

## 『ペリクリーズ』におけるガウアーの役割

朝原早苗

Sanae Asahara: The Functions of Gower in *Pericles*

『ペリクリーズ』においてガウアーが果たしている役割は劇中で展開される物語の進行に関する面、劇の観客の意識に関する面、劇の主題に関する面に及ぶ。ガウアーは劇中の出来事の輪郭を明らかにし、出来事と出来事との間にある時間的関係を了解させ、また直線的時間の流れを経験させる。一方、舞台上で演じられる場面の受容の方法を示す。即ち各場面は現実の一断片として受け取られるべきではなく、解釈し道徳的教訓を汲み取る素材であることと、舞台上の世界が虚構の世界であり、観客が移入しうる世界ではないことを認識させる。この認識を得て初めて観客は現実には起こりえない驚異に満ちた出来事を受容することが可能となる。換言すればロマンスの世界を受容することが可能となるのである。また主題の提示の面においてはガウアーがペリクリーズ、セイイサ、マリーナを主要人物とする物語の語り手として登場することにより物語を語る事が時の支配に打ち勝つ手段である事を示す。本論では以上のガウアーの役割について考察する。

### I

ペリクリーズ、セイイサ、マリーナの冒険と離別、再会の物語はすべてガウアーによって語られる物語であり、その筋は口承文学の特質を現して直線的に展開する。出来事を観客に伝達する上演方法には3種類がありガウアーが語る台詞によってのみ伝達する方法、黙劇とそれに付されるガウアーの説明の両者によって伝達する方法、各々の役を与えられた俳優の演技と台詞によって伝達する方法がある。『ペリクリーズ』の劇を構成する場面 (scenes) は例外なく筋の進展に従っているので、ある場面から次の場面への移動は時の推移を意味する。従って仮にガウアーの登場と台詞を『ペリクリーズ』から消去したと仮定しても、黙劇と各々の役を与えられた俳優によって演じられる場面を繋ぎ合わせる事により筋の進展を理解し直線的時間の経過を感じるとは可能で

ある。ペリクリーズを中心人物とする物語はペリクリーズのアンタイオカスの娘への求婚 (I. ia), タイアからの退去 (I. ii), ターサスにおける飢饉の救済 (I. iv), ペンタポリスへの漂着と父の鎧の発見 (II. i), サイモニディーズの宮廷での槍試合における勝利とセイイサとの結婚 (II. ii, iii, v), ペンタポリスにおいて使者から手紙を受取りセイイサを伴ってサイモニディーズの宮廷から退去する (III. Chorus), 嵐の海における赤子の誕生とセイイサとの別れ (III. i), ターサスへの到着と赤子との別れ (III. iii), ターサスにおける墓の前での激しい嘆き (IV. iv), ミティリーニにおける娘との再会 (V. i), エフェサスにおけるセイイサとの再会 (V. iii) の11個の出来事から成り立っているが、第1の出来事から第11の出来事に向けて時間の直線的流れに沿って場面が配置されている。マリーナを中心人物とする物語は誕生 (III. i), 14年後のリアニンによる殺害未遂と海賊による誘拐 (IV. i), ミティリーニの娼家における試練 (IV. ii, iv), 父との再会 (V. i), 母との再会 (V. iii) の5個の出来事から成り立っているが、第1の出来事から第5の出来事に至る場面の配置方法はペリクリーズを中心人物とする物語の場合と同様年代順に従っている。セイイサを中心人物とする物語の場面も同様であり、その物語はペリクリーズとの出会いと結婚 (II. ii, iii, v), 父との別離 (III. Chorus), エフェサスへの漂着 (III. ii), ダイアナの神殿の巫女となる決意の表明 (III. iv), 夫と娘との再会 (V. iii) の5個の出来事から成り立っている。このように出来事が時の経過に従って演じられているので物語の筋の進展の概要はガウァー不在の『ペリクリーズ』の場合でも了解されうる。それにもかかわらずガウァーが物語の進行役として果している役割は『ペリクリーズ』に不可欠のものである。

ガウァーは第一に舞台上で演じられる出来事の間にかかる出来事を補足する。この補足が生み出す効果は次の2個である。ひとつには筋の進展の直線性が強められ、出来事が継起する有様が伝えられる。またひとつには舞台上で演じられる出来事とガウァーによって語られるだけにとどまる出来事との間に情報の重要性の差異が生じ、その結果観客の関心の領域と密度が操作される。好例がアンタイオカスと彼の娘の死の出来事である。この出来事は2幕4場においてヘリケイナスによって報告される以外に3幕コーラスとエピローグにおいてガウァーによって繰り返し語られるが舞台上で演じられることは一度もない。3幕において重要な事柄は1場と3場で演じられるペリクリーズがセイイサ及び

