

牧歌劇における「宮廷」と「田園」

—*Gallathea* と *A Midsummer Night's Dream* の場合—

成 沢 和 子*

(1)

古典から中世、ルネッサンスの文学におけるパストラル (pastoral) の世界は2つの対照的な概念の存在によって成立するものである。「羊飼」たちの素朴な生活が「田園」を背景に描かれるが、文字通りの田園讃美の文学が登場するのはもっとずっと後のことである。実はこの「田園」はマリネリ (P. V. Marinelli) がパストラルの中心思想としてあげている『複雑さを逃れて単純を求める心』⁽¹⁾ から生み出されたものであり、その背後には複雑な「宮廷」あるいは「都市」が存在する。「田園」こそ『宮廷あるいは都市の自意識の産物』⁽²⁾ なのである。錯綜した社会にあって、詩人は理念の理想郷、羊飼いの国を描き、彼の住む現実の国を、いわば反対側からとらえようとしている。とすれば、こうした対照的な2つの世界を含んだパストラルの本質は、様々な概念を表現しうるメタフォリカルな関係にあるともいえる。事実、「宮廷の形式主義と田園の素朴」「腐敗した社会と清潔な生活」から「偽りの愛と真の愛」「技巧と自然」まで、社会形態や道徳理念から芸術理論に到るまでの概念が多くのパストラル文学のテーマであった。「羊飼」自身も「牧人」から「牧師」「キリスト」そして「恋人」「詩人」等々に変身していくのである。

こうした様々な意味を背負った「宮廷」と「田園」は、その関係にいくつかの相が認められる。第一には、「羊飼」たちの生活がリアルに描写され、彼等の純朴で清潔な暮しぶりが、暗に宮廷の形式的かつ腐敗した生活を指摘する類のものである。ここには現実の宮廷、都市は登場せず暗示されるにすぎないが、「羊飼」の口から直接にそれらに対する批判が聞かれることも多い。中世フランスの牧歌詩人デシャン (Eustuse Deschamps) の描くロビン (Robin) は羊飼いでなく、木こりだが、彼は宮廷に出掛けて行き自分の目でその生活を見た上で否定した、おそらく最初の「田園」の住人である。彼の系列に属する「羊飼」たちは多いが、その中には再び故郷に帰って、エリザベス宮廷について仲間に語るコリン・クラウト (Colin Clout)⁽³⁾ もいる。但しロビンには明白だった批判の図式が、コリンの場合は宮廷への讃辞と非難が入り混った複雑な図式になっているのである。

見聞としてであれ、宮廷の生活が「羊飼」たちの話題の対象になっている場合には、批判、諷刺あるいはアイロニーの効果は明白だが、パストラルの世界に宮廷人が登場すると両者のコントラストはいささか不明確になる。理想の国アーケイディア (Arcadia) を描いたシドニー (Sir Philip Sidney) はヴァージル (Virgil) のティティラス (Tityrus) のように、フィリサイド (Philisides) という名でこの田園に入って来る。初めの版では真の愛を求め

* 信州大学医療技術短期大学部一般教育

羊飼いになった紳士として、第2版ではトーナメントのため羊飼いの紛装をした騎士としてである。シドニーは深い政治的、社会的そして芸術的関心を持って、それらの理想の姿をこのアーケイディアに描こうとした。そこには批判やアイロニーを超えた、前向きの姿勢があった。しかしシドニーは例外なのである。多くの彼以前に「田園」にやって来た騎士たちは桃源郷を求めた風で、むしろ逃避的態度が濃厚だった。彼等が後にした「宮廷」はずっと遠く彼方にあり、対照させるにはあまりに輪郭がぼやけ過ぎていた。ただ彼等の用いる宮廷愛の技巧が、「羊飼いの女たち」(Shepherdesses)の現実的な拒否にあっては、愛の主題の諷刺がみられたのである。

