

シェイクスピア劇における宴の変容 ——『ハムレット』と『テンペスト』——

滝 川 睦

本論の目的はシェイクスピア (William Shakespeare, 1564-1616) の『ハムレット』 (*Hamlet*, 1601頃制作?)¹⁾ と『テンペスト』 (*The Tempest*, 1611初演) において表象された「宴」 (banquet, feast, revels, pageants) の変容について、前者に関しては記憶術との関連性に着目して、後者については宮廷仮面劇 (the court masque, masques) との関連性に焦点を合わせて考察することである。

I

『ハムレット』は一幕二場の宴に始まり、五幕二場の宴でその幕を下ろす。エルシノア (Elsinore) 城胸壁 (“platform” 1.2.250) において、ホレイシオ (Horatio) と歩哨が亡霊に遭遇する本劇的一幕一場は、トマス・キッド (Thomas Kyd, 1558-94) の『スペインの悲劇』 (*The Spanish Tragedy*, 1587?) における、アンドレアの亡霊 (Ghost of Andrea) と「復讐」 (Revenge) が登場する一幕一場と同様に、劇全体の「序幕・インダクション」 (Induction) と考えることもできるので、『ハムレット』は一幕二場の宴にて幕を開けると言っても過言ではないだろう。そして一幕二場の宴が、クローディアス (Claudius) の戴冠式と結婚式を兼ねた宴であるのに対して、五幕二場の剣術の試合を兼ねた宴が、クローディアスからの王権と王冠の剥奪をテーマに据えているという意味においても、本劇冒頭に置かれた宴と、最終幕におけるそれは対極的であると言えるだろう。

冒頭におかれた宴は王クローディアスの次のような台詞で開始される。

KING. Though yet of Hamlet our dear brother's death
The memory be green, and that it us befitted
To bear our hearts in grief, and our whole kingdom
To be contracted in one brow of woe,
Yet so far hath discretion fought with nature
That we with wisest sorrow think on him
Together with remembrance of ourselves. (1.2.1-7)²⁾

王. わが親愛なる兄ハムレットの死の

記憶は鮮明であり、われわれ国民が

心に悲しみを湛え、王国全体がひとつになり

悲しみに愁眉を寄せているのはまことに相応しいのではあるが、

ここまで分別が自然の情と闘いながら

賢明なる悲しみを抱きつつ、亡き兄のことを思う

と同時にわれわれ自身のことも忘れぬよう心を配ってきた。

亡き兄ハムレット (Hamlet) に手向ける追悼の言葉であると同時に、いつまでも喪に服してデンマーク王国の置かれた現状を失念することなく、国の行く末をしっかりと見据えなければならないというのがこの台詞の要諦である。君主が「朕は、余が」の意味で用いる“royal ‘we’”を駆使して、王一人の身ならず、デンマーク国民全体の安寧秩序に配慮することが服喪と同様に肝要なこと、いやそれ以上に、喪に服するよりノルウェイの王子フォーティンブラス (Fortinbras) による脅威を国民全体で憂慮すべきであることを伝えることに重点を置いた台詞と言えよう。とくに2行目の「[兄の死の] 記憶」(“memory”)を、7行目の「[[われわれ自身のことを] 忘れぬようにすること」(“remembrance”)という言葉に置き換え、台詞全体のアクセントを後者に横滑りさせていくレトリックはクローディアスならではのものである。言い換えれば一幕二場の宴は、兄ハムレットの思い出を軸に紡がれる国民の記憶を抹消するための、クローディアスの「忘却術」(“the science of forgetting” Cicero 465; bk. 2, sec. 86, 351)が披露される場と言えよう。この忘却の宴のさなかにあつて「喪服」(“inky cloak” 1.2.77)を着て父の喪に服する王子ハムレットは、クローディアスにとって一刻も早く払拭しなければならない記憶の「染み」(“nighted colour” 1.2.68)なのである。

KING. How is it that the clouds still hang on you [Hamlet]?

.....

QUEEN. Good Hamlet, cast thy nighted colour off

And let thine eye look like a friend on Denmark.

Do not for ever with thy veiled lids

Seek for thy noble father in the dust. (1.2.66, 68-71)

王. ハムレット、雲が今なお、そなたの顔にかかっているのはどうしてだ？

.....

