

## 『冬物語』における特徴的な作劇術に関する一考察

——演劇における新たな表現法を巡って——

山 崎 健 一\*1

A study on characteristic dramaturgy in *The Winter's Tale*  
—Focusing on new ways in drama—

YAMAZAKI Ken'ichi

There are various types of dramaturgy in Shakespeare's plays. The playwright always seeks the best way to produce what he wants to express on the stage. The main purpose of this paper is to make clear some unique types of dramaturgy applied in *The Winter's Tale*. In order to make the final scene of Hermione effective and moving, Shakespeare keeps guiding the audience's response throughout the play. In some scenes, he draws our attention to the outward appearance of the characters, rather than the words spoken by them. And especially in the later section of the play, we are indirectly urged to believe unreal as real by the onstage audience. Nearly at the end of his career, he still tries to devise some new dramatic ways.

キーワード：エリザベス朝演劇，シェイクスピア，作劇術

ウィリアム・シェイクスピアの晩年の作『冬物語』(1609-11)の結末近く、彫像のふりをしたハーマイオニを動かそうとして、ポーリーナは「信仰を呼び覚ます必要があります」*'It is required / You do awake your faith.'*(V.iii.94-95)<sup>1)</sup>と語る。'faith'を「信仰」と訳したが、今一つ意味のはっきりしない科白である。シェイクスピア劇において'faith'という語は決して珍しいものではない。ただその多くは'in the faith'のような決まり文句において用いられている。その他は「信仰」であるとか、「信義」を表すための語である。だが、この五幕三場の'faith'には、これらの訳が完全に当てはまるだろうか。もし『冬物語』全体に宗教的な雰囲気が漂っているとすれば、「信仰心」という訳も適切であるが、それほどのもは考えられない。上演によってはこの科白が登場人物と同時に観客に向けてられているという事実も重要である。さらに注目すべきは、その前にある'awake'という動詞。自発的に呼び起こすものとしては、「宗教心」ではありえないし、「信仰」という言葉も今一つ適切でないと思われる。この語には、何か別の意味が込められている可能性がある。同時に、本作には'faith'と関連がある語、すなわち'believe'や'swear'という表

現が多くみられることも注目すべきである。本論考においては、劇中の「信じる」という行為、それから信じる対象としての外見というテーマを中心に、シェイクスピアがハーマイオニの復活という最終場面を成功させるために考案した特徴的な作劇術を論ずる事とする。

まず外見のテーマから見てみよう。『冬物語』が悲劇と喜劇が融合したものであることは、今さら言うまでもない。その悲劇の最大の、そして唯一の原因となっているのが、レオンティーズがハーマイオニに対して抱く嫉妬である。彼の嫉妬は悲劇の主人公オセローのものと比較されるほど激しく、また周囲に与える影響も大きなものである。しかしその嫉妬を引き起こした原因そのものは、様々に議論されているように、定かではない。本作作成に際してシェイクスピアが参考にしたとされているロバート・グリーン『バンドスト』(1588)では、ハーマイオニとポリクシニーズに当たる人物は実際に嫉妬されても仕方のないような行為をする。とはいえ、理論的裏付けのない物語の展開はロマンスには多くみられるもので、嫉妬の原因を幾ら探しても、そこからシェイクスピアの意図を見出すことは容易ではない。ただ、レオンティーズの嫉妬の仕方には興味深いものがある。彼は、ハムレットやオセローらとは異なり、悲劇の原因になるような明確な証拠を持っていないわけではない。

\*1 一般科准教授

原稿受付 2013年5月20日

J.A. Knapp も指摘するように、オセローの場合は、いくら強烈な嫉妬とはいえ、実際に疑いの対象となるようなものを「見て」から疑うのだ。<sup>2)</sup> では、証拠もなしに妻を疑うレオンティーズは、どのように悲劇に陥っているのでしょうか。

まず、レオンティーズが悲劇に陥る際の態度から見てみよう。ハーマイオニに対する彼の嫉妬心が最初に観客に伝えられる独白には、いくつか興味深い点がある。

[Aside] Too hot, too hot!

To mingle friendship far is mingling bloods,

I have *tremor cordis* on me: my heart dances,

But not for joy, not joy. This entertainment

May a free face put on: derive a liberty

From heartiness, from bounty, fertile bosom,

And well become the agent; 't may, I grant.

(I.ii. 107-12)

まず目を引くのは‘entertainment’という語である。この語は同じ科白の後半で再度登場する（17行目）。ここで用いられている‘entertainment’の第一の意味としては、ポリクシニーズを招いての宴会というものが考えられる。さらに、レオンティーズの目の前で起こったポリクシニーズとハーマイオニの一連の動作ということも、この語は含んでいる。いずれにしても、シェイクスピアは「見世物」という意味も持つ‘entertainment’をわざわざ二回用いて、外見的なテーマを前面に出そうとしている。一方劇中のレオンティーズの思考を考えても同じく、この‘entertainment’や‘a free face’という表現を用いてレオンティーズは「見た目」を重要視している。

レオンティーズが外見に興味を示す態度は、この後も描かれる。ハーマイオニとポリクシニーズが退場した後、彼は部下のカミローに対し、二度にわたり二人の様子を見たかどうか確認する。

CAMILLO You had much ado to make his anchor hold:

When you cast out, it still came home.

LEONTES Didst note it?

CAMILLO He would not stay at your petitions; made

His business more material.

LEONTES Didst perceive it?

(I.ii. 210-13)

二人は会話をしているようには見えるものの、実はその会話はまったく成立していない。レオンティーズの語る‘it’は、決して「錨」のことではないし、「骨折り」でもない

だろう。この‘it’は、前述した‘entertainment’の意味の一つと同じく、言わばハーマイオニとポリクシニーズの怪しい仲の様子である。それをレオンティーズは単に「見る」だけではなく、‘note’や‘perceive’といった語を用い、見て、さらに怪しいものとして認識している。ただこの段階で明らかなのは、彼の主張する怪しい仲は決して現実のものではないし、カミローはおろか劇場の観客すらそれを信じていないということである。つまり、ここではレオンティーズは現実を見てはいるものの、その外見を間違っただけで判断しているのである。加えて、他の悲劇の主人公とは異なり、彼は決して誤解を招くような、あいまいな外見に惑わされているわけではなく、明らかに問題のない事象に対する正確な認識が不可能なのである。今のレオンティーズには、目で物事を「見る」ことはできるものの、それを論理的に正確に解釈することはできないのである。

‘entertainment’という語から連想されるように、本作においてシェイクスピアは、観客が演劇を観ていると再認識するように仕向けている場合が多い。我々観客が観ている舞台上では、レオンティーズがハーマイオニという存在を見て、様々に反応している。ここに、本作の特徴的な作劇術である三重構造が明らかとなる。すなわち、ここではハーマイオニという劇をレオンティーズが鑑賞しており、またその様子を劇場の観客が眺めているのである。劇と観客という関係で考えると、レオンティーズは劇内容を正確に理解できない観客という構図が出来上がる。さらに彼は次のように語る。

Ha' not you seen, Camillo

(But that's past doubt — you have, or your eye-glass

Is thicker than a cuckold's horn) or heard

(For to a vision so apparent, rumor

Cannot be mute) or thought (for cogitation

Resides not in that man that does not think)

My wife is slippery?...

