



If she pertain to life, let her speak too!<sup>1)</sup>

(V. v. 98-113)

ポーライナ 楽士たち、像をお起こしして。さあ！ [音楽]

時間です、台からおり、石であることをおやめ下さい。

さ、こちらへ。皆様を驚かせるのです。あなたの墓は

私がふさぎましょう。さ、動いて、こちらへおいで下さい。

無感覚は死にお譲りなさい。あなたのお命である方が

死の手からあなたを取り戻して下さったのです。ほら、動きます。

[ハーマイオニーは台からおりる]

後ずさりなさってはいけません。これから

神聖な行為が始まるのです、私の呪文もそうでしたから。[レオンティーズに] お避け

なさいますな、お避けなさいますとまたお亡くなりになり、

あなたは二度お妃様を殺すこととなります。さあ、お手を。

お妃様がお若かったときは陛下から愛を求められたのに、

お年を召されたいま、お妃様に求めさせるのですか？

レオンティーズ

おお、

あたたかい！これが魔法なら、魔法も食事同様、

正当な行為と認めよう。

ポリクシニーズ

王を抱いたぞ、あのよう。

カミロー お首にとりすがって。

生きておられるのなら、お声も聞かせて下さい<sup>2)</sup>。

実は、ハーマイオニーは、献身的な女官ポーライナの考えで16年もの間誰とも会わずに宮廷の一隅でひそかに生きていたのであり、その限りにおいてこれを厳密な意味で彫像の変身と言うことはできないし、また超自然的な事件ではないのであるが、それでも観客に劇場経験としてはそう思わせないではおかないところがある。それは、一にかかって、シェイクスピアの劇作上の仕掛けによるのである。すなわちシェイクスピアにしては珍らしく、登場人物に対してだけでなく、観客に対しても舞台裏の真相を、一切知らせず、ハーマイオニーは息子マミリアスの死の知らせを聞いて、悲嘆のあまり息絶えたものと思わせてきているところにその秘密がある。言わば、舞台上の世界が観客席にひそかに降りてきて、いつのまにかすっぽりと観客をその腕の中にすくいとっているのである。その結果、観客は、劇中の登場人物同様、見事にだまされ、知らぬ間に最終場面の「奇蹟」にあずかることになる。観客は、ハーマイオニーは絶命したものと思ひ込んだまま、最終場面に至ってはじめて、登場人物と同じ資格でハーマイオニー像の変身という「超自然」に立ち会わされていることに気がつくのである。この「奇蹟」の仕掛人とも言うべきポーライナは、その意味で登場人物たちの好奇心だけでなく観客のそれをも操作する人物——『嵐』において、架空の事件をつくり、真実を紡ぎ出すプロスペローにも似た演出家——となっている。したがってここでは観客は舞台上に提示されたものを単に全智の視点から見るのではなく、舞台上の登場人物と同質の時間を生き、同質の経験を共有するという立場におかれるのである。その意味でこの最終場面はきわめてメタシアトリカルな場面であり、観客（世界）に対して大きく開かれていて、舞台上の架空の劇世界が現実世界を

自らの内に呼び込み、呑み込んでしまう瞬間と言えよう。いや、ここでは架空と現実の境界という概念すら曖昧になってしまっている。中世以来の伝統である、世界は一つの舞台であり、舞台は世界を映す鏡という〈世界劇場〉の観念はまたシェイクスピアの信条でもあるが、彼はそれを比喩や信念の次元以前の、具体的な劇作法の次元で一見愚直と思えるほど字義通りに実践しているのである。しかし、他方この越境行為は劇そのものの解体につながりかねない危険な綱渡りでもあるのである。