王妃. ねえ、ハムレット、夜を思わせる憂鬱な染みを拭い去って

親しげなまなざしをデンマーク王になげかけておくれ。

いつまでも目を伏せて

土に還った気高い父親を探すのはもうおやめ。

II

『ハムレット』一幕二場の宴で言及される、「記憶」(“memory”)、「忘れぬようにすること」(“remembrance”)という言葉はわれわれに、古代ギリシア以来、宴と記憶が密接な関連性をもっていたことを思い出させる。古代ローマの雄弁家キケロ(Cicero, 106-43 BC)や修辞学者クインティリアヌス(35?-?100)が述べているように、雄弁家が駆使する記憶術(the art of memory, mnemonics)は、もともと宴の席の配置を利用して考案されたものだったからである。

キケロやクインティリアヌスによって、古代ギリシアの詩人シモニデス(Simonides, 556?-468 BC)が記憶術を発明した経緯は次のように伝えられる。ある日のこと、テッサリア(Thessaly)の貴族スコパス(Scopas)が大勢の客を招いて宴を催した。シモニデスはその場でスコパスを讃える頌歌を朗唱したが、その歌には双子の神カストール(Castor)とポリュデウケース(Pollux)を讃える一節が含まれていた。スコパスはそれを苦苦しく思って、頌歌のお礼として約束していた礼金の半分しかシモニデスに渡さなかった。残りの礼金は双子の神からもらえばよい、というわけである。ほどなく宴席のシモニデスに伝言がもたらされる。二人の若者が外で彼に面会を希望している、という内容の言伝である。シモニデスは中座して彼らに会いに行くが、外には誰もいない。ところが、彼が外に出ているあいだに、宴会場の屋根が崩れ落ち、スコパスも客も屋根の下敷きになって即死する。友人達が客の遺体を引き取りにきたが、損傷が激しく誰の死体か見当がつかない。しかし、シモニデスは客が宴で座っていた場所を覚えていたので、遺体の身元を明らかにすることができた。シモニデスに会いにきた二人の若者とは、双子の神カストールとポリュデウケースだったのであるが、彼らは頌歌のお礼に、シモニデスを死から逃れさせたのであった。そしてシモニデスはこの事件をきっかけにして、記憶したい事柄をイメージ(images)に置き換え、そのイメージをあらかじめ設定しておいた一連の場所に順序よく置いておく、そして記憶の糸をたどるときはその場所とイメージを連想することで事柄を手繰り寄せる、という記憶術の基本原則を発見したのである(Cicero 465, 467; bk. 2, ch. 86, 351-54; Quintilian 217, 219, 221; bk. 11, ch. 2, 11-16; Wilson 236; 滝川『Hamlet』32-33)。

記憶術の起源となったこの古代ギリシアの宴を念頭に置くならば、忘却へと宮廷人たちを誘うクロードシアスの宴は、シモニデスの宴の対極に位置する、そのパロディーとも言えるだろう。ところが興味深いことに『ハムレット』には、崩壊した館を前に損傷の激しい亡骸を同定していくシモニデスの手続きが、そっくりそのまま再現/表象(re(-)presentation)される場が用意されている。五幕一場の、墓から掘り出された宮廷道化師ヨリック(Yorick)の髑髏を片手に、ハムレットが瞑想する場面である。

HAMLET. Alas, poor Yorick. I knew him, Horatio. A

fellow of infinite jest, of most excellent fancy. He hath bore me on his back a thousand times, and now how abhorred in my imagination it is. My gorge rises at it. Here hung those lips that I have kissed I know not how oft. Where be your jibes now—your gambols, your songs, your flashes of merriment, that were wont to set the table on a roar? Not one now to mock your own grinning, quite chapfallen. Now get you to my lady's table and tell her, let her paint an inch thick, to this favour she must come. Make her laugh at that. (5.1.174-84)

ハムレット. ああ、あわれヨリック。ぼくは奴を知っているよ、ホレイシオ。冗談の種がつかることがない、おそろしく創造力のある奴さ。奴は数え切れないくらい何度も僕を背負ってくれたんだ、いまや〔髑髏になった彼を〕想像するだにおぞましい。吐き気がする。ここに唇があって、ぼくは何度も何度もキスをしたんだ。お前の嘲りは今、どこにいったんだい——、お前の悪ふざけは、お前の歌は、テーブルをわっと沸かせた機知のひらめきは？あごなしの、お前のにやにや笑いにつっこみを入れてくれる手合いは誰もいないのだ。さあ、ご婦人のテーブルに駆けつけ、こう言うがよい——1インチもお化粧を分厚く塗りなさい、それでも結局こうなるのですよ、と。それをネタに彼女を大笑いさせたらどうだ。