(I.ii. 264-270)

彼は本人を含む誰も見たことも聞いたこともないことを現実のものとして認識しているのである。もちろんレオンティーズは、誰にも騙されてはいない。他の悲劇の主人公とは異なり、彼には「自分しか知らない事実」はない。劇中人物と劇場の観客双方は、レオンティーズと同じ対象を見てハーマイオニの貞淑を正確に判断している。また、対象への正確な感想をレオンティーズ以外の劇中人物が観客に直接語るような場も見られる。<sup>3)</sup> 周囲の人物が正確に判断する中で、レオンティーズだけがその判断を誤っている。

ハーマイオニへの評価は、レオンティーズ側と劇中およ

び舞台下の観客との間でますます分かれていく。二幕にはいると、レオンティーズは部下からカミローとポリクシニーズが逃走したという報告を受ける。彼は自らの判断力と見る目について称赞したのち、毒蜘蛛の話をして、彼だけが悲劇的と認識している現状を説明してみせる。しかしながら、彼が見たと主張する毒蜘蛛は当然実在しない。またレオンティーズは、自身の理論の拠りどころである外見判断すら無視し始める。彼はハーマイオニの不義について、様々な証拠はそろって、足りないのは目撃のみという発言をする。

Or thou wert born a fool. Camillo's flight  
Added to their familiarity —  
Which was as gross as ever touched conjecture,  
That lacked sight only, naught for approbation  
But only seeing, all other circumstances  
Made up to'th' deed...  
(II.i. 174-79)

ここで話題になっているのは不義の行為そのものだが、それは決して舞台上で演じられることはないし、また誰かが目撃したと報告するわけでもない。彼は現実を正確に判断することができないだけでなく、見た目という判断材料すら考慮に入れなくなっている。すなわち、彼の主張は根拠の全くない妄想にすぎないということになる。H. Felperin も述べているように、レオンティーズの嫉妬は、それが嫉妬である限り、適切な理由もなければ、動機もない。また嫉妬がもたらす空想は、何も無いところから発生するのである。<sup>4)</sup> さらにこの場では、彼はハーマイオニを擁護するものは罪に問うと、発話行為そのものへの嫌悪をあらわにする。‘He who shall speak for her is afar off guilty / But that he speaks.’(104-5)ここで強調されているのは、妄想に頼ったレオンティーズの判断の誤りと、それに伴う彼の孤立である。

その後レオンティーズは息子マリアスを退場させ、ハーマイオニの腹部について次のように語る。

Bear the boy hence; he shall not come about her.  
Away with him, [*Mamilius is led out*] and let her sport  
herself  
With that she's big with, [*to Hermione*] for 'tis Polixenes  
Has made thee swell thus.  
(II.i. 59-62)

この時、ハーマイオニの腹部は実際膨れていただろうし、登場人物のみならず観客もその様子を目の当たりにしている。『パンドスト』では、妊娠の事実は報告というかた

ちで明らかにされるところをみると、どうやらシェイクスピアはハーマイオニの外見に関心が集まるように仕向けているように思われる。レオンティーズの孤立は、別の場面でも強調されている。その強調が頂点に達するのは、当然彼の悲劇がその結末を迎えるいわゆる裁判の場においてである。レオンティーズは公の場でハーマイオニの不義を追及し、彼女はそれに対して正当な反論をする。追及がさらにポリクシニーズ出奔に対するハーマイオニの加担に及ぶと、次のようなやり取りが交わされる。

HERMIONE Sir,  
You speak a language that I understand not.  
My life stands in the level of your dreams,  
Which I'll lay down.  
LEONTES Your actions are my dreams.  
You had a bastard by Polixenes,  
And I but dreamed it!...  
(III.ii. 77-82)

彼の見た夢は当然まちがっている。レオンティーズは、妻の行動を見てはいたが、それを正しく認識できないばかりか、嫉妬から誇大な妄想をしていた。彼は結局自分の勝手な妄想を他人に押し付けていたが、レオンティーズがハーマイオニ告発の拠りどころとしてきた彼女の「行動」は、実体のない彼の妄想、すなわち夢だったのである。<sup>5)</sup> 夢を信じることでは周囲と分かり合うことができないのは当然であるが、ここでは彼の「言葉」‘language’まで理解されない。彼は、言ってみれば他人には理解されない外国語しか話せないような、孤立した人物なのである。

一方、この場がハーマイオニを演劇という「見世物」のように提示している場であることは、よく指摘される。演劇性を表面に押し出したというシェイクスピアの意図は、‘...if powers divine / Behold our human actions...’(26-27)や‘...though devised / And played to take spectators...’(34-35)という表現に明らかに見られる。ここではハーマイオニという演劇を観るレオンティーズ、それからその周りで同じ演劇を観る登場人物たちという構図が示されている。それに加えて、当然その二重の演劇を観る舞台下の観客も存在することとなる。一幕二場の時と同様、いわば舞台上の客の一人であるレオンティーズは、やはり周囲の舞台上の観客が観ている同じ芝居を正確に理解できない。彼はいわば演劇の内容を信じることなく、自分の夢のような勝手な解釈を信じることで、自らの悲劇を生みだしている。シチリアでは、演劇は観客の解釈能力によっては危険性を伴うものとして扱われている。劇中観客と、おそらくは舞台下の観客両方に向けられている‘For behold me...’(35)というこの直後のハーマイオニの科白に

よりレオンティーズの孤立ははっきりと浮かび上がる。<sup>6)</sup>彼の周囲の人物がレオンティーズから離れていくのと同じく、観客の心も彼から離れていくのだ。

ここまで劇中観客としてのレオンティーズを追ってきたが、『冬物語』における劇中観客は彼の他にも存在する。つぎにそれら他の劇中観客について考えてみよう。レオンティーズの犯した罪は、彼自身による16年間の後悔の後、最終的にハーマイオニによって赦されることとなる。だが一方で劇そのものも喜劇として終わる必要がある。そのためには、ハーマイオニの個人的な赦しに加えて、レオンティーズに対する観客の赦しも重要なものとなる。レオンティーズの罪を中和している存在として、彼のスケープゴートとして機能しているアンティゴナスがあげられる。アンティゴナスのアクションがなければ、前半の悲劇が喜劇に転換し、観客が違和感なくその急変を受容することは難しいであろう。ただ、アンティゴナスはレオンティーズの罪の償いの身代わりをするだけではない。両者には様々な面で、共通点が見られるのである。その一つが、悲劇に陥る原因である。<sup>7)</sup>三幕三場、ともに上陸した船員が船に戻ると、アンティゴナスはレオンティーズの言いつけどおり、ボヘミアの人里離れた場所で赤子パーディタを捨てる。彼はその前夜、夢の中で赤子をパーディタと名付けるべしとハーマイオニに託される。その夢は彼にとってあまりに鮮明であった。*'If such thing be, thy mother / Appeared to me last night, for ne'er was dream / So like a waking.'*(16-18)そして彼は夢を信じ、ハーマイオニが本当に死んだこと、そしてそのパーディタという赤子はポリクシニーズの子であることを確信する。

... I do believe

Hermione hath suffered death, and that  
Apollo would, this being indeed the issue  
Of King Polixenes, it should here be laid,  
Either for life or death, upon the earth  
Of its right father. ...  
(III.iii. 40-45)