ロマンス劇のいわば頂点に立つと言っても過言ではないこの『冬物語』の荒筋を簡単にまとめておこう。彫像場面からさかのぼること16年、シシリア王レオンティーズの宮廷を舞台にこの悲喜劇の幕は開かれる。レオンティーズの宮廷を訪問中の親友ポリクシニーズ（ボヘミア王）は滞在があまりに長びいたため帰国したいと申し出るが、レオンティーズの妻ハーマイオニーの説得にまけてもう数日間帰国を延ばすことにする。ハーマイオニーの説得の熱心さにレオンティーズは二人が不義密通の関係にあると錯覚し、突然激しい嫉妬にかられ、周囲の臣下たちの忠言にも耳をかさず、身重になっているハーマイオニーを牢獄に閉じ込める。さらにハーマイオニーが獄中で生んだ、後に羊飼いの親子に拾われてパーディタ（「失われた者」の意）と名づけられる我が娘をポリクシニーズとの間にできた不義の子と思い込んで他国へ追放する。やがて、自らの疑惑の正しさを裏書きするためかねてよりデルポイの神殿につかわしていた使いがもどり、アポロの神託が法廷の場で読み上げられる。それによって妻の貞節が宣言され、自分の誤ちは動かしがたいものになるが、疑念にとり憑かれたレオンティーズはなおもその神託に疑いをさしはさみ、その結果ついに神の怒りにふれて一人息子マミリアスを失うはめになる。一方、ハーマイオニーは息子の死の知らせをきいてその場に倒れ込む。大切な世継ぎがと絶えたばかりか、貞節の鑑ともいべきハーマイオニーまでも失ってレオンティーズは初めて自らの愚かさを悟り、その後、妻の墓参りだけを唯一の慰めとして悔悟の日々を過ごす。以上の前半の暗い悲劇から一転して、後半、明るい祝祭的雰囲気包まれて劇は再開する。場面は一挙に16年後のボヘミアに移る。時あたかも春、毛刈り祭りの季節。羊飼いや息子の道化、そしてその恋人たち、とりわけ、彼らにいかがわしい装飾品を高く売りつけていく、スリが本職のトリックスターの存在であるオートリカスといった者たちが、牧歌的世界を背景にして笑いをふりまき、新しい生命の復活が暗示される。説明役の「時」が「砂時計をさかさまにしましょう」（“I turn my glass”）（IV. i. 16）と宣言する通り、すべては離散から再会、分裂から調和、不和から和解へと、黒々と引き裂かれた傷口が癒されるように、時間は逆向きに流れ始める。死んだと思われていたパーディタは今や匂い花咲く美しい娘となって父レオンティーズのもとに帰りつき、彼の絶えた世継ぎは、パーディタと婚約したフロリゼル（ポリクシニーズの息子）という形で新たに生じ、さらに、親友ポリクシニーズとは再会し、和解する。そして冒頭に引用した亡くなったはずの妃ハーマイオニーの劇的な復活場面となって劇は大団円を迎える。

レオンティーズにとって「男にとって希望の糧である伴侶のなかでも最良の伴侶」（“the sweet'st companion that e'er/Bred his hopes out of”）（V. i. 11）であったハーマイオニーの死は、天使的無時間の楽園に生きていた、いとけないマミリアスの死とともに、前半の悲劇部分の頂点をなすものである。ハーマイオニーの死はとりも直さず、レオンティーズの内なる死であり、希望の剝奪、そして世界の喪失であった。彼は現実世界との接触を一切拒絶して、亡き妻の墓への日参りという機械的復運動の中に自らを封じ込めてしまう。現実世界との接触を喪失した彼は人間的しなやかさを失い、自動人形のようなぎこちなさの中に閉じ込められ、

仮生を生きる存在になる。しかし、レオンティーズには、オセロやリア王とは違って、内面の死によって生じた、そうした〈物化〉状態から解放してくれる外なる死——肉体の死——は許されていない。彼は真実を見失った自らの愚かさを苦しみ、悔い改め、そうした苦悩や悔恨といった象徴的死を通して、最終的に失われた世界をより高められた次元で回復するというシェイクスピアの悲劇以後のヴィジョンを表象する人物として創造されているからである。

シェイクスピアが『冬物語』の種本にしたとされるロバート・グリーン (Robert Greene, 1560?-1592) の小説『パンドスト——時の勝利』(*Pandosto; The Triumph of Time*, 1588) は悲劇的な死をもって終わっている。『冬物語』のレオンティーズにあたる主人公パンドストは、自分が恋したフォーニア (『冬物語』ではパーディタ) という若い娘が我が子であることを知って自殺し、その妻ベラリアは息子の死の知らせを聞いて悲しみのあまり (本当に) 亡くなってしまう。『冬物語』におけるハーマイオニーの復活という結末はシェイクスピア独自の改変であるが、そのいわば180度の転換は原作の持つ救いなき悲劇のヴィジョンから大きく隔たった、赦しによる和解、そして世界の回復というロマンス劇に共通する晩年のヴィジョンを表現するための必要不可欠な変更であったのだろう。しかし、シェイクスピアの芸術家としての離れ技は、その際に、冷たい完全性の内に閉じた彫像からしなやかに動く生身の人間への目覚めというすぐれて象徴性に富んだ古代ギリシア以来のピュグマリオンズムというトポスを用いたところにあるように思われる。

## II

ギリシアの天才的工匠ダイダロスによる木製のヴィーナス像制作の神話から江戸川乱歩の『人でなしの恋』まで、多くの文学作品に登場するこのピュグマリオンズムのトポス<sup>3)</sup>には昔からさまざまな連想がまわりついている。古来人間による自動人形の制作は、神の創造行為の模倣であり、偶像崇拜にも似た悪魔的所業の影をおびた反自然的行為と見なされた。悪魔の力を借りた、いわゆる黒魔術によってのみなされるものであり、したがって人々はこれを神の神聖領域への罪深い侵犯としておそれたのである。人造人間ハダリーをつくりあげた電気学者エディソン氏の天才に対して、エワード卿が「瀆聖」のにおいをかぎつけ、「そのようなものを創造しようと企てることは、…どうも、…神を試みることになるような気がしますが。」<sup>4)</sup>とらすのも故なきことではないのである。シェイクスピアはハーマイオニー像の変身場面の提示にあたって、まず何よりもその連想を排除することに腐心している。ポーライナにこれから行う彫像の目覚めが「悪魔の力」(“wicked powers”)を借りたものではないということを確認させているのもそのような伝統的な連想を恐れてのことなのであろう。

Paul,

Either forbear,

Quit presently the chapel, or resolve you  
For more amazement. If you can behold it,  
I'll make the statue move indeed; descend,  
And take you by the hand: but then you'll think  
(Which I protest against) I am assisted  
By wicked powers.