ヨリックの頭蓋骨は死が不可避であること、生がはかないこと、人の営為が虚しいことを表わす「死の表徴、メメント・モリ」(*memento mori*)であり、「政治家」(“a politician” 5.1.74)、「宮廷人」(“a courtier” 77)、「法律家」(“a lawyer” 94)、「不動産屋」(“a great / buyer of land” 98-99)、「アレクサンダー大王」(“Alexander” 187, 194, 198)、「ジュリアス・シーザー」(“Imperious Caesar” 202)といった人びとを死に導く「死の舞踏」(*danse macabre*)を連想させることは間違いない (Frye 205-53; Morris 1036-39; 滝川「*Hamlet*」28)。

そして同時に、筆者がかつて指摘したように、この墓場の場では確かに、場所に印象的なイメージを配置する古典的記憶術を援用した、イグナティウス・デ・ロヨラ (Ignatius of Loyola, 1491-1556) の『霊操』(*Spiritual Exercises*, 1522-35) の流れを汲む「霊操」が、ハムレットによって実践されているのである——

霊操の目的は、罪、死、地獄、Christの生涯、受難、復活、昇天について、「記憶」(memory)、「知性」(understanding)、「意志」(will)を働かせながらくり返し黙想することによって、「意志を神聖な感情と決意に向け」(Martz 15)、魂を神

への愛へ導くことである。*Spiritual Exercises* が説明するところによれば、霊操は「準備」(“prelude”)、いくつかの「要点」(“point”) から成る黙想、そして「神との対話」(“colloquy”)、の三つの部分で構成されている。……記憶術との関連で、とくに注意しておきたいのは、「準備」における「場所の想設」(“mental image of the place”) と「要点」である。

「場所の想設」とは、瞑想の対象が存在している有形の場所を「想像の眼」(“mind’s eye”) で構成することである。たとえば、Christ や Virgin Mary について瞑想しようとするならば、神殿とか山上を、われわれ自身もその場にいるかのように想像すべきである (Ignatius 54)。「地獄」、「死」について瞑想しようとするならば、イエズス会士 Luis de la Puente や Richard Gibbons が例示する、次のような「場所の想設」をおこなわなければならない……。 (滝川「*Hamlet*」29)

プエンテ (Puente) は「地獄」を想起させるために、炎に満ち溢れる、薄暗い牢獄を、そしてギボンズ (Gibbons) は「死」を連想させるために死者が横たわる死の床を「場所」として想設する (Martz 28)。

ハムレットの場合、「意志を神聖な感情と決意に向け」るのは「雀一羽落ちるのにも／特別な神意が働く」(“There is special / providence in the fall of a sparrow” 5. 2.197-98) という境位に彼が達するまで延期される。ただし、五幕一場においてハムレットがぼっかり口を開けた墓穴の縁に立ち、髑髏を片手に携えながら、ヨリックや宮廷の「ご婦人」をはじめとして、過去の偉人、そして同時代人が列席する世界という名の、壮大な宴席を霊操の「場所」として設定し、死について瞑想していることは確かである。そしてハムレットが瞑想の対象とする、この壮大な宴は、シモニデスが記憶術を発明するきっかけとなった宴の「模写、エクタイプ」(ectype) であり、かつてクローディアスが「忘却の宴」によって懸命に上書きし、抹消しようとした、死のテーマを基軸に据えた記憶の宴でもある。

III

一幕五場。ハムレットが亡霊に向かって復讐を誓う場である。ここで彼は懐から「書字板」(“My tables” 107) を取り出し、亡霊による復讐の厳命とそれを記憶しておくための「キーワード」(“my word” 110) を書き付けておこうとする。³⁾そしてこの“tables”も、記憶術と不即不離の関係を結ぶ宴を連想させる。しかし、この場合の“tables”は、記憶を取り戻すために利用する、倒壊した宴のテーブルではなく、そこからハムレットがこれまで書き留めた「ささいな、つまらない記録」(“trivial fond records” 99) を抹消し、父の記憶を鮮明に書き留めておくための「テーブル」なのである。

HAMLET. Remember thee?