だが15世紀フランスの宮廷牧歌(courtly bergerie)では「田園」の住人は「羊飼い」ではない。たしかに彼等は牧夫の衣装を付けているが、中身は明らかに宮廷人なのである。ここでは宮廷の生活が田園の背景において描かれており、宮廷人たちは、流行の文学ジャンルに移された自分たちの姿を楽しんだのである。ゴーンティエ(Gontier)の『饗宴』(*The Banquet*)がもっとも早い例の一つであろう。そしてこの流れの下流に、リリー(John Lyly)に代表されるエリザベス朝の宮廷牧歌劇(court pastoral play)がある。「宮廷」と「田園」が密着してしまい、一見両者間に対照を形成する「ひらき」が認められないこの関係は、しかし、よく見ると最初にあげた関係と似ていなくもない。舞台装置と衣装で作り上げたこの「田園」は、「宮廷」との明確なコントラストにおいては、明らかに本来の「羊飼い」たちの住む「田園」には劣っている。だが程度の差こそあれ、そこにはやはりパストラルの本質である「複雑から単純へ」という図式が見出せる。それは、この種の劇が「宮廷」をフィクション化することによって、あるいは『一種の宮廷の凸面鏡として』⁽⁴⁾限定された世界を新しいスタイルで描くことを可能にしたからである。もちろん宮廷牧歌劇にとっては、宮廷人自身が観客として存在することが欠くべからざる条件であった。「田園」の中にフィクション化された「宮廷」を現実の宮廷人である観客が楽しむところに、フィクションと現実の間の「ひらき」に、パストラルの伝統概念が生きているのである。

(2)

イギリスにおける宮廷牧歌劇を16世紀後半に、主としてエリザベス女王の宮廷で上演されたパストラル風の劇と考えれば、リリーの作品がその中心となる。彼以前には、このジャンルの劇が3作ほど上演されたことが宮廷祝宴決算書(Revels Accounts)に記されているが、台本が残っているのはピールの『パリスの糾弾』(George Peele: *The Arraignment of Paris* 1581年)のみである。⁽⁵⁾有名なギリシャ神話のパリスの選択を訂正して、美の女神へのリンゴをエリザベス女王に献ずるといふ、いかにも意図の見え透いたこの作品も、「田園」の枠の中に入ることによって、現実との距離を保っているといえよう。リリーの作品はこれよりもかなり完成度の高いものである。彼の8つの劇のうち、『ガラシア』(*Gallathea*)『月の中の女』(*Woman in the Moone*)『愛の変身』(*Love's Metamorphosis*)の3作がふつうこのジャンルとされている。それぞれ「田園」を背景に愛のテーマを展開し、エリザベス宮廷を中心とした当時の愛の形との間に巧妙な落差を作り上げることによって、典

型的な宮廷牧歌劇のスタイルを確立したといえる。

『ガラシア』は3作中最初に書かれたものであるとされているが⁶⁾ もっとも田園の雰囲気
に充ちた、パストラルの伝統を強く意識した作品である。場所はハンバー河口 (Humber)
に近いリンカーンシャー (Lincolnshire) の森のはずれに設定され、総ての場面がこの
田園の中で進行する。舞台中央に葉の繁った大きな木がある。まず登場するのは、羊飼
ィティテュラス (Tyterus) とその娘ガラシア (Gallathea) である。

Tyte. The Sunne dooth beate vpon the playne fields, wherefore let vs sit downe
Gallathea, vnder this faire Oake, by whose broade leaues beeing defended from
the warme beames, we enjoy the fresh ayre, which softly breathes from Humber
floodes.
(I, i, 1-5)

この羊飼ィの最初のセリフは、しばしば指摘されるように、明らかにヴァージルの『牧歌集』
(*Eclogues*) の第1牧歌、第1行「ティテュラスよ、きみは葉の繁るブナの下に横たわり」
("Tityre, tu patulae recubano sub tegmine fagi,") を踏まえたものである。これはいうま
でもなく大変有名な一行であったから、観客は彼等の目前に起る出来事がヴァージル以来
のあの「田園」で展開するのだという認識を持つことになる。この認識は非常に意義深い
もので、これによって後に舞台上で展開される愛のテーマが、彼等の現実の世界のそれと
密接な繋りを持つことが判った時も、彼我の関係をパストラルの伝統の枠内で理解するこ
とが出来るのである。

