として最後の舞台に注目する時、ミランダが抱く「素晴らしい新世界」という輝かしい未来像に対して、「お前にとっては新らしいが」との反論めいた助言を一言与え、また「弟と呼ぶだけでも口が汚れる」（130-）との侮辱の台詞を彼は面と向かって浴びせかけるアントーニオを“Flesh and blood, /You, brother **mine**”(74) とプロスペローは認知す

るが、これは自分の中にも邪悪な弟と同じ血が流れているとの厳しい自己認識を暗示するものであり、⁽³¹⁾『リア王』において王がゴネリルについて

Thou art **my flesh, my blood, my daughter;**
Or rather a disease that's in **my flesh,**
Which I must needs call **mine:** (King Lear, 2.4.223-5)

と述べる王の自己認識を彷彿とさせると言ってよい。これは最後に「この闇の生き物」キャリバンをも「私のもの」と認めるプロスペローの先述した姿勢へと通じるものである。ミラノ帰還後の彼の「死への思い」(5.1.310)の予告は、彼が仮面劇後に認識を余儀なくされた、命に限りのある人間の「老齢と弱さ」の自己認識から育まれてきたものであろう。プロスペローの人間としての自己認識は、彼が今なお痛罵して止まない邪悪な者をも「私のもの」と認識し、後悔の言葉を一言も公言せず終始沈黙し続けた実弟の存在する現実、その沈黙が暗示する未来の政治的不安を受け入れて、当初は予期しなかった「自己教育」⁽³²⁾のプロジェクトが完了する。彼はこれから先、ナポリで愛する二人の婚礼の式を見届けた後、ミラノに戻り、

Every third thought shall be my grave. (5.1.310)

の心境を予告する。それは「死への想い」こそ「プロジェクト」を完遂したプロスペローの究極の精神的到達点であるとの心境である。

魔術師プロスペローと妖精エアリエル

最後の台詞で全員を岩屋へ案内するプロスペローは、その前に次のように親愛の情を込めて呼びかけたエアリエルへ最後の仕事（「穏やかな海と順風」5.1.313の準備）の命令を受け、そしてエアリエルが執拗に求めてきた自由の身への開放を伝えて、二人の別れの瞬間が訪れる。

My Ariel, chick,
That is thy charge. Then to the elements
Be free, and fare thou well. (5.1.315-7)

プロスペローの“my〜”の表現は、劇中、妖精エアリエルへの呼びかけと魔術に直接言及した語句において最も多く、既に指摘したとおりそれぞれ14回見られるが、それは『テンペスト』における魔術の重要性、言い換えると彼に忠実に仕えるエアリエルの役割と二人の緊密な関係の重要性が証明されていることになる。開幕当初、12年前の過去を回想するプロスペローの語りによって、エアリエルは命の恩人プロスペローへの忘恩の罪を責められ、その陰悪な雰囲気の中で「この嘘つきめ、ろくでなし」(“Thou liest, malignant thing.” 1.2.257)と罵言を浴びせられたことは、まったく例外的で、劇中、プロスペローはエアリエルへの様々な変化に富む呼びかけを駆使して、この魔術の助手への深い感謝と賞賛の気持ちを言葉豊かに表現してきた。特に両者が互いの親密さを確認する対話(Ariel, “Do you love me, master? No?” / Prospero, “Dearly, my delicate Ariel” 4.1.48-9. Prospero, “Why that's my dainty Ariel. I shall miss thee.” 5.1.95)は、端的にそのことを物語っている。シェイクスピアが舞台上に登場させたもう一組の妖精、『夏の夜の夢』のオベロンとパックの主従関係には描かれていない、人間味のある世界である。