(V. iii. 85-90)



し、9ヶ月後には娘まで生まれる、というものである。また、技術の神ダイダロスが造ったひとりで動く木製のウェヌス像は夜な夜な台座から降り下り、人間や神々の像と情交したため、夜間は縛っておかなければならなかったという。<sup>6)</sup> ピュグマリオンが象牙の像に投影された彼自身の影、彼自身の魂以外の何ものでもなかったことは明白であろう。ピュグマリオンイズムはそのように成立そのものから閉ざされた自己愛、人工のものに対する「物体愛」と結びついた観念なのである。澁澤龍彦氏の一連の「人形愛」に関するエッセイをうけて、谷川渥氏がその透抜なエッセイ「ピュグマリオン・コンプレックス」の中で言われるように、「結局、「人形愛」とは現実の生身の女を愛することのできぬ男たちの自己愛的な幻想にほかならない<sup>7)</sup>」のであり、つまり彼らは性的不能者であり、典型的なオナニストなのである。そしてそこに隠されているのは自然本来の生命に背を向けて、動くはずのない死せる物体に対して発動する倒錯したエロティズム、いわゆる屍物愛好症<sup>ネクロフィリア</sup>であり、その感受性はアニミズム的なアンファンテリズム<sup>アンファンテリズム</sup>の幼児心性にほかならない。

ハーマイオニーをなくしたレオンティーズもその例にもれず、同様の神経症をわずらい、幼児的心性へと退行していく。前半の悲劇部分において、自らの愚かさによって、「双子の子羊」(“twinn'd lambs”) (I. ii. 76) のように肝胆相照らした親友ポリクシニーズを失い、王権と生命の持続を保証するはずであった王子マミアス<sup>マミアス</sup>を奪われ、全宇宙にも匹敵した最愛の妻ハーマイオニーをなくしたレオンティーズは、いわば一切の事物や関係性を破壊し裂断していく時間の腐蝕作用に翻弄される存在でしかない。後半、破壊者から再構成者へと性格をかえた時間の中で、レオンティーズが新しい相のもとに世界を回復していくに際して、まず何よりも彼は彫像として復活したハーマイオニーを受け入れる必要があった。奇蹟はそのあとで起こらなければならない。というのは奇蹟は「人工」という仲立ちを通してなされるというのがこの劇のテーマの一つでもあるからだ。すなわち、ここでは失われた「自然」(生)は「人工」(死)を通して蘇えるのだが、必ずしも以前の「自然」(生)がそのまま蘇えるわけではない。悔悟にあけくれる16年という歳月はそのための必要な内的準備期間であったと言えよう。種村季弘氏は卓抜な洞察力をもってレオンティーズの悔悟を「象徴的去勢」<sup>8)</sup>と呼ばれている。レオンティーズ自身半ば機械人間のようになって墓参だけを繰り返したその歳月は、現実の時間的世界からの一時退却であり、同時に幼児心性への「擬似退行」<sup>9)</sup>に他ならず、その間にレオンティーズの幼児化は着々と進行していき、ついには彼の記憶の中のハーマイオニーのイメージは、幼児の人形に対するそれのように、「部分」のイメージに抽象化されて時間を越えた人形に近づいていく。ポーライナがハーマイオニーの美しさについて語る、次の言葉にレオンティーズが心から同意する時、彼は一個の人形愛好者になっている。

Paul. True, too true, my lord:  
 If, one by one, you wedded all the world,  
 Or from the all that are took something good,  
 To make a perfect woman, she you kill'd  
 Would be unparallel'd. (V. i. 13-15)

ポーライナ　　そうです、悲しいかなそのとおりです。  
 かりに陛下が世界じゅうの女一人一人と結婚され、

その人たちすべてからいいところだけおとりになって、  
一人の完全な女をお作りになっても、あなたが殺した  
あの方にはおよばないでしょう。

この世の女たちの最も美しい身体的部分を集めて一人の完全な女をつくることは、まさに人形制作の過程を彷彿させる言い方ではないか。この「部分」の合成による人工美女の制作というマネリスム的な観念自体、すでにしてピュグマリオンズム的であり、物体に対する幼児的嗜好を示している。さらにレオンティーズ自身、ハーマイオニーを「瞳」や「唇」といった「部分」、一個の物体オブジェに還元してとらえている。