パストラルの伝統はその他にも、例えばテオクリタスの『牧歌』(*Theocritus: Idylls*)
の第6歌と第11歌から、ニンフ・ガラテア (Galatea) と怪物ポリフェマス (Polyphemus)
の話が、ヒロインの名前とプロットに用いられていることが、ハンター (G. K. Hunter) に
よって指摘されている。⁷⁾ とくにこういった明確な出典に言及するまでもなく、ティテュ
ラス、メレベウス (Melebeus), ロビン (Robin), フィリダ (Philida), フィービー (Hoebé)
などは皆お馴染みの羊飼ィやその娘たち、伝統的な「田園」の住人たちの名前である。

プロットの内容は、いわゆる "人身御供" (a virgin tribute) の物語りである。住民たち
の傲りに腹を立てた海神 (Neptune) は洪水を起して、畑の破壊をくり返した。哀願する住
民に対して、彼は5年に一度、村でもっとも美しく、貞節な娘を怪物アガル (Agar) の
えじきにすることを条件にした。そして今年はその犠牲を捧げる年なのである。先に登場
した羊飼ィの父親は、娘が村一番の美女と信じて、白羽の矢が立つことを恐れ、男装させ
て森へ逃がす。そしてもう1組の羊飼ィの父娘、メレベウスとフィリダも全く同じ考えか
ら、同様の手段をとる。男装して森へ逃げ込んだ2人の娘は、互いに相手を本物の男と思
い込み、恋してしまう。2人の誤解に基づいた恋は、別のグループの登場人物たち、ダイ
アナ (Diana) とキューピッド (Cupid) を中心とした、神々とニンフたちによって更に複
雑になる。愛の神ヴィーナス (Venus) の子キューピッドは、処女神ダイアナのニンフた
ちに侮辱されたのを根に持って、彼女らに復讐すべく、女装して接近し、矢を放つ。そし
てニンフのエウロタ (Eurota) とレイミア (Ramia) を男装したガラシアに、同じくテル
ーサ (Telusa) を男装したフィリダに恋するようにしむけてしまう。後になって、このた

めにキューピッドはダイアナから手ひどい罰を受けることになる。だが、こうしたもつれにもつれた関係はヴィーナス、ネプチューン、ダイアナの神々によって次々と解かれていく。キューピッドはニンフたちの恋をさめさせて、母ヴィーナスのもとに返され、海神は処女の犠牲をやめることにする。不可能な恋に苦しむガラシアとフィリダも、ヴィーナスの『あの2人のうち1人を男にしてあげよう。』⁶⁾という一言で救われるのである。そして幕切れには、この劇に登場する第三のグループ、笑いを作り出す男たちのうち3人の粉屋の息子の奏でる楽しい結婚を祝う音楽が約束される。

このプロットのあらましを見ると、リンカーンシャーの森にはなんと多くの「羊飼ひ」以外の人物が歩きまわっていることだろうという感想を持たざるを得ない。神々、ニンフ、それに錬金術師や占星術師、粉屋といったいわば庶民階級の人間たち。こういった雑多な、同じレベルには置けない登場人物がごく自然に交流しているのはどういうことなのだろうか。マリネリはその牧歌の定義の中でヴァージルのアルカディアに言及して、次のように述べている。

『(ヴァージルの) アルカディアは想念の国であったから、現実や理念のさまざまな世界に属する人物が混在することが容易であった。外部の世界から来た神々や牧人や人間が、すべて牧歌世界で出会い、混じりあい、アレゴリーの世界へ大きく踏みこんでいく。』⁹⁾ (藤井治彦訳)

リンカーンシャーの森はアルカディアの森であったことを思い起せば、異なった種類の人物たちが互いに交流しあうのは、まさしくパストラルの世界の伝統なのだ。ここにもリリーの意識的な態度がうかがえる。だが、われわれは彼が劇作家としてこのパストラルの伝統に着目していたことも見落してはならない。様々なレベルの人物を登場させることによって、劇は厚みと深みを増し、一方、現実を超えたところで問題の解決をはかっていることで、観客に「田園」の枠をはっきりと認識させているのである。