だが面白いことに、プロスペローからの最後の別れの言葉に対して、エアリエルからは返答がなく退場してしまう。⁽³³⁾ある批評家はこの態度を重視して、この最終幕でのアントーニオの沈黙や、プロスペローの“Tis new to thee” (5.1.184)の台詞に対するミランダの沈黙に劣らぬ重要性をエアリエルの沈黙の中に読み込むが⁽³⁴⁾、これらに共通していることは、いずれの沈黙に対してもプロスペローにはそれを気にかけていることを示す台詞がないという事実である。それによって観客にとっては最後まで『テンペスト』には、謎めいた、不気味な雰囲気が残像として若干漂うということは否定すべくもない。

プロスペロー役者とエピローグ

エピローグにおいて最後の台詞を述べるプロスペローは、それまで多彩な役割を担ってきた登場人物プロスペローと共に、新たに「プロスペロー役者」としても登場して、最後まで彼の複合的イメージはさらに増幅する印象を受ける。愛娘の未来の幸福が約束され、公国 (“my dukedom”) を取り戻し、罪人を赦した「プロジェクト」(cf. “my project” Epil.12) の完遂を認識し終え、「使う妖精と魔法をかける術を放棄した今」、「絶望のみしかない」(“Now I want /Spirits to enforce, art to enchant, /And my ending is despair” Epil.13-5) 現実を厳正に受け止めながら、役者として舞台からの開放許可を劇場の寛大な観客にお願いして舞台を去るのである。「魔法の孤島」の舞台は「魔術師プロスペロー」と共に存在し、彼のミラノへの帰還と共に消滅するが、それは観客も主人公の「複合的イメージ」を演じ終えたプロスペロー役者に拍手を送り、現実の劇場を後にすることを意味している。それは結局、劇中の「プロジェクト」と劇場の「プロジェクト」の終演である。(完)

本稿は第44回シェイクスピア学会(2005.10.10 於・日本女子大学)セミナー『『テンペスト』を読む』において発表した「プロスペローと複合的イメージ」を下地としている。

[脚注]

1. アルデン・T・ヴォーン&ヴァージニア・M・ヴォーン著(本橋哲也訳)『キャリバンの文化史』(青土社, 1999)(原書 *Shakespeare's Caliban A Cultural History*, Cambridge University Press 1991) 参照。pp. 373-4
2. プロスペローの言葉の全体に占める割合は29.309%、第2位キャリバンは8.393%にすぎない。後者は前者の4分の1強にすぎないが、それだけプロスペローのこの劇における中心的役割が明示されている(シェイクスピア劇全体の登場人物の中では第7位)と同時に、従来のキャリバン批評史の賑わいを考えれば、キャリバンの役割の特異な重要性も注目される。なお、本稿における言葉や台詞の統計的数値の資料は、全て *A Complete And Systematic Concordance to The Works of Shakespeare* by Marvin Spevack (Georg Olms VerlagbuchHandlung, Hildesheim, Germany 1968-80) による。Cf. Virginia Mason Vaughan and Alden T. Vaughan (ed.) *The Tempest* (The Arden third series), Thomas Nelson and Sons, 1999 p.24
3. “project” 3回 (2.1.292, 5.1.1. Epilogue 12) およびその関連語である “provision” 1回 (1.2.28) “business” 5回 (1.2.136, 3.1.98, 3.3.69, 5.1.243, 247), “toil” 1回

(1.2.42), “labours” 1回 (4.1.261), “work” 4回 (1.2.237, 492, 3.3.88, 5.1.5) “purpose” 1回 (5.1.29), “end” 1回 (5.1.53) 太字は特に重要なもの。これらの語が使われているテキストの引用・若干の説明を本稿末尾の別表1「プロスペローのプロジェクトおよび関連語の検証一筋の進行に即して」(pp. 26-8) に掲げている。なお、本稿のテキストからの引用は、The New Cambridge edition (2002) に拠る。また引用中の太字は全て筆者による。