『ペリクリーズ』におけるガウァーの役割

マリーナと離別する事件なのであってアンタイオカスとその娘の死はペリクリーズが妊娠中のセイイサを伴ってペンタポリスを出発し海上に出るための切っ掛けであるにすぎない。観客の関心は演じられるもの、即ちペリクリーズ、セイイサ、マリーナの離散に絞られ、その集中度に比例して三者の再会への願望が高まる。ノースロップ・フライはこの出来事と出来事との間を繋ぎ、同時に、特定の出来事へ観客の関心が凝集するように、演じられる出来事と演じられない出来事との差異をつくりだすことを可能とするガウァーの役割はオペラのレシタティーボの役割に類似していると指摘している。

*Pericles* is a most radical experiment in processional narrative: the action is deliberately linear, proceeding from place to place and from episode to episode. In the background is the Gower story, with its constant “and then” beat, a story we drop into from time to time when a part of it is dramatically manifested.<sup>1</sup>

In *Pericles* Gower provides a narrative continuity, like *recitativo*, while the main action dramatizes the central episodes.<sup>2</sup>

ガウァーが物語の進行役として果している今一つの役割は出来事の背景となる場所と出来事に登場する人物の正体及び彼らがおかれている状況を明らかにすることにより観客の関心がある場面が伝達しようとする要点から拡散することを防ぐ役割である。一例として1幕1場の場合を説明しよう。ここではペリクリーズのアンタイオカスの娘への求婚がカタコンベのように骸骨が並んだ場所で行われる。これらの骸骨の意味が説明されるのは35行目である。

*Antiochus*: Yon sometimes famous princes, like thyself,  
Drawn by report, advent'rous by desire,  
Tell thee, with speechless tongues and semblance pale,  
That without covering save yon field of stars,  
Here they stand martyrs slain in Cupid's wars;  
(I. i. 35 - 39)

1幕1場の開始から35行目に到達するまでには少くとも2分が必要である。仮に1幕コーラスにおいてガウァーが骸骨の意味を説明していなければこの2分間の観客の関心は骸骨の由来を知ることに向けられ、アンタイオカスの娘や彼女に対するペリクリーズの求愛の言葉に向けられることはあるまい。しかし後述するようにアンタイオカスの娘はマリーナと対立関係にある人物であり、この1幕1場の冒頭における観客の関心はそのような彼女と物語の主要人物であるペリクリーズに向けられていなければならない。そのためには観客は目前に積み立てられている骸骨の意味を承知していなければなるまい。1幕コーラスにおけるガウァーの次の台詞は観客に骸骨の由来に関する情報を与え、観客の関心をペリクリーズとアンタイオカスの娘に凝集させる役割を果たす。

*Gower*: The beauty of this sinful dame  
Made many princes thither frame,  
To seek her as a bed-fellow,  
In marriage-pleasures play-fellow;  
Which to prevent he made a law,  
To keep her still, and men in awe;  
That whoso ask'd her for his wife,  
His riddle told not, lost his life,  
So for her many a wight did die,  
As yon grim looks do testify. [*Pointing to the heads.*]  
(I. Chorus. 31-40)

骸骨がアンタイオカスの謎を解きえずに殺害された若者の遺骨であることを知らされている観客は1幕1場の求婚の場においてペリクリーズがいかにしてこの生命の危機を乗り越え娘を手に入れるのか、また姦淫の罪に対していかなる態度をとるのかに注目する。つまり観客の関心はペリクリーズに注がれ、骸骨は彼らの関心領域の周辺に押しやられてペリクリーズが晒されている危険と、その危険を承知しながら求婚するペリクリーズの願望の強さを強張する役割を果たす。このように物語の進行役としてのガウァーは舞台上に現れる人物及び物体の正体・存在場所・存在理由を説明することにより、場面が伝達しようとするより重要な点に観客が関心を凝集するように仕向ける。

## 『ペリクリーズ』におけるガウァーの役割

以上のように物語の進行役としてのガウァーは2種類の役割を果す。第一に演じられる出来事と出来事との間に挟まれて起こる演じられない出来事を補足的に語り説明することにより、観客に出来事の連続性を了解させ時の直線的推移を経験させる。また演じられない出来事に対し演じられる出来事の重要性を認識させる。第二に出来事が演じられる場面においてその重点に観客の関心が集中するように周辺の状態の説明を与える。