宮廷牧歌劇の意義はパストラルの伝統的意義の延長線上にある。「複雑」を「単純」に移して表現することで、両者間の「ひらき」を緩衝剤として利用するのである。まず第一に考えられるのは『宮廷人の感情を羊飼ひや羊を通して描くことによって、タブーであった主題を扱うことが出来る』¹⁰⁾ ことで、これはいわゆる宮廷のアレゴリーである。この作品ではそう多くは見出せないが、ダイアナが彼女につかえるニンフたちが恋をしたことを非常に憤る場面(第3幕第2場)が、未婚のエリザベス女王が宮廷の男女の恋愛や結婚に対して、必ずしも好意的でなかったことを暗示しているところなどが例になる。

Diana. What newes haue we heere Ladies; are all in loue? are *Dianaes* Nimphes become *Venus* wantons? is it a shame to be chaste, because you be amiable? or must you needes be amorous, because you are faire? O *Venus*, if thys be thy spight, I will requite it wyth more then hate, well shalt thou know what it is to drib thine arrowes vp and downe *Dianaes* leies. (III, iv, 1-6)

又、ボンド(R. W. Bond)はキューピッドがダイアナに捕えられるのは、1579年のレスター伯(Leicester)の幽閉を暗示することも同様に考えられるとしている。¹¹⁾

しかし、リリーがもっとも力を入れて描いたのは愛の主題である。形式づくめの宮廷愛 (courtly love) を、自然で人間的な田園の愛と対比させて批判したのは、中世フランスの牧歌 (bergerie) 以来パストラルの一つの伝統であった。エリザベス朝の宮廷牧歌劇では、牧人たちの素朴な愛が舞台上で演じられることはない。「羊飼い」として登場する人物は、確かに外見は牧夫なのだが、実は宮廷人の心で考え、行動し、語る。彼等と観客である現実の宮廷人たちを隔てているのは、衣装一枚でしかない。だが、この衣装は宮廷牧歌劇にとって非常に重要で、宮廷人が自からの姿を余裕をもって客観視することが出来るためにはなくてはならぬものである。

『ガラシア』における恋する牧人の娘たち、そしてニンフたち (nymph はパストラルにおいては、長く牧人の娘 shepherdess と同義語であった。)の言葉は、伝統的な宮廷愛の言葉である。

Eurota. I confesse that I am in loue, and yet sweare that I know not what it is.
I feele my thoughts vnknit, mine eyes vnstaid, my hart I know not how affected,
or infected, my sleepes broken and full of dreames, my wakenesse sad and full of
sighes, my selfe in all things vnlike my selfe. If this be loue, I woulde neuer
beene deuised. (III, i, 45-50)

Phil. Suppose I were a virgine (I blush in supposing my selfe one) and that vnder
the habite of a boy were the person of a mayde, if I should vtter my affection
with sighes, manifest my sweete loue by my salte teares, and proue my loyaltie
vnspotted, and my griefes intollerable, would not then that faire face pittie thys
true hart? (III, ii, 17-21)

ここに描かれるのは、かなわぬ愛、不可能な愛である。これはいうまでもなく宮廷愛の根本理念であるが、ここでは少し変わった情況が設けられ、この主題をいささか別の角度から一層鮮明に浮彫りにしている。この場合の障害は、よくある身分の差、恋人の夫や、強すぎる道徳観念ではなく、恋する者たちが皆女性で、男性がいないことである。怪獣の犠牲に供されることを逃れて男装した2人の娘が、互いに相手を女とは知らずに恋してしまう。自分の素性を明せず、従って愛を伝えることも出来ない苦しみだが、2人の口からそれぞれ独白の形で語られる。

Galla. How now *Gallathea*? miserable *Gallathea*, that hauing put on apparell of
a boy, thou canst (not) also put on the minde. O faire *Melebeus*, I, too faire, and
therefore I feare, too proude. (II, iv, 1-4)

Phil. ……Ah *Phillida* doe something, nay anie thing rather then liue thus. Well,
what I will doe, my selfe knowes not; but what I ought I knowe too well, and
so I goe resolute, eyther to bewray my loue, or suffer shame.