アンティゴナスはシチリアではハーマイオニの貞淑を信じて疑わなかった。彼はハーマイオニとポリクシニーズとの不義について、レオンティーズと共に議論した際にも、自らの家族を犠牲にしてもハーマイオニの潔白を主張すると彼女を擁護していた。しかしながら、この夢を見た後でアンティゴナスは容易にその主張を覆している。さらに、ここで引用した科白では強調の'do'が入っており、極めて調子は強い。ここに彼の心境の変化がみてとれる。彼がこのような夢を見た心理状態は、心理学的には様々な解釈することができるだろう。また、宗教的背景なども絡ん

でいるかもしれない。<sup>8)</sup>ただ、彼の心理的変化の理由はさておき、劇と観客という観点から考えると、二つのことが言える。一つはアンティゴナスが夢という対象物を見ているということ。もう一つは、その対象物に対する解釈が間違っていることである。彼の二つの行動は、ハーマイオニという対象を正確に解釈できないレオンティーズのものと酷似している。二人とも見ているものは「夢」であって、ともに自分の夢を信じて現実を見失い、悲劇に陥るのである。アンティゴナスが死んで罪を償うことでレオンティーズのスケープゴートとして機能している一方で、夢を信じて暴挙に出たレオンティーズの行動そのものも、アンティゴナスの死とともに清算されることとなる。作劇術的にいえば、劇中における誤解という行為そのものや、その誤解を生む価値観が、アンティゴナスの死によって完全に否定されることとなる。

アンティゴナスの死後も、劇中観客は存在し続ける。『冬物語』が、シチリアとボヘミアのそれぞれを悲劇の発生源とした二部構成であることは様々な指摘されている。共に王の怒りや、それに伴って発生する悲劇、子の出国、そして和解が存在する。ボヘミアのアクションは主に毛刈祭と和解の場が舞台となっている。毛刈祭の場そのものは四幕四場であるが、その前に一場でコーラスが登場し、二場はポリクシニーズとカミローの短い談議の場である。そして三場が、オートリカスと羊飼いの息子が登場する騙しの場である。毛刈祭の場の分析の前に、外見と解釈という点で興味深い箇所がみられる三場を見てみることにしよう。オートリカスは歌いながら登場するが、その歌が一旦途切れ、彼は散文で発話する。

I have served Prince Florizel and in my time wore three piles,  
but now I am out of service.  
(IV.iii. 13-14)

彼は以前宮廷に出仕していた。その言葉を信じるなら、'three piles'を身に着けてフロリゼルに仕えていたのだ。その後また歌が入り、彼の科白となる。その中でも、再び衣服に対する言及がある。*'With die and drab I purchased this caparison'*(26)オートリカスは宮廷を追い出され、現在はぼろをまといコソ泥をしていると語る。次に彼は、偶然通りがかった羊飼いの息子を自分が追剥にあったとだまし、彼から財布を奪うことに成功する。そのだましの内容は、自分がかつて宮廷から追い出されたオートリカスなる人物に襲われたというものだ。彼はここで詐欺師としては致命的な失敗をする。加害者本人であるオートリカスは、自分の名前や、かつて宮廷に出仕していて追い出された、という素性まで被害者に明らかにしてしまう。すると羊飼いの息子もオートリカスという人物について知っており、

祭りなどで徘徊する臆病な悪党ということまで認識していることが判明する。だが当然オートリカスは別人を「演じて」おり、この羊飼いの息子も、自分が救助している人物がオートリカスとは全く気付いていない。エリザベス朝演劇においては、女性俳優の禁止の問題もあり、変装をしていれば別人に見られるというルールがある。だが、ここでオートリカスは変装をしているだろうか。<sup>9)</sup> 羊飼いの息子は、ただボロをまとっているというだけで、自分が知っているオートリカスを認識できない。さらにここでは正体の名前すら提示されているのである。結局彼は自分が助けている相手がオートリカスとは気づかずに、所持品を奪われてしまう。この場は、暗いシチリアの世界から明るいボヘミアの世界への転換点でもあり、いわば息抜きのコミックリリーフとしての機能も果たしている。したがって、対象を正確に認識できないからといって羊飼いの息子が悲劇に陥ることはない。とはいえ、ここにもオートリカスという役者と、それを観る劇中観客としての羊飼いの息子という構造は存在しており、いわばオートリカスの持つ演劇的な詐欺能力が確認されている。

四幕四場は、毛刈祭という舞台設定のため、基本的に登場人物は全員祭り用の変装をしている。それに加えて、ポリクシニーズとカミローは正体がばれないように変装をしている。王子であるフロリゼルも、パーディタ、ポリクシニーズ、カミロー以外の人物にはその素性が明らかとはなっていない。祭りのための変装と身分を隠すための変装という、いわば二重の意味の変装がここにはある。四場が始まると、すぐにフロリゼルは女王の衣装を身につけたパーディタの衣服に言及する。‘These your unusual weeds to each part of you / Does give a life:…’(1-2)それに応えてパーディタも「若い羊飼いの格好’ a swain’s wearing’(9)と、フロリゼルの衣装について述べる。その後も衣服に関する科白は多いが、二人がこの場お互い褒め合っているのは衣服そのものについてではない。彼らは以後内面的価値についてお互いを評価する。王の娘であるパーディタが、女王の衣服を着ているために女王扱いされるということは、一種のドラマティックアイロニーであることは間違いない。だが重要なのは、彼女の素性ではなく、周囲の人物による彼女への評価である。彼女が王族の娘であることは、本人はおろか周囲のだれも知らない事実である。その事実を知らないはずのフロリゼルやポリクシニーズが、パーディタを無意識に女王扱いする。その際キーワードとなっているのは、「血統」(blood)である。気品ある王女という彼女の正体は、女王の衣装というよりむしろ内面的価値やしぐさによって意図せずに表出している。フロリゼルはパーディタの行動を見て次のように語る。

... Each your doing,

So singular in each particular,

Crowns what you are doing in the present deeds,

That all your acts are queens.

(IV.iv. 143-46)

パーディタは、毛刈祭で女王を演じているが、彼女の生まれや内面もまた女王の気品に満ちている。いわばここでは演技という、本来は非現実的なものを表現すべき行為が、実際には現実を表わしている。この後到来するポリクシニーズの悲劇的圧力がなければ、パーディタの演技には劇前半にあったような悲劇的要素は全くない。ハーマイオニという演劇が否定されたシチリアとは違い、ボヘミアでは、演技は知らずに内面を映し出すという肯定的な性質を与えられている。

さらに重要なのは、ボヘミアでは演技と内面の一致があるだけでなく、周囲の人物によりその演技に対する価値判断が正当になされるということである。劇中の観客と言える人物たちは、決して演技を拒否せず、人物の内面を推察することができる。彼らの人物評価能力は、誰も知らない素性という範囲にまで及んでいる。同じことはパーディタの素性だけでなくフロリゼルのものにも言える。パーディタは、変装してドリクリーズと名乗っているフロリゼルの内面的価値について述べる際、彼の彼女自身に対する賛辞が、あまりに大袈裟であると語る。

O Doricles,

Your praises are too large. But what your youth

And the true blood which peeps fairly through’t

Do plainly give you out an unstained shepherd,

With wisdom I might fear, my Doricles,

You wooed me the false way.