4. Anne Barton (ed.), the introduction to *The Tempest* (New Penguin edition), (Penguin Books, 1968) “*The Tempest* is not a play that can be reasoned with in terms of character. Even Prospero, its most dominant and fully displayed figure, is curiously **opaque**. ...The play itself is deliberately **enigmatic**.” pp.11-12 太字は筆者による。以下同じ。
5. Virginia Mason Vaughan and Alden T. Vaughan (ed.), *op.cit.*, “a central **ambiguity** in the play is what he(=Prospero) wants.” p.1, p.25
6. Cf. Robert W. Uphaus, “Quite appropriately Prospero refers to his own action as ‘business’ ...From the beginning of the play Prosper reveals self-conscious determination about his own plan.” in “Virtue in Vengeance: Prospero’s Rarer Action”, *Bucknell Review* 18 (1971) p.44
David L. Hirst, “Evidently Prospero has a very clear idea of what exactly he is trying to achieve. If we consider the careful sequence of actions from the start of the play we can observe that this plan is. ...His project begins and ends with Miranda. ...Miranda is the link connecting the emotional, the spiritual and political aims of Prospero.” in *The Tempest Text and Performance*, (Macmillan 1984) pp.26-7
7. プロスペローの “my (mine)~” の使用頻度(劇全体の言葉の中で、この言葉が占める率)は2.871%。ファーディナンドは “my ~” の使用頻度については作品中、最も高く2.965%だが、回数は33回にすぎず、プロスペローにはるかに及ばない。なお、シェイクスピア劇全体の登場人物の “my ~” の使用頻度については、Mowbray 5.276% (第1位), Bullingbrook (ヘンリー四世) 3.420% (第3位) で、『リチャードII世』で自己主張を展開する両者の使用頻度が非常に高いことの意味を考えると興味深い。
8. 別表2「プロスペローの語句 “my (mine) ~” の項目別、使用状況」参照。“my ~” の顕著な使用例として、3.3.83-90 参照。
9. E. M. W. Tillyard, *Shakespeare's Last Plays*, first published 1938, reprinted in 1983 by Athlone Press, London pp.54-5 その他多くの批評家たちによる「復讐」と「許し」の対立の様相に関する批評文献は、巻末の「参考文献」(pp.31-34) で紹介し、簡単な説明を付けているものがある。
10. 劇全体で2883行のうち、約550行が両者の対話の行数で、約5分の1弱の多さを占めていて注目される。もっぱらプロスペローからミランダへの「語り」で占められているが。
11. Cf. David L.Hirst, *op.cit.*, p.27 also Robert W. Uphaus, “Virtue in Vengeance: Prospero’s Rarer Action”, *Bucknell Review* 18, 1971 p.44