(II, iv, 8-11)

だが、相手がどうやら自分と同じ運命にある女性らしいことを知った時の、彼女らの不安と苦しみは、さらに一層深いものである。

Phil.……Poore *Phillida*, what shouldest thou thinke of thy selfe, that louest one that I feare mee, is as thy selfe is : and may it not be, that her Father practized the same deceite with her, that my Father hath with me, and knowing her to be fayre, feared she shold be vnfortunate? if it be so, *Phillida* how desperate is thy case? if it be not, howe doubtfull? For if she be a Mayden there is no hope of my loue; if a boy, a hazarde : ..
(IV, iv, 37-42)

一方、キューピッドの愛の矢のためにニンフたちもそれぞれ男装したガラシアとフィリダを恋してしまうが、彼女たちのケースでは愛の不条理性が強調される。

Tel. Howe nowe? what newe conceits, what strange contraries breede in thy minde? is thy *Diana* become a *Venus*, thy chaste thoughts turnd to wanton looks, thy conquering modestie to a captiue imagination? Beginnest thou with Piralis to die in the ayre and liue in the fire, to leaue the sweete delight of hunting, and to followe the hote desire of loue?
(III, i, 1-6)

変装による錯誤に基づいた、絶対的に不可能な条件を持つ愛の主題は、結局のところ、「田園」の伝統を最大限に利用した、神々によるスーパー・ナチュラルな解決をみることになる。ただここではそれが、想念の世界からアレゴリカルな方向へと向うというよりは、「田園」と「宮廷」との「ひらき」を改めて観客に認識せしめる作用をしているといえよう。観客がそこから受けるものは、自分たちの世界の拡大され、誇張された姿であり、ここからは批判というよりは、同情や楽しい笑いが生まれるのである。

(3)

宮廷牧歌劇はリリーの後は“宮廷”が取れて、単に牧歌劇としてシェイクスピア (William Shakespeare) やフレッチャー (John Fletcher)¹⁰⁾ に受継がれていくことになる。劇作家と宮廷との関係がもっと広範な観客との関係に移行していったためである。宮廷牧歌劇において、パストラルの「宮廷」と「田園」の二つの概念のうち、劇の外に存在していた「宮廷」の部分は、今度は劇の内部に組み込まれることになる。シェイクスピアの代表的な牧歌劇である『お気に召すまま』(*As You Like It*) では、“宮廷——アーデンの森——宮廷”という図式が劇中に見出せる。ここでは両者の対照的資質がパストラルの伝統である批判、諷刺を生んでいるばかりか、アルカディアの森にはなかった和解と再生の力が「田園」の部分に与えられている。そしてこの「田園」の部分の理念の拡大は、後期の傑作『冬の夜話し』(*The Winter's Tale*) に結実していくのである。

しかし、視点をもとに戻して、シェイクスピアが、比較的限定された観客のための宮廷牧歌劇から、より一般的な観客のための牧歌劇を目指した過程を考えると、もっとも興味深い作品は『真夏の夜の夢』(*A Midsummer Night's Dream*) である。そして改めてこの視点から見ると『ガラシア』と『真夏の夜の夢』には驚くほど共通する部分がある。

まず気が付くのは登場人物がそれぞれ酷似した3つのグループに分けられている点である。『ガラシア』における羊飼いたちは、パストラルの伝統では宮廷人と考えられたが、『真夏の夜の夢』では宮廷人は羊飼いの衣装を付けずに登場する。そして主筋を展開するのは両作ともこの第一のグループである。彼等の行動を超自然的な力で支配する者たちのグループは、前者では神話の神々であったが、後者ではアセンズの森に住む妖精の王オベロン (Oberon) とその配下のパック (Puck) をはじめとする妖精たちである。最後の、粉屋の息子たち庶民からなる、笑いを作り出すグループは『真夏の夜の夢』でもやはり、アセンズの森の陽気な職人たちである。そしてこれらの様々なレベルの人物たちが混りあって作り出す「田園」はハンバー入江近くの森であり、アセンズ近郊の森なのである。