(IV.iv. 146-51)

解釈の難しい‘true blood’だが、まず第一に、これがパーディタに言い寄るフロリゼルの熱心な気持ちという意味であることは推測できる。しかしそれに加えて、ニューケンブリッジ版の編者が解釈しているように、正統な高い血統という意味もここには込められているだろう。<sup>10)</sup> フロリゼルが隠している高位の血統は、羊飼いの変装をしていても無意識に表出‘peep’している。その結果、彼は内面的に優れた正直な羊飼いに見えるのである。当然フロリゼルが王子であることをパーディタはすでに知っているが、その事実を知らない羊飼いの、フロリゼルについて‘...but I have it / Upon his win report, and I believe it — / He looks like sooth.’(171-173)と語って、彼に全幅の信頼を寄せている。羊飼いはフロリゼルの身分等の背景を知らなくとも、その見た目だけで直感的にフロリゼルを信頼してお

り、娘との結婚まで許しているのである。

外見と身分に関する科白はこの他にも存在する。ポリクシニーズも彼女の様子を見て、身分が低いながらも素晴らしい娘 *the prettiest low-born lass that ever / Ran on the greenswood* (156-57) とカミローに語って見せる。彼女が生まれ持った地位は低くないので、厳密に言えば、ここでのパーディタの身分に関する彼の見解は当然間違っているが、内面については正確に判断している。ポリクシニーズはさらに続けて、彼女の見た目やしぐさは農場に似つかわしくないもので、彼女自身の身分よりも高貴に *smacks of something greater than herself* (158) 彼女を見せているとする。ポリクシニーズは、パーディタが何をしても、羊飼いの娘にはあり得ない高貴な要素を感じ取っている。ポリクシニーズの言葉を聞いて、カミローもパーディタを称賛する。

He tells her something

That makes her blood look on't—good sooth, she is

The queen of curds and cream.

(IV.iv. 159-61)

ここでも *'blood'* という語が登場する。この科白の前半部分に対する一つの代表的な解釈は、フロリゼルの語る言葉によってパーディタが頬を赤らめているというものだ。ただ、頬を赤らめたという言葉は、後半の「まさに女王」という表現に繋がるだろうか。勿論カミロー自身は *'blood'* を「血の赤い色」という意味で使っているだろうが、作者の意図としては、そこに「血統」という意味が暗示されているように思われる。フロリゼルだけでなく、パーディタもまた、「血統」が知らずに露わになり、外部の人間からは、身分そのものは田舎娘であっても、その性質は女王とみなされるのである。劇と観客という観点からいえば、彼らはすべて対象物を極めて正確に判断しているということになる。

変装を演劇として、そして内面を真実として解釈した場合、パーディタとポリクシニーズのいわゆる自然対人工の議論も演劇と真実のテーマに沿って理解できる。そこでパーディタは化粧や接ぎ木に対する嫌悪をあらわにする。初対面で年長者のポリクシニーズと面と向かって議論するという、彼女の性格からは考えにくい行為に及ぶほど、その嫌悪は強いと言える。しかも、この正統と異種の融合という行為は、王子フロリゼルと田舎娘パーディタの恋とまさしく一致するものであり、この議論は彼女の立場を危うくする可能性すらあるのだ。しかし、彼女が身分違いのもの、あるいは自分と異なるものを演ずることを危険視していると考えれば、その意志の強さも理解できる。一方ポリクシニーズは、接ぎ木の有用性について主張する際に *'gentler'*、*'wildest baser kind'*、さらに *'nobler race'* など、

血統に関する語を用いる。彼の主張は、身分の卑しい種族を、高貴な血統で修正するというものだ。演劇的に解釈すれば、演ずることにより、人物の価値そのものを高めるということになる。そして彼の結論は、その演ずることこそ自然そのものなのである。それは演劇ないし *'art'*こそ真実を表わすという本作のテーマそのものである。

演劇と真実の優劣は、これまでの展開ではまだ決まっていない。その後パーディタの演劇に対する嫌悪感は、次に彼女に到来する悲劇的出来事により、危機感へと変化する。この議論の直後、パーディタはフロリゼルとの恋愛をポリクシニーズに反対され、絶望して次のように思いを吐露する。

... this dream of mine

Being now awake, I'll queen it no inch farther,

But milk my ewes and weep.

(IV.iv. 428-30)

しばらくの間田舎娘である自分が王子と恋におち、毛刈祭で祭りの女王の衣装を身にまとして王子と戯れるということは、彼女にとって夢、まさに劇の世界の話であった。その恋の終了は、当然夢から覚めることと同義である。だが、ここでの *'queen it'* という言い回しは注目されるべきである。シェイクスピア劇において *'queen'* が動詞で使われることはほとんどないことを考えると、彼女の夢にはさらに深い意味があるのではないか。引用文を見ると、彼女にとっての夢とは、まず第一にフロリゼルとの恋を意味するが、さらに「女王のまねごとをする」ことを意味していることがわかる。夢から覚めた結果、彼女は女王の演技をやめる。ここで観客はレオンティーズとアンティゴナスの夢もっていた危険性を思い出すかもしれない。しかしパーディタの夢には大きな違いがあることは明らかだ。レオンティーズらの夢とは、彼らにだけ根拠のある妄想だった。一方いわば身分違いの芝居をするというパーディタの夢は、実は夢ではなく彼女の正体そのものを表出させているにすぎないのである。また、彼女の芝居が実は真実であるということは、彼女には認識されていないが観客には周知の事実であることも重要だ。レオンティーズは外見に固執するあまり、人物の内面を推し量ることができなかったが、ボヘミアのアクションではむしろ内面が評価の対象になっている。さらに、この場を劇と舞台上の観客という観点からみると、あくまで女王という役柄を演じているはずのパーディタが、実は真の王女であり、周囲の劇中観客もその価値を認識しているということになる。つまり、この場では演劇と真実が一致しているのである。

演劇が真実を表わすというテーマは、この毛刈祭において別の形で見られる。四幕四場の途中には、オートリカス

が物売りとして登場する場面がある。村人たちはオートリカスの言葉に騙されて様々な品物を買うことになる。彼の持つ演劇的な危険性は詐欺という形で暗示されるが、ここで興味深いのは、村人たちがバラッドを買う際のやり取りである。オートリカスが紹介するバラッドは、人間の娘が魚にかえられた話など、非現実的なものばかりである。それを聞いたモプサとドーカスは、それぞれ一回ずつ「Is it true?」という発言をする。村人たちは、一見現実離れたバラッドの内容を信じていないような印象を与える。しかし、バラッドについてモプサは次のように語る。

Pray now, buy some. I love a ballad in print alive, for then we  
are sure they are true.  
(IV.iv. 249-50)

彼女は、本来なら信じられないような非現実的な出来事でも、「印刷してあれば」信じることができる。語りという、言葉だけの表現では信じられないことも、印刷物という形になっていれば受け入れられるのである。『冬物語』では彫像が人間に変わるというありえない結末を成功させるために様々な準備がなされていることを考慮に入ると、非現実的な話でも目に見える形であれば現実的になるという価値観も、最終場面と何か関係があるのかもしれない。すなわち、この価値観のとおり考えると、最終場面で彫像が動くという出来事も、言葉でなく動作で行われれば観客に受け入れられるということになる。A. Barton は、この場におけるモプサとドーカス側と、観客側の感情の共有の可能性を指摘している。<sup>11)</sup> シェイクスピアは、ここで観客に言葉でなく形や動作に注目するよう暗に働きかけているように思われる。