Leon. O, that ever I  
Had squar'd me to thy counsel ! Then, even now,  
I might have look'd upon my queen's full eyes,  
Have taken treasure from her lips,— (V. i. 51-4)

レオンティーズ ……ああ、あのときおまえの忠告に  
従っておればよかった！そうすれば、いつまでも  
あのつぶらな瞳を見ることができたらうし、その唇から  
宝を奪うことも —

Leon. Stars, stars,  
And all eyes else, dead coals! (V. i. 67-8)

レオンティーズ 星だ、星だったのだ、あれの目は！  
ほかの目はすべて火の消えた石炭にすぎぬ。

世界との関係性を断ち切れ、いわば「全体」を喪失したレオンティーズが、幼児のように「部分」に対してフェティシズムの固着を示すのは当然であろう。今やレオンティーズのエロティシズムは人形作者の、あるいはまた幼児のそれとどれほど差はないのである。そしてその幼児心性が成熟したときに、とはつまり、時間的世界からの隔絶が最大になり、現実感覚が最も稀薄になり、幼児のアニミズムの世界に最接近したときのことだが、そのとき人形として回帰してくるハーマイオニーを、人間としてではなく、人形として全的に受け容れることができるのである。しかしひとたび嫉妬という時間の世界の原罪を味わった彼には童貞者マリリアスとちがって、完全に死という無時間に参入して、そこで「永遠の少年」(“boy eternal”) (I. ii. 65) として永遠に凍結した青い輝きを放つことは、残念ながら許されていない。いずれ擬似退行は放棄され、時間の世界にあって、なお時間を越えるべき何物かをたずさえて再び時間の世界へもどらなければならないのである。今や時間は逆向きに、というよりも自らを乗り越える方向に、分断、破壊、死という方向から総合、復元、新生という方向を目ざして流れている。ハーマイオニーの彫像が人間に目覚めていくことはその意味で創造的時間の完成であり、破壊的時間の世界からの脱却である。ハーマイオニー像の人間化によってレオンティーズは世界を回復するが、その回復された世界はかつての世界と瓜二つに見えながら、その内的意

味は決して同じものではなく、新しい生命の光のもとに動く世界なのである。すなわち、その世界とは、彫像の無時間性が遍在する、母胎の如き安らぎに満ちた世界であり、一切の破壊的要素の毒は抜きとられ、物質が純粋な生命の輝きをおびて動き出す世界である。

ここでは人間と彫像は共存し、彫像は人間のようにしなやかに動き、人間は彫像のように時間の専制政治から解放されるのである。一度彫像となって蘇ったハーマイオニーには彫像の無時間性（あるいは超時間性）が賦与されており、その無時間性、不死性はハーマイオニーと、ハーマイオニー像の変容によって回復された世界の属性ともなって深く浸透しているのである。世界が彫像の無時間性の内に閉ざされていくのではなく、彫像の無時間性が人間的時間の世界に開かれ、それを覆いつくすのである。それはまさに新たな高められた時間の現出であり、そこにシェイクスピアの地上に降りてきた調和のヴィジョンを一瞬垣間見ることができるように思う。彫像の人間化が示すのは時間の変質であり、世界の止揚なのである。

### III

しかし、そのようなシェイクスピアのヴィジョンを表現するのにどうしても欠かせなかった彫像場面は必ずしも同時代の人々や17・8世紀の人々にすんなりと受け容れられたわけではない。彫像の変容はリアリズム的な観点からのみ見られ、ありえないこととしてあまり歓迎されなかったようである。たとえばドライデンは次のように述べている。

…その他のシェイクスピアの多くの劇——たとえば『冬物語』や『恋の骨折り損』や『以尺報尺』——はありえない事柄を基礎にしているためか、でなければその書きぶりがとても拙いため、喜劇は笑いを誘わないし、深刻な部分は関心をひかない。……<sup>10)</sup>

それよりも何よりも人々には悲劇と喜劇の結びつきが全体の統一を欠く構造的欠陥として映ったのである。

…この作品（『冬物語』）はとてもシェイクスピアの傑作と呼べる代物ではない。それは全くひどい混ぜ合わせ、いわば王侯たちと道化たちが（道化服のように）斑模様をなしている一篇で、また荒筋も荒唐無稽で、楽しめる劇作品ではない<sup>11)</sup>。

確かに『冬物語』に数々の欠点が散見されることは否定できない。劇の構造という観点からすれば、悲劇から突然喜劇に移行していく急激な変化のほかに、時間と場所の著しい不統一（もっともこれは、事実上、最後の劇である『嵐』を例外として、ロマンス劇全般の特徴で、むしろエリザベス朝ジェームズ朝の劇で古典主義の劇作理論である三一致法は必ずしも厳密には守られなかった）、また「時」という、中世道徳劇に出てくるような古めかしい寓意的人物を説明役として登場させ、一足飛びに舞台を16年後の別の場所に移させる乱暴さは否定すべくもない。人物造形という面にしてもリアリズムの尺度のみから眺めれば物足りないところがある。たとえば、レオンティーズという人物はリアスティックな側面があると同時にむしろそれ以上に一つのタイプの人物としても造形されている観が強い。さらに荒唐無稽な筋立てに加えて、細部の不正確さ（たとえば、シェイクスピアが地理に明るくなかったことの証拠とし