12. Cf. E.M.W. Tillyard, *op.cit.*, “fertility symbolism embodied in Miranda” p.56-7
 ショーン・マッケヴォイ『二歩進んだシェイクスピア講義』(太田・古屋・村里訳)
 「15歳は子供が生める年令、子供を孕ませたいという男たち(プロスペロー、キャ
 リバン等)の欲望の視線の対象」(大阪教育図書 2004) p. 297
13. “remember”とその関連語は劇全体で19回使われ、Shakespeare劇中、最多であ
 る。“forget”は6回。過去と現在とを結びつける記憶の作用のこの劇における重要
 性が視られる。なお、『ハムレット』の場合、“remember”と関連語は15回、
 “forget”は9回。
14. プロスペローのこの執拗な注意をめぐってさまざまな動機と理由がサブテキスト読
 解も含めて多様に解釈されてきた。特にプロスペローの家父長、教育者、老人のそ
 れぞれの立場からの解釈があるが、筆者は彼の怒りの表象と解釈したい。
15. Cf. John Kerrigan, *Revenge Tragedy Aeschylus to Armageddon*, (Clarendon
 Press, 1996), p.182
 Herbert R. Coursen, Jr., “Prospero and the Drama of the Soul” *Shakespeare
 Studies* IV (1968), p.318
16. Michael Neil, “Remembrance and Revenge: *Hamlet*, *Macbeth*, and *The Tempest*”
 in *Jonson and Shakespeare* ed. by Ian Donaldson, Macmilan, London, 1983 p.46
 cf. Robert W. Uphaus, *op.cit.*, プロスペローを「復讐の見せかけを装う復讐者」
 と解釈。p.36
17. Clifford Leech, “The Structure of the Last Plays”, *Shakespeare Survey*, 11, (1958)
 “The central figure was to be ...the sufferer who is also an incarnate providence”
 p.25
18. Kiernan Ryan, *Shakespeare*, Palgrave, 1989 pp. 103-4
19. 『テンペスト』においてエアリエル5回、ステファノー、キャリバンともに2回づ
 つ。合計7曲、『冬物語』6曲、『お気に召すまま』5曲の順となっている。
20. “roar”, “roaring”, 11回、“howl”, 5回
21. 37回、2.748%。因みに、“me”の使用頻度の第2位はシャイロックの1.738%で、
 いかにかリバンの頻度が高いかが分かり興味深い。なお、回数の第一位はコリオ
 レナスで84回。キャリバンが“me”を多用した顕著な例として、次のようなプロ
 スペローへの呪いの独白がある。“hear **me**, ...Fright **me**...pitch **me**...lead **me**...set
 upon **me**, mow and chatter at **me** ...bite **me**...hiss **me** into madness...torment **me**
 ...” (2.2.3-16)
22. 青山誠子『シェイクスピアにおける悲劇と変容』(開文社出版1985) 参照 p.361 そ
 の他の例として、アントーニオとセバスティアンによるアロンゾー王殺しの場面の
 大きな中断(2.1.)、プロスペロー演出の幻の饗宴の場面の消失による中断(3.3.)
 等。
23. Cf. Richard Hillman, *op.cit.*, p.156
24. David Sundelson, “So Rare a Wonder'd Father: Prospero's *Tempest*,” *Shake-
 speare's restoration of the father*, Rutgers University Press, 1983 p.33
25. Rolf Soellner, *Shakespeare's Patterns of Self-Knowledge*, Ohio State University,
 1972 p.363

26. Richard Hillman, *op.cit.*, p.147
27. 大橋洋一「『あらし』における〈劇場〉の創設と解体」、『シェイクスピアの喜劇』
 (日本シェイクスピア協会=編/研究社出版、1982 所収) 参照。 pp. 215-6
28. 長谷川光昭『シェイクスピアのロマンス劇』(さつき書院 1980) p.159
29. Cf. Harry Keyishian, *The Shapes of Revenge*, 1995, p.166
30. その中には、例えばステファノーのキャリバンに対する“O brave monster”
 (2.2.172)のような冷笑的な調子のもも含まれていることに注意すべきである。Cf.
 The Arden third series edition “Stephano uses the word sarcastically in mockery
 of Caliban's bravado in declaring his independence from Prospero” p. 218 notes
 to l.183 “brave” (176-80)
31. 青山誠子 前掲書 p.391
32. Herbert R. Coursen, Jr., “Prospero and the Drama of the Soul” *Shakespeare's
 Studies* IV (1968), “The education of Prospero expresses the central drama of *The
 Tempest*” p.323 なお、Ellen R. Belton は “When No Man Was His Own”: Magic
 and Self-Discovery in *The Tempest*, *University of Toronto Quarterly* 55 (1985-6)
 の論文で「自己発見」として考察している。(p.135)
33. 1993年RSC劇団公演、Sam Mendes 演出の『テンペスト』では、エアリエル
 (Simon Russell Beale) が退場際にプロスペローの顔につばを吐いて退場した。そ
 れは12年間の奴隷状態に対する憎悪の表現であった。サブテキスト解釈をいかに
 発揮し、演出に生かすかは、演出家の腕の見せ所と言ってよいが、このエアリエル
 の異様な演出・演技に首をかきげた。筆者が本稿で読み解いてきた、プロスペロー
 とエアリエルとの友好的な関係をまったく無視した解釈であったからだ。
34. Philip C. McGuire, *Speechless Dialect, Shakespeare's Open Silences*, (University
 of California Press, 1985) p.38