悲劇的結末をもたらしたレオンティーズの夢とは異なり、ポリクシニーズによって否定されたかに見えたパーディタの夢はまだ続く。ポリクシニーズ退場の後フロリゼルとパーディタはカミローの提案を受け入れ、シチリアのレオンティーズの許へ落ち延びることとなる。その際幾度となく言及されるのが、二人の衣服である。ここでは、王族らしい恰好をしていることが、レオンティーズに迎えてもらえる条件のように話し合われている。ただ、高貴な恰好をするのはシチリアに入ってからのもので、この場にオートリカスが登場すると、カミローは逃亡のための一案をめぐらす。彼はまずフロリゼルとオートリカスに衣服を交換するように指示する。この計画は、二人が無事にボヘミアを脱出するためのもので、フロリゼルの衣服をオートリカスのぼろと取り換え、またパーディタも別の変装をするというものである。この際、カミローに対しパーディタが語る「I see the play so lies / That I must bear a part.」(626-27)という科白は興味深いものである。パーディ

タは、毛利祭の女王という変装をやめ、新たな変装という演技をすることを決意し、演技の力を用いての問題解決に期待を寄せている。同時に、この場は彼女にとって、そしてさらには劇世界全体にとって、虚構を演じるという行為が否定的なものから肯定的なものになりつつあるということを表わしている。劇終幕近くにおいて、女王の演技をするというパーディタの夢は、将来フロリゼルと結ばれていわば現実のものとなる。すなわち、彼女にとって夢と同意である演劇が、まさに真実そのものになるのである。また観客にとってこの場は、演劇こそ真実というテーマの実践例にもなっている。

シェイクスピアは『冬物語』で演劇の現実化というテーマを設定しているが、一方で彼は、その現実化の最終結果である彫像の復活を観客に信じさせる必要がある。以下、シェイクスピアが、本作において信じるという行為をどのように扱っているか考えてみよう。まず、上述したようにレオンティーズはハーマイオニという対象を正確に理解できなかったために悲劇に陥った。これはいわば、積極的に彼女を信じなかったためと言いかえることができるだろう。例えば二幕一場、レオンティーズは彼女のもうすぐ生まれそうな子が、実はポリクシニーズの子であると宣言する。それを聞いたハーマイオニは、「And I'll be sworn you would be believe my saying, ...」(63)と、希望を込めて返答するが、レオンティーズは、真実そのものである妻の言い分を積極的に信じようとしない。だがそのレオンティーズも、三幕二場でマミアスの死に接して悔悛を見せ始める時、自らの失敗を悔いて、「I have too much believed mine own suspicion.」(148)と語る。彼は結局、真実ではなく自らの妄想を信じたというその行為が悲劇の原因であることを、今悟ったのである。

この後四幕の冒頭では、舞台上のコーラス役の「時」が観客に直接語りかける。これまでは劇、劇中観客、劇外観客の三重構造であったが、ここで舞台は一時的に劇と劇外観客という二重構造へと変化する。コーラスは観客に対し、自分がこれから芝居を演出することを宣言し、その舞台となる場所や背景を説明する。シェイクスピアは「時」の科白の中で、「my scene」(16)や「spectators」(20)といった表現を用いることにより、観客に「演劇」そのものを意識させている。さらに、「時」はまさに自分が演出する芝居を観る観客の想像力を操作するような発言をする。「...—imagine me / Gentle spectators, that I now may be / In fair Bohemia: ...」(19-21)「時」の科白には「believe」という直接的な語は見られないが、観客はレオンティーズや羊飼親子のように、目の前の対象や、さらには今後の劇内容を積極的に信じるように要請されているのである。<sup>12)</sup> いわばこの時点で観客と劇中観客の立場は同一のものとなり、その視点も共有され、観客はいわば劇中観客と共に劇を鑑賞

することとなる。

先ほど考察したフロリゼルらの変装の場に続く、四幕四場のオートリカスと羊飼いのやり取りを見てみよう。野夫の格好をしているオートリカスは、行商人の付け髭を隠したうえで二人の前に姿を現す。彼はまず、おそらくは威厳のある口調で二人の行き先を尋ねる。すると、彼の尊大な様子を見て羊飼いは‘To th’palace, an it like your worship.’(683)と答える。オートリカスはさらに宮廷に行く目的などを尋ねるが、その後羊飼いは彼に宮廷人かどうか尋ねる。オートリカスが自らを宮廷人であると主張する根拠は、外見に関するものである。

Whether it like me or no, I am a courtier. Seest thou not  
the air of the court in these enfoldings? Hath not my gait in it  
the  
measure of the court? Receives not thy nose court-odour from  
me? ...  
(IV.iv. 696-99)

ただ、彼の主張はすべて信じられるというわけではない。二人がオートリカスを宮廷人とみなす際の科白を見てみよう。まず羊飼いは‘His garments are rich, but he wears them not handsomely.’(714)と、彼の衣服とその着こなしに言及する。しかし羊飼いは、衣服が立派であるとは思っているものの、その着こなしはなっていないとする。羊飼いがオートリカスを完全に宮廷人と思っているかどうかは、ここでは定かではないのだ。息子は‘This cannot be but a great courtier.’(713)とはいうものの、その根拠を明らかにする科白では、まったく的外れな断定をする。‘He seems to be the more noble in being fantastical. A great / man, I’ll warrant; I know by the picking on’s teeth.’(716-17)オートリカスが宮廷人であるという判断は、何らかの優れた要素ではなく、その容貌が一風変わっていることと爪楊枝によってなされているのである。劇全体におけるこの場の働きとしては、彫像の場をさらに印象深いものにするための、宮廷生活のコミカルなパロディというものがあげられる。一方作劇術的には、ここでもオートリカスという役者、羊飼いの親子という劇中観客、そしてその様子を眺める劇外の観客という構造は見取れる。その構造の中で、羊飼いの親子はオートリカスを疑いながらも信じている。このやり取りの後、結局親子はオートリカスの「演技」に騙されることになる。ここではコミカルな場とはいえ、信じるという行為の難しさやその危険性が垣間見られる。結局四幕では、バラッドの場で村人たちが非現実的な話を最終的には進んで信じる一方、そこには常に騙しという要素が絡んでいる。<sup>13)</sup>

ではレオンティーズの場合はどうか。劇が悲劇から喜劇

に移ると共に、彼の判断能力は回復する。五幕一場、フロリゼル一行はボヘミアから逃れて来て、シチリア王レオンティーズに面会を申し込み、受理される。妻の見た目から不義を疑ったレオンティーズだが、今回はフロリゼルを見るなりすぐにその外見と血縁の関係を正確に分析する。彼は劇前半に論じたような、妻の貞淑という問題に関する表現を用いて、フロリゼルについて次のように語る‘Your mother was most true to wedlock, Prince, / For she did print your royal father off.’(123-4)。レオンティーズは王子の顔を見るとその瞬間に、彼がポリクシニーズの息子であることを確信する。しかも母親が過ちを犯していないとまで付け加える。嫉妬心から解放されたレオンティーズは、女性の貞淑を、その息子を見てのこととはいえ、外見から正確に判断できるようになっている。フロリゼルの隣にはレオンティーズの娘パーディタがいるわけだが、勿論この段階ではレオンティーズは彼女が自身の娘であることは認識していない。しかし彼は、二人の様子を見て実の娘のようだと言及する。‘... What might I have been / Might I a son and daughter now have looked on,...’(175-76)パーディタを見つめていたのはハーマイオニを思い出してのことだったと語るレオンティーズは、その二人の女性を外見で同一視できるようになっている。彼自身やその周囲を襲った悲劇の原因はもはやない。<sup>14)</sup> 今や彼は対象を正確に分析することができるのだ。