Galla. ……Let mee followe him into the Woods, and thou sweete *Venus* be my guide.
(*Gallathea*, II, iv, 12-13)

Hermia. And in the wood, where often you and I
Upon faint primrose beds were wont to lie,
Emptying our bosoms of their counsel sweet,
There my Lysander and myself shall meet,
And thence from Athens turn away our eyes,
To seek new friends and stranger companies.
(*MND*, I, i, 214-219)

だが、こうして類似点をあげていくと、奇妙にも似ているまさにその点から、両者の異なる点が浮かび上がってくる。それらは宮廷牧歌劇と牧歌劇を分けるものなのである。登場人物3つのグループのうち、第一にあげたのは宮廷人たちのグループであった。『ガラシア』においては、彼等はパストラルの伝統に従って、羊飼いの衣装を付けて舞台に現われ、始終羊飼いとして行動する。そして彼等の現実の部分は舞台上ではなく、それを見物する観客、即ち本物の宮廷人たちの中にあつた。「宮廷」と「田園」の2つの概念は舞台上と観客に分けられており、この2者のひらきから来るパストラル特有の諷刺や笑いの精神は、これら2つが一体となって生じてくるものであつた。

一方『真夏の夜の夢』では、宮廷人たちは羊飼いの衣装を付けずに現われる。しかも彼等が登場する舞台は「田園」ではなく、アセンズの公爵の“宮廷”である。公爵シーゼウス (Theseus) と、4日後に結婚することになっている婚約者ヒポリタ (Hippolyta) をはじめ貴族たちが登場する第1幕第1場は、森の中の夢の世界を経て、再び現実の宮廷に戻る第5幕と共に、森の場面を縁どる枠組になっている。森ではパストラルの雰囲気意識的に強調される。第2幕の幕あけは美しい妖精の歌で飾られ、伝統的な田園の住人コリンへの言及もある。

Titania. …… but I know
When thou hast stol'n away from fairy land,
And in the shape of Corin sat all day,
Playing on pipes of corn, and versing love,
To amorous Phillida.
(II, I, 64-68)

即ち、この作品では、枠組の場面と森の場面とによって舞台上に「宮廷」と「田園」を共に設定しているのである。これは当然ながら、リリーの観客とシェイクスピアのそれとの違いのためなのであるが、それはまた両者の劇作家としての姿勢の違いを示すものでもある。このことは『真夏の夜の夢』がある貴族の結婚を祝するために書かれ、従って少なくとも当初の観客はリリーのそれと似かよったものであったことを思うとき、一層明白になるであろう。¹⁰⁾

アセンズの森では、3つのグループの登場人物が『ガラシア』よりもより深く関わりあって「田園」の場面を展開していく。ここでも又、主題は愛、しかも同じように愛の不条理が宮廷愛の伝統を下敷にして語られる。貴族フィロストレイト (Philostorate) の娘ハーミア (Hermia) はライサンダー (Rysander) と恋仲だが、父にディミートリアス (Demetrius) との結婚を迫られる。父の命に背くことは死か一生を尼僧として送らねばならぬことを意味する。そこで2人はアセンズの森へ逃れることにする。ディミートリアスを愛するヘレナ (Helena) は彼にこのことを告げ、彼はハーミアを追って、さらにヘレナはその彼を追って、4人の貴族の男女が森へと入っていく。しかしこの現実の4人の関係は森の中の妖精たちによってひっくり返される。妖精の王オベロンは女王タイターニア (Titania) と美しいインドの取換え子を奪い合って争っている。彼は女王に一矢むくいるため、侍者の妖精バックに、西方の国にある三色堇 (love in idleness) を取って来させる。その花汁は眠っている者の目に塗っておくと、眼ざめた時見た最初の者を恋するようになる魔法の力を持っている。オベロンは森に入って来た4人の恋人たちのうち、ディミートリアスに酷く扱われていたヘレナにすっかり同情し、ディミートリアスにこの花汁を用いようとする。だが命を受けたバックは誤ってライサンダーの目に塗ってしまい、しかも彼が眼ざめて第一に見たのはヘレナだった。さらにバックは訂正のつもりで、ディミートリアスの目にも塗ると、彼もまたヘレナを眼ざめて一番目に見てしまう。ハーミアに向いていた2人の男性の愛は、たちまち変って、ヘレナに向けられる。ヘレナに対する2人の求愛の言葉は徹底的にコンベンショナルな宮廷愛の言葉そのままである。