Ay, thou poor ghost, whiles memory holds a seat
 In this distracted globe. Remember thee?
 Yea, from the table of my memory
 I'll wipe away all trivial fond records,
 All saws of books, all forms, all pressures past
 That youth and observation copied there
 And thy commandment all alone shall live
 Within the book and volume of my brain
 Unmixed with baser matter. . . .
 My tables! Meet it is I set it down
 That one may smile and smile and be a villain—
 At least I am sure it may be so in Denmark.
 So, uncle, there you are. Now to my word.
 It is 'Adieu, adieu, remember me.' (1.5.95-104, 107-11)

ハムレット. お前を忘れるな?

ああ、あわれな亡霊よ、記憶がこの錯乱した頭に
 座をしめている間は。お前を忘れるな?
 よし、ぼくの記憶の書字板から
 拭い去ってやる、ささいな、つまらない記録を残らず、
 本から抜書きした格言、決まり文句、過去の印象すべて
 若さにまかせて観察し、記録したものを、
 そしてお前の命令だけを書き付けておいてやる
 私の頭という本のなかに
 くだらない事柄とは一緒にしないで。

.....

書字板だ!書き付けておくのがふさわしい
 にここに微笑みながら悪党という手合いがいると——
 少なくともデンマークでは確かにそうだ。
 叔父さん、お前のことだ。さてキーワードの番だ。
 「さらば、さらば、わしのことを忘れるな。」

この台詞は記憶をとどめておくはずの、ハムレットの頭の中の書字板と、懐から取り出すことのできる、文字通りの書字板との境界が曖昧であるという意味で、シェイクスピアのソネット122番を強く思い起こさせる。

Thy gift, thy tables, are within my brain
 Full charactered with lasting memory,
 Which shall above that idle rank remain
 Beyond all date, even to eternity;

 That poor retention could not so much hold,
 Nor need I tallies thy dear love to score;
 Therefore to give them from me was I bold,
 To trust those tables that receive thee more:
 To keep an adjunct to remember thee
 Were to import forgetfulness in me. (Sonnet 122, 1-4, 9-14)

君の贈り物である、君の書字板は、私の頭の中にある、
 永遠に続く記憶としてしっかりと刻まれてある、
 あのとまらない詩行とは違って
 いつまでも、永遠にまで残ることだろう。

.....

あの貧弱な書字板ではそんなにたくさん書き込めないし、
 君のかけがえのない愛を記録しておくのに割符は必要ない。
 だから、あえてぼくは書字板や割符を手放してしまった、
 君をもっと受け入れるあの「頭の中の」書字板を信頼して。

君のことを忘れないようにするために補助器具を用いることは
 ぼくが忘れっぽいことを暗に伝えるようなものなのだ。

ハムレットの場合も、あれほど大げさな身振りで亡霊の命令を書字板に明記しておいたにも拘わらず、ソネット122番の語り手と同様に、その書字板をどうやら手放してしまったようだ。劇中で二度と書字板に言及することも、取り出してみせることもない。「君をもっと受け入れる」ことのできる「頭という本」の中に、ハムレットは亡霊の言葉を銘記しているからであろうか。あるいは前章で検討したように、五幕一場の墓場で披露される、あらゆる人びとがそこに招喚され、列席することになる、世界という名の宴がすでに書字板の代替物として、ハムレットの頭の中に用意されているからであろうか。

いずれにせよ、復讐が成し遂げられる五幕二場の大団円の宴席において、ハムレットが、そしてソネット122番の語り手が信頼を寄せる、「記憶の書字板」が再び姿を現す。ハムレットは今際の際にホレイシオにこう語る――

O God, Horatio, what a wounded name,

Things standing thus unknown, shall I leave behind me!
 If thou didst ever hold me in thy heart
 Absent thee from felicity awhile
 And in this harsh world draw thy breath in pain
 To tell my story. (5.2.328-333)

ああ、お願いだ、ホレイシオ、完膚無きまで傷つけられた名前を、
 事情がこんな風に明らかにされないままなら、ぼくが亡くなった後残しておくこと
 になるだろう！

もし君がぼくを心の中に記憶しておいてくれるのなら
 しばらく天からの祝福に与るのを待ってくれ、
 そしてこのつらい世で苦しくとも生きながらえて
 ぼくの話話を語ってほしい。