この場では、実はフロリゼルは誤ったことを語っている。彼は決してポリクシニーズの正式な要請を受けてシチリアへ立ち寄っているわけではない。また、パーディタの身分も当然偽って述べられている。フロリゼルは、いわばレオンティーズの協力を得るために演技をしているのである。レオンティーズは王子という立場のフロリゼルが何の前触れもなく訪問することをいぶかしく思っていたが、彼は‘believe’という語すら使わないものの、フロリゼルの語ることを完全に信じている。さらに、ポリクシニーズ一行の到着が告げられ、フロリゼルの説明が虚偽のものであると明らかになっても、彼はフロリゼルらに協力すると決心する。彼はいわば、フロリゼルの演技をためらいなく受け入れている。演劇とは決して疑うもの、拒否するものではなく、信頼すべきものになっている。

レオンティーズ同様、芝居を正しく理解しなかったために危機的状況に陥った羊飼いの親子も、演劇に対する姿勢を変えている。オートリカスに騙された四幕の終わりとは異なり、その後の五幕二場では、彼らは全く異なる態度をとる。親子はオートリカスの正体やその悪行が明るみになると、彼に対して尊大にふるまうのだ。ここでは両者の立場の逆転がみられる。また、羊飼いの息子は紳士の身分に昇進すると、オートリカスに決闘まで申し込んでいたのだ。彼の場合、身分が変わると、それに加えてその性質そのも



のも変化している。それだけではない、血統の話がすむと、その正体や悪事が明るみになって落ちぶれているオートリカスの弁護までしようとする。

CLOWN Give me thy hand. I will swear to the Prince thou art as honest a true fellow as any is in Bohemia.  
SHEPHERD You may say it, but not swear it.  
CLOWN Not swear it, now I am a gentleman? Let boots and franklins say it, I'll swear it.  
SHEPHERD How if it be false, son?  
CLOWN If it be ne'er so false, a true gentleman may swear it in the behalf of his friend. And I'll swear to the Prince thou art a tall fellow of thy hands, and that thou wilt not be drunk; but I know thou are no tall fellow of thy hands, and that thou wilt be drunk; but I'll swear it, and I would thou wouldst be a tall fellow of thy hands.  
(Vii.134-145)

ここでの二人のやり取りは、単なる親子のユーモラスな会話のように見えて、より深い意味のある重要な箇所である。まず気が付くのは、『冬物語』のキーワードである‘swear’という語が多く使われているということである。オートリカスの正直さを王子に伝えるよう「誓う」とする息子に対し、父は「誓う」ことはすべきでないと説得する。しかし、息子の意志は固い。このやり取りは、上述したレオンティーズの「信じる」気持ちに関する変化に通ずるものがある。レオンティーズが最終的に周囲を信じることになるのと同様に、羊飼いの息子も、この段階ではオートリカスに対する不信感を持っていない。また彼は父親の忠告を受け入れることすらない。さらに注目すべきは、引用した最後の箇所、羊飼いの息子がオートリカスに勇敢な人物になると願うことである。四幕とは異なり、ここでは羊飼いの息子はオートリカスが勇敢な人物になることを積極的に信じている。<sup>15)</sup> 五幕に入ると、劇の雰囲気は明るいものに変調することは当然として、そのきっかけとなっているのが、不確かなものに対する積極的な信頼感である。この科白の後オートリカスは、‘I will prove so, sir, to my power’(146)と反省を込めて語る。オートリカスは大きな罰を受けたりしたわけではなく、いわば羊飼いの息子もつ信じる心が彼の悔悛の原動力となっている。L. Cox が指摘するように、オートリカスにも羊飼いたちの‘faith’が必要なのである。<sup>16)</sup> シェイクスピア劇において、彼のような喜劇的悪役が完全には改心せず、劇が終わるまで悪人のまま留まることは珍しくない。だが、本作に存在する価値観が、信じるという行為こそが幸福な結末をもたらす、というものであるなら、オートリカスは、ここで本当に改心

しているのかもしれない。この価値観は、シェイクスピアが『冬物語』で観客にも共有することを要請しているもののひとつである。この場合は、信頼が肯定的な結果を生み出すことを証明するための第一段階であるといえる。<sup>17)</sup>

シェイクスピアは、劇中人物や観客に積極的に信じることを求める以外にも、五幕において最終場面の準備ととれるような工夫をしている。まず二場。オートリカスと第一の紳士はレオンティーズたちの再会の場について話し合っている。ここで主に言及されるのは、彼らの喜びの様子である。ここでのやり取りを通して、舞台上で演じられなかった出来事が観客にも説明されている。第一の紳士がまず語るのは、羊飼いとパーディタとの最初の出会いについてである。彼が簡単に描写して周囲に聞かせるのは、羊飼いがパーディタの近くに残された品物をどのように発見したかを語る様子である。紳士はその直後、羊飼いが子供を見つけたと語るのを聞いたとする。‘Only this, methought I heard the shepherd say he / found the child.’(5-6) 引き続き紳士は、レオンティーズとカミローの驚きの表情を目撃したと証言する。注目すべきは次の点である。彼はここまで、羊飼いたちの話の聞いたと言って、言葉というものに注目していたが、そのすぐ後に言葉に対する外見の優位性を主張している。‘There was speech in their dumbness, / language in their very gesture:...(11-12) 第一の紳士は、沈黙や身振りに言葉が込められていたと表現する。その次の箇所にあるように、彼らの感動は大きすぎたのであるが、その感情は、言葉によってではなく、彼らの外見によって読み取られたのである。レオンティーズらがパーディタ生存の事実に対して強く驚くことは当然として、その沈黙には発話があり、その身振りに言葉があったとは奇妙な表現といえる。この科白の背後には、シェイクスピアのどのような意図があるのだろうか。

次に登場する第二の紳士も、レオンティーズらの再会の場を描写する。シェイクスピアはまず、第一の紳士の場合同様、言葉による表現を否定することから始める。つまり、これらの再会に関しては、驚きを呼ぶ出来事があまりに多すぎて、バラッド作者でも表現しきれないのだ。‘Such a deal of wonder is broken / out within this hour that ballad-makers cannot be able to express / it.’(20-22) また紳士は、その再会があまりに非現実的なものであるため、その真偽は疑わしいとする。‘This news, which is called true, / is so like an old tale that the verity of it is in strong suspicion.’(24-25) だが次に登場する第三の紳士により、それらの話は真実であると宣言される。彼の第一声は、状況証拠と真実との関係に関するものである。‘Most true, if ever truth were pregnant by / circumstance.’(27-28) 彼によれば、信じられないような出