てよく引き合いに出される、海がないはずのボヘミアに海岸があることなど）や納得のいかない点（たとえば、突然嫉妬にかられるレオンティーズ、結末におけるカミローとポーライナの突然の結婚話など）が多々指摘できる。

そうした欠点は、多かれ少なかれ、ロマンス劇、あるいはシェイクスピアの劇全般に対して言えることであるが、そのでたらめぶりがここまで徹底されると、逆に爽快ですらあり、慣習的な劇作法をこの劇に求めること自体むしろ見当違いではないかと思われてくる。この劇は全く違った劇作法でつくられているのではないか、否、ちゃんとした劇作理論があるのかさえ疑わしく思えてくる。ここにあるのは芝居という作り物をいかに現実に似せて納得のいくリアリズム的な劇世界を舞台上につくり出していかかということ、すなわち「自然」に鏡を向けて、それを模倣することではなく、作り物を作り物として、嘘を嘘として、何のためらいもなくそのまま提示する一種あっけらかんとした態度である。一見すれば劇の古型に先祖返りを起こした稚拙な劇のように見える。この劇がメタシアトリカルというよりもむしろ「アーキ・シアトリカル」<sup>29)</sup>（原・演劇的）と言われる所以である。しかし同時にその作り物に徹したがゆえに、逆説的に深い象徴性をおび、たくましくして高次元のヴィジョンを受肉させているとも言えるのではないか。ここでの鏡は「自然」にではなく「超自然」に向けてかけられているのである。この劇の最終場面が垣間見せる世界が与える深い感動と芸術的カタルシスもそのことと無縁ではあるまい。それはリアリズム的な劇では決して表現できない領域にシェイクスピアがすでに踏み込んでおり、その最終的ヴィジョンを伝えるためには、あえて従来のドラマトゥルギーを解体してその後捨てるを得なかったことを示しているのではないかと思う。しかもその放棄をやすやすと行っているところにシェイクスピアのヴィジョンの深化とそれに伴うドラマトゥルギーの発展を見ることができるのではないかと思う。

#### IV

ピュグマリオンズムのトポスは言うまでもなく、古代ギリシア以来、西洋世界が抱えてきた哲学的・倫理的テーマであり、またシェイクスピア自身の積年のテーマでもあった「自然」(Nature; Natura) と「人工」(Art; Ars) という対立命題の議論と不可分にかかわっている。E. W. Tayler はこの「自然」と「人工」の主題は晩年の劇における倫理的な問題に関連して、「大変重要なのびきならない問題」としてシェイクスピアにつきつけられたと言っているが<sup>30)</sup>、劇作上の多くの欠点が指摘されるロマンス劇とともに「自然」と「人工」の主題が解決を迫る問題として大きく浮上してくることは興味深い事柄である。この議論に対するシェイクスピアの態度は「生ける彫像」－「生ける人工」(living Art)－という古代からの魔術的モチーフ採用したところに集約的に表わされていると言える。これまでもシェイクスピアは「生ける人工」の観念を用いなかったわけではない。たとえば、『ヴィーナスとアドゥニス』(Venus and Adonis, 1593) には次のような箇所が出てくる。

Look when a painter would surpass the life  
In limning out a well-proportionéd steed,  
His art with nature's workmanship at strife,  
As if the dead the living should exceed;

So did this horse excel a common one  
In shape, in courage, colour, pace and bone. (11. 289-94)

画家が申し分なく均整のとれた馬を描いて、  
生きている実物をしのごうとし、  
画家の芸術は、あたかも死したものが生きているものに勝ろうとして、  
自然の創造物と競うときのように、  
まさにそのようにこの馬は世の常の馬をしのご、  
その姿も、勇気も、色どりも、足なみも、骨組も。(本堂正夫訳)

ここで「自然」(の馬)をしのご「人工」(の馬、すなわち絵)という言い方は、あくまでも「自然」=生、「人工」=死という慣習的図式の枠内でなされた、「人工」(絵)に対する最大の讃辞で、「生ける人工」という観念は比喩的・修辭的に用いられているにすぎない。しかし、『冬物語』の彫像場面では作品の主題と骨がらみの形で用いられている。

ハーマイオニー像の人間への変容過程は一見すれば、「人工」の勝利のように見えるかもしれない。実際、ポライナが覆いを取り去って見せるハーマイオニーの彫像は、自然の造化の妙を欺くほどで、血管にはあたたかい血が流れ、唇には生命の赤みがあり、目には動きが宿っているように見える(実際そうなのであるが)。