別表1 プロスペローのプロジェクトおよび関連語の検証一筋の進行に即して
1. Prospero 1.2.26-

“The direful spectacle of the wrack... /I have with such **provision** in mine
 art /So safely ordered, that there is no soul, /No, not so much perdition as
 an hair /Betid to any creature in the vessel ...” プロスペローがエアリエル
 を使い、魔術によって嵐を起こした状況は、乗船客になんらの被害も及ぼさな
 いように準備をしていたもの。

2. Prospero 1.2.135-

“Hear a little further, /And then I'll bring thee (Miranda) to the present
business /Which now's upon's;”

3. Prospero 1.2.237-

“Ariel, thy charge /Exactly performed; but there's **more work**. /What is
 the time o'th' day? ...At least two glasses. The time 'twixt six and now
 /must by us both be spent most preciously.” 嵐後のプロジェクトのスター
 ト。今(2時)から6時に完了予定。時間厳守を宣告。

Ariel “Is there **more toil**?” 嵐を起こす仕事を終えて、今からの4時間に舞台上で展開される「仕事」は、解放されることを期待していたエアリエルにとっては「不快な仕事」と受け止める“toil”の使用に注目。

4. Prospero 1.2.492-

[*Aside*] “**It works**...[*To Ariel*] Thou hast done well, fine Ariel. ...Hark **what thou else shalt do me.**” Cf. Prospero 1.2.418- “**It goes on**, I see” プロスペローが嵐の後、エアリエルに指示して最初に行かせた仕事、つまりファーディナンドを誘いミランダとの出会いの場面設定の首尾よい結果に満足し、二人の結婚の見込みへの喜びを傍白。アロンゾー王一行への働きかけのプロジェクトよりも早く、最初に取り組むことによって示されるプロスペローにとっての最大関心事と重要性。しかし“what thou else shalt do me”を聴かせることによって、既に次のプランを計画していることが分かる。

5. Ariel 2.1.290-

“My master through his art foresees the danger /That you(Gonzalo), his friend, are in, and sends me forth - /For else **his project** dies - **to keep them living.**”

主人プロスペローの「敵共を殺さず、生かし続ける」プロジェクトを十分把握しているエアリエル。

6. Prospero 3.1.96-

“I'll to my book, /For yet ere supper-time must I perform /**Much business** appertaining.”

7. Ariel (as a harpy) 3.3.68-

“But remember - /For that's **my business** to you - that you three /From Milan did supplant good Prospero; /Exposed unto the sea - which hath requit it - /Him and his innocent child; for which foul deed, /The powers, delaying, not forgetting, have /Incensed the seas and shores, yea, all the creatures /Against your peace.”

8. Prospero 3.3.83- 1.2.の12年前の記憶と回想の場面でミランダへの語りの中で執拗に繰り返された“remember”の要求は、この場ではその時の悪行の元凶たる罪人たちへの罪の弾劾と懲罰として、直接、エアリエル扮する「神罰の寓意」ハービー (Vaughan 238, 152 notes) の口から告げられる。

“Bravely the figure of this harpy hast thou /Performed, my Ariel; .../Of **my instruction** hast thou nothing bated /In what thou hadst to say. So, with good life /And observation strange, my meaner ministers /Their several kinds have done. **My high charms work**, And these, mine enemies, are all knit up /In their distraction. They now are in my power; And in these fits I leave them while I visit /Young Ferdinand.../And his, and mine, loved darling.” 敵共を完全に掌握し、狂乱に陥れて術中に治める。この後、自ら二人の恋人を訪問、結婚祝賀仮面劇演出へ。

9. Prospero 4.1.259-

“At this hour /Lies at my mercy all mine enemies. /Shortly shall **all my**

labours end, and thou /Shalt have the air at freedom. For a little /Follow, and do me service.”

10. Prospero 5.1.1-

“Now does **my project** gather to a head. /My charms crack not, my spirits obey, and Time /Goes upright with his carriage. How's the day?”

Ariel 'On the sixth hour; at which time, my lord, /You said our work should cease.'