ハムレットは「贈り物」として「記憶の書字板」(“the table of my memory” 1.5.98) をホレイシオに贈る。その「書字板」を頭でなく、心の中にホレイシオは納める。ホレイシオがコロス(chorus)として「書字板」に刻み付けて人びとに語らねばならないのは、ハムレットをめぐる「話」(“my story”)である。ちょうどシモニデスが崩壊した館から、宴席の配置を頼りにして死者を同定したのと同様に、ホレイシオは累累と横たわる亡骸のなかから、心の中の書字板を頼りにハムレットの真の姿を同定し、彼の「話」を「だんまり役者あるいは観客」(“mutes or audience” 5.2.319)のように立ちすくむ宮廷人たちに、そしてわれわれに語って聞かせねばならないのである。

IV

『テンペスト』三幕三場。ここでもまた、記憶の糸を手繰り寄せる縁としての宴が演出される。

難破して島に打ち上げられた、アロンゾー (Alonso) やゴンザーロー (Gonzalo) などの宮廷人たちの前に、精霊が扮する異形の者達が「宴席」(“a banquet”)を運び込む――

Solemn and strange music, and PROSPERO on the top (invisible).
Enter several strange shapes, bringing in a banquet, and dance
about it with gentle actions of salutations, and inviting the
King etc. to eat, they depart. (3.3.17.1-4)⁴⁾

荘厳で奇妙な楽の音、プロスペロが高いところにいる (見えない形で)。

数名の奇怪な姿をした者たちが登場。宴席を運びこみ、そのまわりを
踊り、優雅に挨拶をし、そして王たちを
食事へと誘い、退場する。

宮廷人たちは目の前で繰り広げられたスペクタクルを、「一角獣」(“unicorns” 22) や、「不死鳥」(“phoenix” 23)、あるいは「雄牛のようにのどの肉が垂れている／山の人」(“mountaineers / Dewlapped like bulls” 44-45) や「頭が胸のところにしている人間」(“such men / Whose heads stood in their breasts” 46-47) などの、幻想上あるいは「新世界」の生き物の存在に言及しながら、宴の席に着こうとする。すると怪鳥ハルピュイア (harpy) が現れ、宴席の食事をさらっていく。

*Thunder and lightning. Enter ARIEL, like a harpy, claps
his wings upon the table, and with a quaint device the
banquet vanishes.*

ARIEL. . . . 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. . . . (3.3.52.1-3, 68-74)

雷鳴と稲妻。エアリエル、怪鳥ハルピュイアの姿で登場。羽根を
テーブルの上で打ち鳴らす、すると巧みな仕掛けで
宴が消える。

エアリエル. だが、思い出すがよい、
(それが私の使命なのだから) お前たち三人は
善良なプロスペロをミラノから追放し、
彼と彼の罪のない子供を海に晒したことを。
海はその報いを与えたのだ。お前たちの悪行に対して、
神神は遅くなりはしたが、忘れることなく、
海をも陸をも怒らせて……。

従来の研究は、このハルピュイアの宴をウェルギリウス (Virgil, 70-19 BC) の『アエネーイス』(The Aeneid, c. 29-19 BC) 第三巻209-77行に描かれた、怪鳥がさらっていく宴と比較して論じることが多かったが (Vaughan 260; 52.ln)、本劇の宴は上の台詞で明確に述べられているように、『ハムレット』で確認した、古典的記憶術で使われる、記憶の場所としての宴な

のである。

そのうえ、「巧妙な仕掛けで／宴が消える」というト書きは、スティーヴン・マレイニー (Steven Mullaney) が指摘する、近代初期ヨーロッパにおいて流行した「文化のリハーサル」 (the rehearsal of cultures) を思い起こさせる。「文化のリハーサル」とは、支配的文化が異文化の事物や言語、そして習慣や風習を「奇異のスペクタクル」 (spectacle of strangeness) に仕立て上げ、徹底的に再現／再演し尽くし、消尽したあげく、最終的には排除していく「文化的実践」 (cultural practice) を意味する。「文化のリハーサル」の具体例としてマレイニーが挙げるのは、異文化の事物を網羅的に収集し展示した、ウォルター・コープ (Walter Cope, ?-1614) の「ワンダー・キャビネット」 (*Wunderkammer, wonder-cabinet*)、宮廷仮面劇 (the court masque)、人口に膾炙したロマンス、国王の入市式 (royal entries)、旅行譚、ベドラム (Bedlam) 精神病院、そしてエリザベス時代の公衆劇場 (public playhouses) である (Mullaney 60-87)。