*Leon.* Let be, let be!  
Would I were dead, but that methinks already—  
What was he that did make it? — See, my lord,  
Would you not deem it breath'd? and that those veins  
Did verily bear blood?  
*Pol.* Masterly done:  
The very life seems warm upon her lip.  
*Leon.* The fixure of her eye has motion in't,  
As we are mock'd with art. (V. iii. 61-8)

レオンティーズ そのままに、  
そのままにしておいてくれ。おれは死んでしまいたい、  
もうあれが動くように見える—あれを作ったのはだれだ?  
あれが息をしているようには思われぬか、  
あの血管にほんとうに血が流れているようには?  
ポリクシニーズ 傑作と言うほかない、  
あの唇にはあたたかいいちがあるように見える。  
レオンティーズ あの目も作りつけのはずなのにまるで動くようだ、  
巨匠の技にまどわされてであろうが。

むしろ彫像を見つめる人物たちの方こそ石と化し、そこでは冷たいはずの彫像のみが一人「生

きて」いるようにさえ見える。(ハーマイオニー像変容の「奇蹟」が行われる場所が、ポーライナの家の、「珍しい美術品」(“singularities”) (V. iii. 12) の立ち並ぶ一室、すなわちすぐれて Art (芸術／人工) の支配する空間であることも思い出されていいだろう。) しかし、これを必ずしも「人工」の勝利と言うことはできない。新たな生命がハーマイオニーに宿り、そして復活したハーマイオニーを通じてレオンティーズ及び世界に失われた生命が回復され、最終的には新しい「自然」(生) が支配していくからである。

とは言え、新しい「自然」(生) の帰還は「人工」(死／彫像) なくしては成立しえなかったことも事実である。ここでは「人工」(彫像) が「自然」(生命) を呼び寄せ、呼び寄せられた「自然」は前述のようにかつての「自然」とは異なる、新しい光をまとった「自然」(生) なのであって、単なる「自然」(生／人間) — 「人工」(死／彫像) — 「自然」(生／人間) という回帰的循環ではなく、「自然」(生／人間) — 「人工」(死／彫像) — 「超自然」(不死／人間＝彫像) という羅旋的止揚の軌跡を描いて両者は調和に至るのである。調和とは言ったが、調和というものが対立の乗り越えと言う謂であれば、その過程は、むしろ「自然」と「人工」という伝統的な二項対立の図式そのものを脱構築的に解体し、無力化させようとする意志を示していると言える。その際、当然「人工」というものも従来の低い地位からの脱却が図られることになるだけでなく、ピュグマリオンズムのトポスは「自然」と「人工」の二項対立解体のメタファーともなる。

この「自然」と「人工」という対立原理を考えると、毛刈り祭の場面(第四幕第四場)でポリクシニーズとパーディタのあいだでかわされる議論が参考になる。その祭りにやってきたポリクシニーズが、カーネーションも、「自然の私生児」(“nature’s bastards”) (IV. iv. 84) と呼ばれる「縞石竹」(“streak’d gillyvors”) も好きではないと言うパーディタに、その理由を尋ねると、彼女は次のように答える。

Per. For I have heard it said  
There is an art which, in their piedness, shares  
With great creating nature. (IV. iv. 86-8)

パーディタ あのと白のまだら模様は、  
偉大な造化の自然に人工の手が加わってできたもの、  
と聞いておりますので。

ここでパーディタは、自然の造化の業に介入して不自然あるいは反自然をつくりあげる「人工」の原理を嫌い非難しているが、これは羊飼親子に育てられたパーディタの、けばけばしさよりも飾り気のなさを好むパストラル的なイノセンスの特質をよく表わしていると同時に、彼女の見方は「自然」と「人工」に対するルネサンス期の一般的な見方の一方の極をも示している。その代表格はモンテーニュであった。彼は「人食い人種について」という名高い随想の中で次のように書いている。

…われわれが、自然がおのずからその通常の進行によって生み出した果物を野生と呼んでいるのと同じように、彼ら〔人食い人種たち〕は野生なのだ。本当に、われわれが人工によ



A gentler scion to the wildest stock,  
 And make conceive a bark of baser kind  
 By bud of nobler race. This is an art  
 Which does mend nature — change it rather — but  
 The art itself is nature. (IV. iv. 88-97)

ポリクシニーズ                      それはそうかもしれぬ。だが、  
 なんらかの手を加えて自然がよりよくなるとすれば、  
 その手を生み出すのも自然なのだ。したがって、  
 自然にたいして加えたとななたの言うその人工の手も、  
 実は自然の生み出す手に支配されているのだ。いいかな、  
 野育ちの幹に育ちのいい若枝を嫁入らせることによって、  
 卑しい木に高貴な子を宿らせることがあるだろう、  
 これは自然のたりないところを補う、と言うより、  
 すっかり変えてしまう人工の手だ、しかし、実は  
 その人工の手そのものが自然なのだ。