11. Ariel 5.1.17-

“**Your charms** so strongly **works** 'em /That if you now beheld them, your affections /Would become tender.”

12. Prospero 5.1.25-

“Though with their high wrongs I am struck to th' quick, /Yet with my nobler reason 'gaist my fury /Do I take part. The rarer **action** is /In **virtue**, than in **vengeance**. They being penitent, /The sole drift of **my purpose** doth extend /Not a frown further.”

13. Prospero 5.1.50-

“But this rough magic /I here abjure. And when I have required /Some heavenly music - which even now I do - **To work mine end** upon their senses that /This airy charm is for, I'll break my staff, /Bury it ...”

14. Alonso 5.1.242-

“And there is in **this business** more than nature /Was ever conduct of. Some oracle /Must rectify our knowledge.”

Prospero “Sir, my liege, /Do not infest your mind with beating on /The strangeness of **this business.**”

15. Epilogue *spoken by* Prospero 5-

“let me not, /Since **I have my dukedom got** /And pardoned the **deceiver**, release me from my bands /With the help of your good hands. /Gentle breath of yours my sails /Must fill, or else **my project** fails, /Which was to please.”

「公国を取り戻し、謀叛者を赦す」というプロジェクトの一環を確認。さらに役者・演出家として「観客を楽しませる」というプロジェクトにも言及。

* 参考：キャリバンに関して使われたプロジェクト：Ariel “they (Caliban 一味) were red-hot with drinking,/beat the ground /For kissing of their feet; yet always bending /Toward **their project.**” (4.1.171-) キャリバン一味のプロスペローへの復讐陰謀計画が一種のパロディとして位置付けられる。

* 参考：ファーディナンドとミランダに関してのプロジェクト：Prospero “[*Aside*] They are both in either's powers; but **this swift business** /I must uneasy make, lest too light winning /Make the prize light”. (1.2.449) 二人の恋愛の素早い成就に適用。それは二人の結婚を計画するプロスペローのプロジェクトに関連するもの。

別表2 プロスペローの語句“my (mine) ~”の項目別、使用状況(2回以上)

	具体例(幕・場・行)	回数
妖精 Ariel への呼びかけ(A)	my Ariel (1.2.188) (3.3.84) (4.1.57), my brave spirit (1.2.206), my quaint Ariel (1.2.318), my industrious servant Ariel (4.1.33), my delicate Ariel (4.1.49), my bird (4.1.184), my spirits (5.1.2), my spirit (5.1.6), my dainty Ariel (5.1.95), my tricky spirit (5.1.226), my diligence (5.1.241), my Ariel, chick (5.1.315)	14
魔術(の衣)(A)	my magic garment (1.2.23), my art (1.2.25), mine art (1.2.28/291) (4.1.41/120), my prescience (1.2.180), my garments (1.2.473), my high charms (3.3.88), our spell (4.1.127), my charms (5.1.2/31) (Epi.1), my so potent art (5.1.50)	14
Miranda への呼びかけと言及(B)	my dear one (1.2.17), my daughter (1.2.17/57) (4.1.14) (5.1.72/148), my girl (1.2.61), my child (1.2.349), my foot (1.2.468), mine loved darling (3.3.93), a third of mine own life, Or that for which I live (4.1.3-), this my rich gift (4.1.8), my gift(4.1.13)	12
公爵領など(C)	my state (1.2.70/76), my dukedom (1.2.168) (5.1.133/168/171) (Epi.6), my court (5.1.166)	8
書齋、魔術の本(A)	my study (1.2.74), my library (1.2.109), my books (1.2.166), mine own library (1.2.167), my book (3.1.96) (5.1.57)	6
Antonio (C)	my brother (1.2.66/75/122/127), my false brother (1.2.92), flesh and blood, You, brother mine (5.1.75)	6
人生(B)(D)	my life(命) (4.1.141) (5.1.274), our little life (4.1.157), my life (5.1.303)	5
岩屋(C)	my own cell (1.2.348), my cell (4.1.161) (5.1.290), my house (4.1.186), my poor cell (5.1.300)	5
敵ども(C)	mine enemies (1.2.179) (3.3.89), all mine enemies (4.1.260)	3
Caliban (D)	my slave (1.2.270/299)	2
権力(C)	my power (1.2.99), my powers (3.3.90)	2
精神状態(E)	my weakness (4.1.159), my old brain (4.1.159), my infirmity (4.1.160), my beating mind (4.1.163), my ending (Epi. 15)	5