マレイニーが掲げる「文化のリハーサル」の中でとりわけ印象的なのは、1551年ルーアン (Rouen) の街を舞台にして繰り広げられたアンリ二世 (Henri II, 1519-59) の入市式である。セーヌ (Seine) 川河畔に「新世界」ブラジル (Brazil) の部落を模倣して、ふたつの部落が本物そっくり再現される。ブラジル現地の人びとだけでなく、フランスの探検家たちも現地人に扮して、異文化を完璧に再現してみせるのだ。挙句の果て、「文化のリハーサル」の消尽と排除の最終段階として、アンリ二世と王妃カトリーヌ・ド・メディシス (Catherine de Médicis, 1519-89) の目の前で、模擬戦を引き金にしてふたつの部落をまるごと焼き払ってみせるのである (Mullaney 65-69; 滝川「演劇の検閲」116)。『テンペスト』の三幕三場において、「一角獣」や「不死鳥」、「雄牛のようにのどの肉が垂れている／山の人」や「頭が胸のところについている人間」を連想させる宴は「奇異のスペクタクル」であり、怪鳥の羽ばたきによって消尽し、払拭される宴は、間違いなく「文化のリハーサル」の文化的実践の一例と言えよう。

V

前章でマレイニーが、宮廷仮面劇をも「文化のリハーサル」に含めていたことを銘記しておきたい。『テンペスト』三幕三場で繰り広げられる、異形の者たちが宮廷人たちの目の前に運び込む宴は、四幕一場でミランダ (Miranda) とファーディナンド (Ferdinand) の婚約を祝して、プロスペロ (Prospero) が演出する、精霊達の仮面劇 (4.1.60-158) と確かに共鳴し合っているのだ――

*Enter certain Reapers, properly habited. They join with the
Nymphs in a graceful dance, towards the end whereof Prospero*

*starts suddenly and speaks; after which, to a strange hollow
and confused noise, they heavily vanish. (4.1.138.1-4)*

数名の、きちんとした身なりをした収穫者たち登場。彼らはニンフたちと優雅なダンスを踊る。ダンスが終わりかけるころ、プロスペロが突然はっとして語る。その後、奇妙な虚ろな混乱した乱れた楽の音に合わせて、彼らは悲しそうに消えていく。

ジェームズ一世 (James I, 1566-1625) 時代の英国貴族の館においては、宮廷仮面劇は普通タベに、宴 (banquets) の主宴 (main feasts) の後に演じられるものであった、というパトリシア・フマートン (Patricia Fumerton) の指摘を俟つまでもなく (140)、三幕三場の宴とプロスペロの仮面劇は、「文化のリハーサル」であるという意味において、そしてなによりも、どちらも空虚さを湛えているという点で類縁性を帯びているのである。

フマートンは宮廷仮面劇と共鳴する、近代初期英国特有の宴・バンケットの特異性を次のように説明している――

The word “banquet” in the seventeenth century designated not only a “feast,” a sumptuous meal consisting of a series of many-dished courses, but . . . also what was dubbed the “void”: the serving after a meal, or sometimes between meals, of decorative sugar molds and sweetmeats (confectioned flowers, nuts, spices, and fruit) together with sweet spiced wines and distilled spirits. By the time of the seventeenth century, voids were usually consumed in a room separated from the feast and often in a wholly separate building designed specially for the purpose. Banqueting houses arose as little, “conceited” rooms or buildings dedicated to the “void.” (Fumerton 112)

17世紀における「宴・バンケット」“banquet”は、単に「祝宴」つまり何皿にもおよぶコース料理から成る豪勢な食事だけではなく、……「ヴォイド」“void”と名付けられるものも意味した。「ヴォイド」とは食事の後に、あるいは時には食間に供せられるものであり、飾り立てられた砂糖菓子と甘味 (花、ナッツ、香料、果物の砂糖漬け)、そしてそれらとともに供せられた甘い香料のきいたワインや蒸留酒を意味する。ヴォイドは普通祝宴とは離れた部屋で、しばしばその目的のために考案された完全に隔離された建物で消尽された。バンケット・ハウスの起源は、「ヴォイド」用に作られた、小ぶりな「意匠を凝らした」部屋や建物だったのである。