ポリクシニーズの主張は、しかしながら、必ずしも Puttenham の考えと完全に同一というわけではない。Puttenham は「人工」を「自然」より優位の地位におし上げようとしている、あるいはすでに優位に置いているのに対し、ポリクシニーズはもう少し微妙で、一応は「自然」の優位性を認めながらも、「人工」の原理を「自然」の原理の中に吸収することによって、両原理の和解を図っているからである。

ここでの我々の課題は「自然」と「人工」という対立原理がシェイクスピア晩年の劇でどのように解決されているか、言わば両原理の力関係を測定することにある。「人工」(Art)とはまた芸術(Art)のことであり、劇作家として Art (人工/芸術/技術)の道にたずさわるシェイクスピアにとって、Artの問題は、内面の問題として、たえず自分につきつけられてきたはずだし、何らかの解決を模索してきたにちがいないからである。パーディタの素朴な見方、そして無技巧の表現とは違って、ポリクシニーズの反論は哲学的な原理考察の議論になっている。この両者の言説の質の違いは重要である。ポリクシニーズが「人工」とは「自然の足りないところを補う、と言うよりも、すっかり変えてしまう」(“Which does mend nature — change it rather”)ものという時、その表現のみを問題にすれば、それは「自然」を飾りたて、その品性を落とししめるという意味にもとれるし、「自然」を改良し、高めるという意味にもとれる両義性を含んだ言い方である。それは「自然」を「変える」という行為自体の持つ本質的両義性で、そこから悪しき「人工」と良き「人工」の二極に分化していくのである。ルネサンス期においてこの「自然」と「人工」という対立命題は、道徳教育、修辞、化粧、造園術、詩作、文芸批評から高利貸し、科学、魔術といったさまざまな局面に現われ、Taylerの言うように、単に常套的な表現にとどまらず、自己と世界について認識する際の強力な「知的道具」<sup>18)</sup>といった観を呈しているのだが、それぞれの局面においてその力点の置き方が微妙に異なっている。たとえば化粧や造園術においては「人工」の原理は非難され、「自然」の原理が善とされることが多いが、文芸作品ではしばしば両原理の均衡が理想とされる<sup>19)</sup>。ポリクシニーズ



んでいる)自分の「実体」(reality)をフロリゼルから「女神のような」(“most goddess-like”)「外見」(appearance)で飾ってもらうことにためらいを覚えているのである<sup>20</sup>。パーディタの素朴ではあるが、その分根強い「人工」嫌いや「仮象」嫌いは何を意味するだろうか。「人工」を弁護し、その地位を引き上げ、「自然」との和解を図ろうとするポリクシニーズの立場が、シェイクスピアの芸術家としての信条の表明であるとするれば、素朴な反応で「自然」を唯一の行動原理とするパーディタの見方はシェイクスピアの生活者としての心情の反映と考えていいのではなかろうか。とすれば、「自然」と「人工」という対立命題に関するパーディタとポリクシニーズの物別れはシェイクスピア自身の心情と信念、倫理と芸術の間の不統一を物語っており、いまなおその両者が必ずしも完全な和解には至っていないことを露呈していると言えよう。

V

ともあれ、ポリクシニーズの「人工それ自体が自然なのだ」(“The art itself is nature”)という断言は最終場面における彫像の変容を「自然」と「人工」という対立原理の立場から弁明し、彫像に命を与えるポーライナの魔術—魔術とはすなわち「人工」の最高形態に他ならない—が、「自然」に嘉された良き「人工」の行為として、新しい生命の創造にたずさわっていることを示しているとも言える。ここではまさに「人工」は「自然」の限界を乗り越え、「超自然」の現出を可能にしている。冷たい人工の彫像を通してかつての自然に与られた生命とは異なる、彫像の不死性をおびた新しい生命が呼び込まれるからである。ハーマイオニーの「生—「死」—「不死」の過程は「自然」—「人工」—「超自然」の過程と見事に同調している。彫像を生動せしめる魔術は、レオンティーズが感嘆して思わず「これが魔法なら、魔法も食事同様正当な行為と認めよう」(“If this be magic, let it be an art/Lawful as eating.”)(V. iii. 110-111)ともらすように、悪魔の力を借りた悪しき「人工」—“wicked magic”—ではなく、祝福されて正当性を獲得した良き「人工」—“an art lawful”—に高められていると言えよう。それは時間を克服し、自然を新しい光で覆いつくす奇蹟を現出せしめる次元にまで止揚されている。ここに用いられたピュグマリオンズムのトポスはしたがって、Art(人工/芸術/魔術)の変質、そして止揚のメタファーとなっていると同時に、「自然」と「人工」という二項対立の命題そのものの無効化及び解体のメタファーとしても機能しているのである<sup>21</sup>。