(A), (B), (C), (D), (E) は項目別に分けた記号。太字は重要語を示す。

『テンペスト』参考文献

テキスト

1. Frank Kermode (ed.), *The Tempest* (Arden Sixth edition), (Methuen, 1958)
2. Anne Barton (ed.), *The Tempest* (New Penguin edition), (Penguin Books, 1968)
2. Stephen Orgel (ed.), *The Tempest* (The Oxford edition), (Oxford University Press, 1987)
4. Rex Gibson (ed.), *The Tempest* (Cambridge School Shakespeare edition),

(Cambridge, 1995)

5. Virginia Mason Vaughan and Alden T. Vaughan (ed.), *The Tempest* (The Arden third series), (Thomas Nelson and Sons, 1999)
6. Christine Dymkowski (ed.), *The Tempest* (Shakespeare in Production), (Cambridge University Press, 2000)
7. David Lindley (ed.), *The Tempest* (The New Cambridge edition), (Cambridge University Press, 2002) 本稿はこのテキストを引用している。

参考書・参考論文

1. E. M. W. Tillyard, *Shakespeare's Last Plays*, first published 1938, reprinted in 1983 by Athlone Press, London
2. F. D. Hoeniger “Prospero's Storm and Miracle”, *Shakespeare Quarterly*, Vol. VII, 1956, pp.33-38 プロスペローは最初から懲罰と赦しの両面を考え、前者が完了して、後者へ移る、と解釈。(p.35)
3. Frank Davidson “*The Tempest*: An Interpretation”, *JEGP* Vol. LX II number 3 July 1963, pp.501-517
4. Clifford Leech, “The Structure of the Last Plays”, *Shakespeare Survey*, 11, 1958
5. James E. Robinson, “Time and *The Tempest*”, *JEGP* 63(1964)
6. Clifford Leech, “*The Tempest*” in *Shakespeare's Tragedies*, (Chatto & Windus, 1965)
7. Stanley Wells “Shakespeare and Romance”, *Later Shakespeare* ed. by John Russell Brown & Bernard Harris, (Edward Arnold, 1966)
8. Herbert R. Coursen, Jr., “Prospero and the Drama of the Soul”, *Shakespeare Studies* IV (1968), pp.316-333 プロスペローは最後まで迷い続け、ようやく復讐心を捨て慈悲を選ぶ、と解釈。
9. John P. Cutts, “The sweet fruition of [revenge]” *Rich and Strange*, (Washington State University Press, 1968), pp.86-93 プロスペローは最初から最後まで復讐のことに専念、と解釈。「従来の批評は、善良で慈悲深いプロスペローを強調するあまり、白魔術以外の要素をことごとく取り去ってきたと指摘。彼と召使との関係=彼による絶対的支配、キャリバン性格をはじめ、すべてのことを自分の都合のよいように解釈。復讐のみを考える。…最初から最後まで復讐に専念。…Cuttsはプロスペローの悪意にみちた、暗い否定的側面に興味を惹かれ、手厳しく彼を弾劾し、彼の復讐への衝動をおおいに力説している。」(山口賀史、『「復讐」か「許し」か、『嵐』の場合』より引用 pp. 87-100)
10. Harry Berger, Jr. “Miraculous Harp: A Reading of Shakespeare's *Tempest*”, *Shakespeare Studies* V, 1969 pp.253-83
11. Robert W. Uphaus, “Virtue in Vengeance: Prospero's Rarer Action”, *Bucknell Review* 18, 1971
12. Rolf Soellner, *Shakespeare's Patterns of Self-Knowledge*, (Ohio State University Press, 1972)
13. Barbara A. Mowat, *The Dramaturgy of Shakespeare's Romances*, (The