Demetrius. (awaking). O Helen, goddess, nymph, perfect, divine!
 To what, my love, shall I compare thine eyene?
 Cristal is muddy. O, how ripe in show
 Thy lips, those kissing cherries, tempting grow!
 That pure congealéd white, high Taurus' snow,
 Fanned with the eastern wind, turns to a crow,
 When thou hold'st up thy hand. O let me kiss
 This princess of pure white, this seal of bliss! (III, ii, 137-144)

Lysander. Stay, gentle Helena; hear my excuse,
 My love, my life, my soul, fair Helena! (III, II, 245-246)

ヘレナは美しいブロンド・色白・すらりとした姿態で、典型的な宮廷愛の女性である。それにもかかわらず、現実の宮廷では彼女は誰からも愛されず、逆に背の底い、色の浅黒い、

黒髪のパックが愛の対象となっていた。だが、魔法の花汁によって、突然にヘレナに宮廷愛の言葉が向けられ、理想の恋人として求められる。しかも一方で、この愛の困乱を密かに隠れたパックが喜こんで見物している。

Puck. Then will two at once woo one;
That must needs be sport alone.
And those things do best please me
That befall prepost'rously. (III, ii, 118-121)

この状況が生み出すものは、明らかに宮廷愛に対する諷刺である。

宮廷人たちと超自然の力を持つ者たちの関わりは、『ガラシア』においても、例えばキューピッドのダイアナのニンフたちに対する行為などを思い起せば、『真夏の夜の夢』と似たようなレベルを見出せた。しかし職人たちのグループの他との関わりについていえば、リリーにはほとんど見られない。ただ終りの場面で、粉屋三兄弟の音楽が結婚の祝宴を色彩ることが言及されているにすぎず、彼等は他の2つのグループと劇的に関りあうことはなかった。アセンズの職人たちも同様に、彼等の演ずる「ピラマスとシスビ」の劇によって、終幕の結婚前夜の楽しい一時を作り出すのだが、それだけではない。彼等の仲間、織工のボトム (Bottom) は、こともあろうに妖精の女王タイターニアの恋人になるのである。しかもパックの戯らによって、ロボの頭を被された、なんと滑稽な姿で。オベロンの復讐のために魔法の汁を目に塗られた彼女が、眼ざめて一番に見たものがボトムだったわけである。

Titania. What angel wakes me from my flow'ry bed?
.....
Mine ear is much enamoured of thy note;
So is mine eye enthralled to thy shape,
And thy fair virtue's force—perforce—doth move me,
On the first view, to say, to swear, I love thee. (III, i, 123-134)

彼女の愛の言葉の美しさと、ボトムのグロテスクな姿との生み出すものも、やはり宮廷愛の諷刺である。ここにもシェイクスピアがレベルの違った登場人物をパストラルの伝統の中で一つの世界に住わせ、劇的に関わりあいを持たせて、愛の諷刺の主題に厚みを与え、展開していった様がうかがえる。アセンズの森は「田園」であり、そこにいる限りはこのようなアイロニーに満ちた愛の世界が可能なのである。

Titania. Out of this wood do not desire to go:
(III, i, 143)