フマートンが説くところによると、ジェームズ一世の宮廷の「バンケット・ハウス」(the Banqueting House) で演じられた宮廷仮面劇もまた、このような砂糖菓子や甘味と同様に

「ヴォイド」として消尽されたことになる。そして何よりも重要なのは、こうした「ヴォイド」がその宴や宮廷仮面劇の中心にいる主催者・主人の自己そのものを表すという点だ。公の場から隔離され、奥まった私的空間において生成されたプライベートそして自己が、「ヴォイド」という形で表象される、というわけである。さらに「ヴォイド」として表象される自己は、ちょうど“void”が「空虚」をも意味するように、私的な空間・時間に留まることを許されず、公の視線に晒され解体し、「空虚となった自己」(“self made void” Fumerton 136)、「自己という空虚」(“[t]he [v]oid of [s]elf” 128)に結局変貌することをフマートンは指摘する。バンケット・ハウスの遠近法舞台で演じられる宮廷仮面劇を鑑賞するジェームズ一世は、遠近法芸術を一番効果的に賞味できる、舞台正面の高みに彼自身の玉座を据えたのであるが、その玉座は常に宮廷人という観客の目に晒され、王は「空虚となった自己」を囓みしめるしか仕方なかったのである(Fumerton 136-49; 滝川「国王のスペクタクル」5-6)。

『テンペスト』四幕一場における仮面劇の中断後に語られるプロスペロの台詞は、ミランダの祝婚用に演じられる仮面劇もまた、「空虚」“void”を抱え込んだ「ヴォイド」としての余興に他ならないこと、そしてこの仮面劇が「空虚となった自己」あるいは「自己という空虚」という認識をプロスペロにもたらしたことを見事に伝えている――

PROSPERO. Our revels now are ended. These our actors,
 As I foretold you, were all spirits and
 Are melted into air, into thin air;
 And—like the baseless fabric of this vision—
 The cloud-capped towers, the gorgeous palaces,
 The solemn temples, the great globe itself,
 Yea, all which it inherit, shall dissolve,
 And like this insubstantial pageant faded,
 Leaves not a rack behind. We are such stuff
 As dreams are made on, and our little life
 Is rounded with sleep. (4.1.148-58)

プロスペロ. われわれの宴は今や終わった。ここに登場した演者たちは、すでに話しておいたように、全員が精霊だ、そして空気の中に溶けていった、淡い空気の中に。だから——土台のないこの幻の建造物と同じく——雲がかかった塔も、豪華な宮殿も、荘厳な寺院も、偉大な地球そのものも、そう、地球に存在するありとあらゆるものが、溶解していく、

ちょうどこの実体のない仮面劇が消えていったように、
後に雲のかげらひとつも残さないで。われわれは
夢と同じ素材でできていて、われわれのちっぽけな生は
眠りで包まれている。

かつてプロスペロは精霊エアリエル (Ariel) に向って、自分の魔術が作り出す、世間から遠く隔たった孤島で演じられる仮面劇について、「わたしの魔術が作り出すつまらぬもの」 (“[s]ome vanity of mine art” 4.1.41) と、自嘲気味に言及していた。“vanity” の語源が「からの、空虚な」を意味するラテン語の *vanus* であることを思い出すとき、われわれは彼が放った何気無い言葉が、実は宴や仮面劇の本質を言い当てた箴言であったことに気付かされるのである。そして四幕一場の婚約を寿ぐ仮面劇にしても、宮廷人を改心させるための、三幕三場のハルピュイアの宴にしても、世界が、さらにはこうした祝宴を主宰し参加する、プロスペロやわれわれの自己そのものが、空虚であることを暴く「奇異のスペクタクル」であったことに気付かされるのである。

注

本論は平成二十八年度 JSPS 科学研究費補助金 (基盤研究 (C) 課題番号 16K02447) による「近代初期英国における食事文学についての歴史的・文化史的研究」の研究成果の一部である。

- 1) 制作年代については Alfred Harbage の *Annals of English Drama 975-1700* に従う。
- 2) *Hamlet* の幕、場、そして行数はアーデン版第三叢書の、Ann Thompson と Neil Taylor が編んだ *Hamlet* に従う。
- 3) Harold Jenkins が編んだ、アーデン版第二叢書の *Hamlet* の注においては、この箇所の “my word” を「キーワード、よすが」 “‘word’ or motto” (Jenkins 222; 110n) の意味で解釈しており、本論はそれに従った。
- 4) *The Tempest* の幕、場、そして行数はアーデン版第三叢書の Virginia Mason Vaughan と Alden T. Vaughan が編んだ *The Tempest* に従う。