- University of Georgia Press, 1976)
14. D.W.Harding. "Father and Daughter in Shakespeare's last plays", The Arthur Skemp Memorial Lecture for 1979, given at Univ. of Bristol, printed in *TLS* Nov.30. 1979
 15. Robert Grudin, *Mighty Opposites*, University of California Press, 1979
 16. Paul A. Cantor, "Shakespeare's *The Tempest*: The Wise Man as Hero", *Shakespeare Quarterly*, Vol.31, 1980, pp.64-75 プロスペローは時々意識的に怒れる男を演じているように思えさえる、と解釈。
 17. David Sundelson, "So Rare a Wonder'd Father: Prospero's *Tempest*", *Shakespeare's restorations of the father* Rutgers University Press, 1983 pp.33-53
 18. Coppelia Kahn, "The Providential Tempest and the Shakespearean Family", pp.217-243 in *Representing Shakespeare, New Psychoanalytic Essays*, (The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1980)
 19. 長谷川光昭 前掲書 1980
 20. Stephen J. Miko, "Tempest", *ELH* XLIX, I, 1982 pp.1-17
 21. 大橋洋一 「『あらし』における〈劇場〉の創設と解体」、『シェイクスピアの喜劇』(日本シェイクスピア協会=編/研究社出版、1982) 所収。
 22. Michael Neill, "Remembrance and Revenge: *Hamlet*, *Macbeth*, and *The Tempest*" pp.35-56 in *Jonson and Shakespeare* ed. by Ian Donaldson, (Macmillan, London, 1983)
 23. David L. Hirst, *The Tempest Text and Performance* (Macmillan, London), 1984
 24. 青山誠子 「嵐と悪—『あらし(1)—』」「現実の受容と変容—『あらし(2)—』」、『シェイクスピアにおける悲劇と変容』所収。(開文社出版 1985)
 25. Ellen R. Elton, "When No Man Was His Own': Magic and Self-Discovery in *The Tempest*," *University of Toronto Quarterly* 55, (1985-6)
 21. Philip C. McGuire, *Speechless Dialect, Shakespeare's Open Silences*, (University of California Press, 1985)
 22. Richard Hillman, "*The Tempest* as Romance and Anti-Romance", *University of Toronto Quarterly*, volume 55, number 2, winter, 1985/6
 23. 山口賀史 「『復讐』か「許し」か、『あらし』の場合」、 「『ことばの鏡』—木村俊夫先生古希記念論文集—」 所収。(英宝社 1988)
 24. アルデン・T・ヴォーン&ヴァージニア・M・ヴォーン 『キャリバンの文化史』(本橋哲也訳) 青土社 1991 (原書が出版された年、訳本は1999)
 25. Harry Keyishian, "Solving the Problem" in *The Shapes of Revenge, Victimization, Vengeance, and Vindictiveness in Shakespeare*, (Humanities Press, 1995)
 26. John Kerrigan, "Shakespeare and the Comic Strain" in *Revenge Tragedy*, (Clarendon Press, 1996)
 27. Sean McEvoy, *Shakespeare The Basics*, Routledge, 2000 訳本『二歩進んだシェイクスピア講義』(ショーン・マッケヴォイ著 太田一昭・古屋靖二・村里好俊訳、大阪教育図書 2004)
 28. 山口賀史 「『あらし』と批評家—さまざまなプロスペロー—」 今西雅章・尾崎寄春・齋藤衛編『シェイクスピアを学ぶ人のために』(世界思想社 2000) 所収。
 29. Kiernan Ryan, *Shakespeare* (Third Edition), (Palgrave, 2002 first published 1989)
 30. Rex Gibson, *Shakespeare The Tempest* (Cambridge Student Guide), (Cambridge University Press, 2004)