この混乱の世界も、オベロンが魔法を解き、妖精の女王とも和解して、元に復する。森に狩にやって来たシーシェースたちの角笛によって眼ざめた恋人たちも、それぞれ2組ずつ結ばれることになる。「宮廷」の枠組に留まったシーシェースは、これらの森の出来事を『本当とも思われぬほど不思議な話だ。』¹⁴⁾ という理性を持って見ることが出来る宮廷

人である。しかし彼も恋をしており、愛を人間の理性では支配し難いもの、超自然の力によって支配されるものと認めている。

Theseus. ………

Lovers and madmen have such seething brains,
Such shaping fantasies, that apprehend
More than cool reason ever comprehends.
The lunatic, the lover, and the poet,
Are of imagination all compact.
One sees more devils than vast hell can hold;
That is, the madman. The lover, all as frantic,
Sees Helen's beauty in a brow of Egypt.

(V, i, 4-11)

人間の愛の不思議さ、不条理に気付いている作者は、それでもなお愛し続ける人間をも十分に理解している。それがこの作品を、単なる愛の諷刺を超えて、絵てを一場の夢として暖く包み込んでいるのである。

If we shadows have offended,
Think but this, and all is mended,
That you have but slumb'ed here
While these visions did appear.
And this weak and idle theme,
No more yielding but a dream,
Gentles, do not reprehend.

(V, i, 422-428)

(4)

『真夏の夜の夢』のシーシェースの宮廷は、いわば『ガラシア』の観客をそっくり劇中に枠組として持ち込んだものと考えれば、宮廷牧歌劇から、“宮廷”が取れていく過程がこの2作を並列してみることで明らかになる。そして以後の牧歌劇においては、パストラルの2概念「宮廷」と「田園」は更にその位置を変えつつ、従ってお互いの「ひらき」によって生じる意味も変化して、伝統的なパストラルの効果を超えて、より多義的に用いられるようになるのである。

(注)

- (1) Peter V. Merinelli, *Pastoral*, London, Methuen, 1971, p.14. (日本語訳 藤井治彦 研究社)
- (2) Helen Cooper, *Pastoral : Medieval to Renaissance*, D. S. Brewer・Rowman and Littlefield, N.J., U.S.A. 1977, p. 58.
- (3) Edmund Spenser : *Colin Clout Come Home Again*.
- (4) G. K. Hunter, *John Lyly: The Humanist as Courtier*, London, Routledge & Kegan Paul, 1962, p. 133.
- (5) 他の2作は,
◦“Pastoral or history of a Greek maid” performed by Leicester's Men Jan. 4 th,

1579.

- “A pastoral of Phillida and Clorin” performed by Queen’s Men, Dec. 12, 1584.
- (6) R. W. Bond によれば1582～4に第一版。現存するものは1585年版。
- (7) Hunter, *op. cit.*, p. 195.
- (8) V, iii, 139-140. “Then it shall be seene, that I turne one of them to be a man, and that I will.”
- (9) Marinelli, *op. cit.*, p.42. “…… Virgil’s Arcadia is an abstraction……, it allows a great intermingling of figures from the different worlds of reality and idea. Gods, shepherds and men from the world of outer reality all meet and mingle in the pastoral world… and a great step forward into allegory has been taken.”
- (10) Hunter, *op. cit.*, p.129.
- (11) Bond, R. W., *The Complete Works of John Lyly*, Oxford, at the Clarendon Press, 1967年, vol.3, p.424.
- (12) Fletcher の牧歌劇は *The Faithful Shepherdess* (1610).
- (13) もちろんこの作品が先に一般観客用に書かれ、依頼によって（あるいは手直しして）結婚式の余興に上演されたと考えることも十分可能である。
- (14) V, i, 2, “More strange than true.”

引用文献

- Lyly, John, *The Complete Works of John Lyly*, ed. by R. Warwick Bond, Oxford, at the Clarendon Press, 1967.
- Shakespeare, William, *A Midsummer Night’s Dream*, ed. by Sir. Arthur Quiller-Couch and John Dover Wilson, London, Cambridge University Press, 1974. (Cambridge Shakespeare)

(1980年9月30日 受付)