引用文献

- Cicero. *De oratore*. Trans. E. W. Sutton. Vol. 3. Cambridge, MA: Harvard UP, 1942. Print. The Loeb Classical Library.
- Frye, Roland Mushat. *The Renaissance Hamlet: Issues and Responses in 1600*. Princeton: Princeton UP, 1984. Print.
- Fumerton, Patricia. *Cultural Aesthetics: Renaissance Literature and the Practice of Social Ornament*. Chicago: U of Chicago P, 1991. Print.
- Harbage, Alfred. *Annals of English Drama 975-1700*. Rev. ed. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1964. Print.
- Jenkins, Harold, ed. *Hamlet*. London.: Methuen, 1982. Print. The Arden Shakespeare. 2nd Ser.
- Kyd, Thomas. *The Spanish Tragedy*. Ed. Philip Edwards. 1959. Manchester: Manchester UP, 1977. Print. The

- Revels Plays.
- Martz, Louis L. *The Poetry of Meditation: A Study in English Religious Literature of the Seventeenth Century*. New Haven: Yale UP, 1954. Print.
- Morris, Harry. "Hamlet as a *Memento Mori* Poem." *PMLA* 85 (1970): 1035-40. Print.
- Quintilian. *The Institutio oratoria of Quintilian*. Trans. H. E. Butler. Vol. 4. Cambridge, MA: Harvard UP, 1922. Print. The Loeb Classical Library.
- Shakespeare, William. *Hamlet*. Ed. Ann Thompson and Neil Taylor. London: Thomson Learning, 2006. Print. The Arden Shakespeare. 3rd Ser.
- . *The Tempest*. Ed. Virginia Mason Vaughan and Alden T. Vaughan. Rev. ed. London: Bloomsbury, 2011. Print. The Arden Shakespeare. 3rd Ser.
- . *The Sonnets*. Ed. G. Blakemore Evans. Cambridge: Cambridge UP, 1996. Print.
- 滝川、睦. 「演劇の検閲・夢の検閲—*A Midsummer Night's Dream*—」『名古屋大学文学部研究論集』45 (1999): 107-20. Print.
- . 「*Hamlet* における記憶術と霊操」『IVY』26 (1993): 17-38. Print.
- . 「国王のスペクタクルとマスターレス・マン—*Macbeth* における宴の場再考—」『名古屋大学文学部研究論集』57 (2011): 1-14. Print.
- Vaughan, Virginia Mason, and Alden T. Vaughan, eds. *The Tempest*. Rev. ed. London: Bloomsbury, 2011. Print. The Arden Shakespeare. 3rd Ser.
- Wilson, Thomas. *The Art of Rhetoric (1560)*. Ed. Peter E. Medine. Pennsylvania: Pennsylvania State UP, 1994. Print.

キーワード：『ハムレット』、『テンペスト』、宴、記憶術、ヴォイド

Synopsis

Shakespearean Transformation of Banquets: *Hamlet* and *The Tempest*

Mutsumu Takikawa

This paper is intended as an investigation regarding the transformation of banquets represented in Shakespeare's plays: *Hamlet* and *The Tempest*.

In *Hamlet*, the four kinds of banquets are enacted: Claudius's coronation and nuptial ceremony (1.2.1-128); "the table of my [Hamlet's] memory" and "My tables" (1.5.92-112); Hamlet's meditation on Yorick's skull at the grave in a churchyard (5.1.174-205); Claudius's bloody banquet (5.2.202-387). While all these banquets are reflected each other, they originate from Simonides's banquet in ancient Greece, on which the principle of traditional art of memory has been founded.

The vanishing banquet (3.3.18-82) represented in *The Tempest* is the counterpart of the masque enacted by Prospero as an engagement ceremony (4.1.60-158). Both the harpy's banquet and Prospero's masque are "the spectacles of strangeness" as well as "the rehearsal of cultures." They are the cultural practices consumed completely as "voids," and they also represent both the "self made void" and "the void of self" dubbed by Patricia Fumerton in her *Cultural Aesthetics: Renaissance Literature and the Practice of Social Ornament*.

Keywords: *Hamlet*, *The Tempest*, banquets, the art of memory, the void