「人工」の止揚というシェイクスピアの企図は、古拙なほど人工性が目立ち、自然らしさの少ないこの劇全体の受容のし方を幾分か方向づけているように思われる。劇作家にとってのArtとはとりもなおさず、舞台の上で演じられる作品自体にほかならず、もとより作り物にすぎない。しかし、その作り物も人間の想像力という「自然」に根ざしているのであれば、「自然」の正当な産物であり、つとに指摘される荒唐無稽な筋立てや悲劇と喜劇の暴力的な結合など、それらがリアリズム的な劇作理論からどれほど逸脱したものであろうと、そこに描き出されたものはやはりありうべき一つの世界として受け容れられるべきものであろう。常に舞台は一つの世界なのである。世界の回復と変容のヴィジョンが要求するそれまでのドラマトゥルギーの解体と、それにとってかわる新しい手法の模索と実験、その過程で生じる作品の構造的欠陥、ハーマイオニー像の変容場面は、それに対して暗黙裡になされたシェイクスピア自身の自作弁護でもあったように思われるのである。

## 注

- 1) 使用したテキストは*The Winter's Tale* (The Arden Shakespeare), ed. J. H. P. Pafford (Routledge, 1990)。以下の引用はすべてこのテキストによる。
- 2) 日本語訳は、登場人物名を除き小田島雄志訳(『冬物語』シェイクスピア、白水社、1983)を使用させていただいた。一部かなを漢字に直した。
- 3) このトポスを扱った文学作品を渉猟していけば、「ピュグマリオン文学の系譜」とでも呼ぶべきものが浮かび上がってくるだろう。E. Th. A. ホフマン『砂男』(1817)、メアリー・シェリー『フランケン・シュタイン』(1818)、プロスペル・メリメ『イールのヴィーナス』(1837)、ヴィリエ・ド・リラダン『未来のイヴ』(1886)、グスタフ・マイリンク『ゴーレム』(1915)、あるいはまた、逆ピュグマリオン文学として、木々高太郎『睡り人形』(1935)、川端康成『眠れる美女』(1960)『片腕』(1964)等々。いずれも人造人間、人工美女、自動人形といった冷たい機械に憑かれた人間を扱った名作である。我々は、先年惜しくも亡くなられた澁澤龍彦氏の『少女コレクション序説』(名エッセイ「人形愛の形而上学」収録、中公文庫、1985)や種村季弘氏の『怪物の解剖学』(青土社、1974)といったすぐれた先駆的業績を道標として、この文学的トポスの浸透の深さと広がりを知ることができる。因みに、このピュグマリオン文学という語に「人形愛」という秀逸な日本語訳をつけられたのはわが澁澤氏であった。
- 4) ヴィリエ・ド・リラダン(齋藤磯雄訳)『未来のイヴ』(ヴィリエ・ド・リラダン全集第二巻)(東京創元社、1983) p. 115
- 5) オウィディウス(中村善也訳)『変身物語』(下)(岩波文庫、1984) pp. 73-77
- 6) 澁澤龍彦『少女コレクション序説』(中公文庫、1985) pp. 26-7
- 7) 谷川渥『表象の迷宮—マニエリスムからモダニズムへ』(ありな書房、1992) p. 101
- 8) 種村季弘「鉾物の花嫁」(『怪物の解剖学』青土社、1974) p. 217
- 9) 上掲書、p. 218
- 10) John Dryden, 1672
- 11) The Universal Museum, 1762
- 12) 安西徹雄『この世界という大きな舞台』(筑摩書房、1988) p. 221
- 13) E. W. Tayler, *Nature and Art in Renaissance Literature* (Columbia University Press, 1966), p. 125
- 14) モンテーニュ(荒木昭太郎訳)『エッセー』(『世界の名著』19)中央公論社、1973) pp. 169-70
- 15) *The Winter's Tale* (The Arden Shakespeare), ed. J. H. P. Pafford (Routledge, 1990) p. 169
- 16) ルネサンス期の多くの詩人が自分の詩の中でこの「自然」と「人工」の問題に言及しているが、理論の面では、Puttenhamの他にもBernardino Daniello (*Poetica*, 1536) や William Lawson (*New order and Garden*, 1618) らが「人工」擁護論を展開している。特にLawsonはPuttenhamと同じ姿勢であるが、一そう過激である。(Tayler, pp. 17-19)
- 17) Pafford, pp. 169-70
- 18) Tayler, p. 11
- 19) Tayler, pp. 12-21
- 20) ただし、ここにはドラマティック・アイロニーがある。パーディタの真の実体はシリアの王女であり、彼女が実体と思いついでいる「卑しい娘」こそ仮象であり、「女神のような」仮装／仮象は、実は仮象ではなく、実体なのである。彼女は実体と仮象の間に分裂はないのであって、むしろここでは仮象／嘘から実体／真実が飛び出してくる仕掛になっている。
- 21) cf. Terry Eagleton, *William Shakespeare* (Basil Blackwell, 1986) pp. 90-92