来事でも、証拠があれば真実となりえるのである。先に論じた信じることに関する価値観に加えて、シェイクスピアはここで、本作に一貫して流れているもう一つの価値観を示している。すなわち、極めて非現実的なことでも、何らかの方法を駆使すれば新たに真実として扱われるのだ。いわばこれらの価値観は、シェイクスピアが観客にとるよう要請している観劇態度を表している。この第三の紳士の科白は、シェイクスピアが後の非現実的なアクションを現実のものとして演出するための、観客に対する一つの言い訳なのかもしれない。<sup>18)</sup>

さらに第三の紳士たちのやり取りをみてみよう。彼が説明する証拠とは、パーディタがレオンティーズの娘であると判明した際に明らかにされるものである。その証拠は大きく二つの種類に分けられる。一つは、彼女が置き去りにされた際に身に着けていたハーマイオニのマントや宝石など、まさに目に見える物的証拠。もう一つは、目には見えない証拠、すなわちパーディタの持つ威厳と高貴な気質である。‘...the affection of nobleness which / nature shows above her breeding...’(32-33) 物的証拠はさておき、高貴な気質は舞台上で演出されるには、極めてあいまいなものである。この科白の直前には、ハーマイオニとパーディタが、同等の品位を備えているという理由で似ているという箇所もある。それも舞台上で説得力を持って演出するのは困難であろう。当然この場は芝居の一部であるので、言葉が発せられている。矛盾しているようだが、劇であるにもかかわらず、ここではいわゆる言葉、すなわち科白では、パーディタの気質を表現することは不可能なのである。シェイクスピアにとって、『冬物語』の中で高度に非現実的な世界を構築し、自らが本当に演出したいものを効果的に演出するには、言葉では不十分なのである。紳士らの発言は、言葉では表現できないものを言葉で説明するしかないシェイクスピアの、一種のもどかしさの表れなのかもしれない。

この場での言葉による描写は、当然実際に演じられるよりも観客に訴える力は弱い。だが、レオンティーズとパーディタらの再会を言葉による描写だけで済ましてしまえば、最終場面における再会はより印象的に演出することが可能になる。ここでシェイクスピアのそのような意図を推察することはできるだろう。だが彼の狙いはそれだけだろうか。第三の紳士はこの後、パーディタがハーマイオニの死について知る場面に対し、周囲の人物達が感動をもって接したことを語ってみせる。彼の描写の中には、レオンティーズやパーディタが再会の場で発したであろう「科白」も再現されている。観客にはその場面を詳細に伝える必要がある一方で、レオンティーズらの科白は非常に短い。パーディタに至っては、自身の母親であるハーマイオニの死を聞かされて、一言のみ発したとされる。‘with an

‘Alas!’(75)感動的な場面にしては、あまりに簡潔な発言である。さらに、第三の紳士はその光景は言葉では描写できないので、直接見るべきだったと惜しむ。‘Then have you lost a sight which was to be / seen, cannot be spoken of.’(97-98) 五幕二場では、演劇という形態は保持されているものの、シェイクスピアは登場人物たちに一つの物語を語らせている。ここでは、劇における実際の科白のやり取りよりも、外から見た和解の様子が重要視されている。これら長い解説的科白は当然、劇中人物のほかにも、観客も聞いている。観客は劇全体を通じて、そして特に五幕に入ってから、外見に注目するような視点を与えられ、さらに外見は言葉よりも表現力に優れているという考え方もまた植えつけられるのである。『冬物語』の終幕近くでは、先に引用したように、まさに外見に言葉が込められているのだ。このような外見重視の作劇法は、彫像の場をレオンティーズら舞台上の観客と実際の観客が同時に同じ視点で見ようとしてコントロールするためのものである。<sup>19)</sup> いわばこの作劇術は、W. Knight からも指摘しているように、最終場面成功に向けた周到な準備である。

この場ではさらに、ハーマイオニ復活を肯定するような具体的なキーワードも見られる。<sup>20)</sup> たとえば‘a weather-bitten conduit’(48)や‘most marble’(77)などという表現。「芸術作品」としての「彫像」に扮するハーマイオニの様子を観客が目当たりする前に、これらのものは特に観客の気持ちの中に「石」や「外見重視」という意識をもたらすための暗号として機能している。

シェイクスピアによる観客の視点操作は、別の箇所でも見られる。その顕著な例は、五幕にいくつか見られる観客への直接的な語りかけである。<sup>21)</sup> 二場の終わり、羊飼いの息子はレオンティーズ達がハーマイオニの像を見に行く前に、‘Come, follow us.’(150)と、あたかも観客を誘うような科白を述べる。この科白と似たものは、例えば一場最後のレオンティーズの‘...And mark what way I make. Come, good my lord.’(232)や、二場で紳士たちが退場する際の‘...Let’s along.’(95)があげられる。シェイクスピアは、観客の姿勢や視点を調整した上で、さらに観客が劇中観客と共に最終場面の外見に注目するように仕向けている。シェイクスピアの他のロマンス劇でも、最終場面における劇中・劇外観客の反応の融合は見られるが、これほど緻密に準備されたものはない。<sup>22)</sup>

五幕三場でシェイクスピアは、観客反応に関して周到な準備をしたうえで、本論の冒頭で引用したように、復活の劇の演出役であるポーリーナに‘faith’についての科白を語らせている。当然彼女の要求は劇中人物と舞台下の観客に向けられている。この‘faith’という語の意味であるが、以上の議論を踏まえると、「信じる心」という解釈が最も適切のように思われる。レオンティーズの「信じる心」を目

覚めさせることにより、像でいることをやめてハーマイオニは「復活」する。ハーマイオニの復活が視覚に訴える効果が極めて大きいことは言うまでもないが、シェイクスピアがそのような復活のさせ方をした理由は、ポーリーナにより劇中劇外両方の観客に説明される。

That he is living,

Were it but told you, should be hooted at

Like an old tale; but it appears she lives,

Though yet she speak not....

(V.iii. 115-18)

彼女の意見は、ハーマイオニが生きていることは、話でなく見ただけしか信じてもらえない、ということである。像であるはずのハーマイオニが動くという、極めて非現実的な出来事を実際に見て信じるという気持ち、それが‘faith’という言葉で表されている。信じる気持ちを持ってこそ、彫像の彼女が人間に変化することを、劇中劇外の観客双方が受け入れられるのであるし、彼らがその非現実的なアクションを信じて初めて、『冬物語』という劇は成功するのである。<sup>23)</sup>

本作において「物語のようだ」という表現が度々登場することはよく指摘される。<sup>24)</sup> その好例はこの直前の二場にある。第二の紳士がアンティゴナスの行方を尋ねると、第三の紳士は彼がクマに引き裂かれたという事実があまりにも非現実的であるために、‘Like an old tale still,...’(53)と言って話を始める。アンティゴナスの死、レオンティーズとパーディタの再会はいくまで昔話、虚構のようなものである。そして先に見たとおり、これらの話は舞台上で文字通り「語られる」。その直後、引用したようにポーリーナは、ハーマイオニの復活は語られれば昔話だと軽視されると述べる。すなわち、非現実的な昔話を信じさせるには、語り以外の方法が必要なのだ。ここまでの議論から、ここでの「語る」という表現は、まさに発話することをその主な方法とした、「従来の作劇術」という意味に置き換えることが可能であるかもしれない。もしそうであれば、シェイクスピアは、科白のやり取りが中心である作劇術よりも、「外見」を前面に出してハーマイオニ復活を演出する作劇術を、より高位の芸術的表現方法として扱っている。このように考えると、彫像のふりをやめた後にハーマイオニとレオンティーズが言葉を交わさないという、一見奇妙な事態も納得できる。劇はいくまで彼女の復活を「見せる」ことで終わらなければならない。その稀な手法を用いた最終場面を観客が正しく鑑賞できるように、シェイクスピアは劇中劇とすることでテーマ、価値観、視点などを提示し、様々な形で観客を誘導している。

シェイクスピアの劇的想像力は晩年に衰えたと考える

批評家も存在する。しかしながら、彼が『冬物語』において最終場面の演出のために極めて精密に作劇しているところを見ると、シェイクスピアはキャリアの終盤においても新たな、そして観客の好みに合った作劇法を模索していたと思われる。当然その理由の一つとして黒僧座の構造上の問題もあっただろうが、いずれにしても、本作で用いられた外見重視の作劇術は、続く作品『あらし』(1611)でも大いに活用されることとなる。

## 註

- 1) テキストは、S. Snyder and D.T. Curren-Aquino (eds.), *The Winter's Tale* (Cambridge U.P., 2007)を使用。
- 2) J.A. Knapp, ‘Visual and Ethical Truth in *The Winter's Tale*’ *Shakespeare Quarterly*, vol. 55, no. 3 (2004), p. 271.
- 3) C.J. Cobb は、アンティゴナスがレオンティーズの判断の間違いを、皮肉を込めて観客に直接語っているとしている。C.J. Cobb, *The Staging of Romance in Late Shakespeare: Text and Theatrical Technique* (University of Delaware Press, 2007), p. 141.
- 4) H. Felperin, *Shakespearean Romance* (Princeton U.P., 1972), p. 214.
- 5) レオンティーズの夢に関しては、以下の論文を参考とした。J. Lewin, “‘Your actions are my dreams’: sleepy minds in Shakespeare’s last plays.” *Shakespeare Studies*, vol. 31 (2003), pp. 184-204.
- 6) 舞台上の観客‘onstage audience’については、C.J. Cobb が詳細に論じている。特に第4章参照。C.J. Cobb, *op. cit.*, chap. 4.
- 7) C. Bulter, *The Practical Shakespeare: The Plays In Practice And On The Page* (Ohio U.P., 2005), p. 54. R. Nevo, *Shakespeare’s Other Language* (Methuen, 1987), p. 118.
- 8) ニューケンブリッジ版の編者は、アンティゴナスがハーマイオニの不義を信じた理由として、カトリック的視点から論じている。S. Snyder and D.T. Curren-Aquino (eds.), *op. cit.*, p. 157n.
- 9) 四幕四場で付け髭を取るが、これは行商人のもので、毛刈祭の時に身に付けているべきである。その前に羊飼いの息子に会う時には付けていないはずである。
- 10) S. Snyder and D.T. Curren-Aquino (eds.), *op. cit.*, p. 182n.
- 11) A. Barton, ‘Leontes and the spider: language and peaker in Shakespeare’s Last Plays’ in P. Edwards (ed.), *Shakespeare’s Styles: Essays in Honour of Kenneth Muir* (Cambridge U.P., 1980), p. 133.
- 12) R.C. McCoy, *Faith in Shakespeare* (Oxford U.P., 2013), p.125.
- 13) B.J. Sokol は、このバラッドのアクションを、最終場面のポーリーナの「話されていたら、信じてもらえない」という主張とを同種のものとしている。B.J. Sokol, *Art and Illusion in The Winter's Tale* (Manchester U.P., 1994), p. 176. J.A. Knapp も、観客がハーマイオニ復活というあり得ない物語を信じるのは、毛刈祭の村人らの心理と同様であるとしている。J.A.

- Knapp, *op. cit.*, p. 278.
- 14) B.J. Sokol は『冬物語』の前半と後半では人物の認識力に明らかな違いがあると論じている。B.J. Sokol, *op. cit.*, p. 20. また B.W. Young は、レオンティーズが必要としている‘faith’には、ハーマイオニの貞淑を信じるという気持ちまで含むと論じている。B.W. Young, ‘Teaching the Unrealistic Realism of *The Winter’s Tale*’, in M. Hunt (ed.), *Approaches to Teaching Shakespeare’s The Tempest and Other Late Plays* (The Modern Language Association, 1992), p. 91. M.M. Mahood は、ポリクシニーズよりもレオンティーズの方が、最終的に人物に対する観察眼をより強く回復するとしている。M.M. Mahood, *Shakespeare’s Wordplay*, (Routledge, 1968), p. 160.
- 15) L.S. Cox は、羊飼いの息子が獲得することになる信じる姿勢が、レオンティーズのものと類似していると指摘している。L.S. Cox, ‘The Role of Autolycus in *The Winter’s Tale*’, *Studies in English Literature, 1500-1900*, vol. 9, no. 2, spring (1969), p. 298.
- 16) *Ibid.*, p. 294.
- 17) J. Lewin も、レオンティーズと観客が、共に‘positive mental perception’を獲得することになると論じている。J. Lewin, *op. cit.*, p. 198.
- 18) シェイクスピアは時に、登場人物に自分の演出について自己弁護するような科白を言わせる。本論考ではその自己弁護の様々な方法まで論じる余裕はないが、例えば L.G. Salinger は「時」について、次のように表現している。‘...he glancingly defends the dramatist’s technique against possible critics:...’ L.G. Salinger, ‘Time and Art in Shakespeare’s Romances’, *Renaissance Drama*, vol. 9 (1966), p. 3.
- 19) D. Richman は、五幕の語り手たちは最終場面にどう反応すべきか、観客に教えていると論じている。D. Richman, *Laughter, Pain, and Wonder: Shakespeare’s Comedies and the Audience in the Theater* (University of Delaware Press, 1990), p. 113. また C.J. Cobb も同様の指摘をしている。C.J. Cobb, *op. cit.*, p. 187.
- 20) G.W. Knight, *The Crown of Life*, (Methuen, 1961), p. 117.
- 21) J.A. Knapp によれば、五幕一場ではポーリーナが過去のレオンティーズの悪行を要約し、観客に考えさせている。これも観客反応操作の一例であろう。J.A. Knapp, *op. cit.*, p. 148.
- 22) 例えば『ペリクリーズ』の最終場面の観客の反応については、W.F. Eggers, jr の意見があるが、シェイクスピアの準備ということに関しては、それほど指摘されていない。W.F. Eggers, jr, ‘Presentation in Shakespeare’s Romances’, *Texas Studies in Literature and Language*, vol. 21, no. 4, (1979), p. 463.
- 23) W.F. Eggers, jr は、『冬物語』の最終場面について次のように論じている。‘In this scene perhaps most clearly in all the romances, we need only to believe our eyes to participate in characters’ wonder.’ *Ibid.*, p. 469. また J.A. Knapp も観客の信じる心の必要性について論じているが、宗教的なものとは無関係であるとしている。J.A. Knapp, *op. cit.*, p. 277.
- 24) 例えば、次のようなものがある。K. Muir, ‘The Conclusion of *The Winter’s Tale*’, pp. 100-101, in D.W. Jefferson, (ed.), *The Morality of Art*, (Routledge & K. Paul, 1969).