## II

ガウァーはまた観客に『ペリクリーズ』の芝居の受容の方法を示す。即ち舞台上で演じられているものは創作された芝居であって現実の断片ではないこと、また登場人物の動作と台詞は道徳的観念を導き出すよう解釈されるべきであることを理解させる。

『ペリクリーズ』は“presentational”な芝居である。バーバラ A. モワットはこの種の芝居を定義して次のように述べている。

Dramatists who create “presentational” drama (drama which is “based on creating the illusion that it represents a world entirely different from that in which the audience is while in the theatre”) avoid obtrusive tactics and weave entrances and exits and exposition into the fabric of the play. On the other hand dramatists who wish to call our attention to the theatrical medium, who create “pretentational” dramas in which the thrust is toward the “presenting” of a stage world rather than the “representating” of an illusively “real” world, frequently use for their own purposes the illusion-breaking properties of obtrusive tactics, and add such tactics to their repertoire of presentational devices. In Shakespeare’s Romances, presentational and respresentational styles exist side by side, and a complex tactical dramaturgy is the result.<sup>4</sup>

『ペリクリーズ』が“presentational”な芝居であることが観客に与える効果については後述することとし、まず『ペリクリーズ』が内包する“presentational”な芝居の要素を列挙しよう。それらは“round character”の欠如、高度に儀式的な場面の挿入、舞台上の観客の存在、黙劇そしてガウァーの登場とその

台詞が含む *theatrical metaphors* の5要素である。

『ペリクリーズ』の登場人物は例外なく単一の性格のみを有す “flat characters”<sup>5</sup> である。一例としてペリクリーズの場合を考察する。

ペリクリーズは芝居の中で8回の試練に出会う。<sup>6</sup> アンティオケにおけるアンタイオカスによる試練 (I. i), ターサスにおける試練 (I. iv), ターサスからペンタポリスに漂着する試練 (II. i), ペンタポリスにおけるサイモニディーズによる試練 (II. v), ペンタポリスからタイアに向う海上における嵐との遭遇とセイイサとの離別の試練 (III. i), ターサスにおけるクリーオンとダイオナイザによる試練 (IV. iv), ミティリーニにおけるマリーナとの再会の試練 (V. i), エフェサスにおけるセイイサとの再会の試練 (V. iii) である。

アンティオケにおけるアンタイオカスによる試練はペリクリーズの洞察力と道徳的正しさを試すものである。ペリクリーズは謎の文面を読むと即その意味を知る。

I am no viper, yet I feed  
On mother's fleth which did me breed.  
I sought a husband, in which labour  
I found that kindness in a father.  
He's father, son, and husband mild;  
I mother, wife, and yet his child:  
How they may be, and yet in two,  
As you will live, resolve it you.

[*Aside.*] Sharp physic is the last: but, O you powers  
That gives heaven countless eyes to view men's acts:  
Why could they not their sights perpetually,  
If this be true, which makes me pale to read it? (I. i. 65-76)

ガウァーの1幕コーラスにおける説明を聴いている観客はペリクリーズがアンタイオカスの娘と結婚するためにはアンタイオカスの用意した謎を解かねばならないことを承知しているが、謎の文面とその内容に関しては何も知らされていない。従って謎の文面をペリクリーズが読む時点ではその内容に関する認

『ペリクリーズ』におけるガウァーの役割

識の度合において観客とペリクリーズは同一である。即ち観客はペリクリーズと共に謎を解こうとするのである。ペリクリーズは72行目で謎の文面を読み終え、半行後ではその意味を理解したこと、即ちアンタイオカスの娘が父子相姦の罪を犯していることを理解したことを明らかにする。彼が謎の文面を読み終えた時とその意味を理解したことを明らかにする時との間に“Sharp physic is the last”の半行が挟まれているにすぎないことは、彼が一瞬のうちに謎を解いたことを意味する。観客は仮にガウァーの説明によって知らされてなければ誰もペリクリーズと同一の速さでアンタイオカスの謎を解くことはできなかつたであろう。つまりここで我々はペリクリーズの洞察力の鋭敏さを強く印象づけられるのである。

またペリクリーズはアンタイオカスとその娘の父子相姦の関係を知って即ためらうことなく彼女への求婚を取り下げる。

Why cloud they not their sights perpetually,  
If this be true, which makes me pale to read it?  
Fair glass of light, I lov'd you, and could still,  
Were not this glorious casket stor'd with ill. (I. i. 75-78)

77行目の“Fair glass of light”と78行目の“this glorious casket”は共にアンタイオカスの娘への言及である、小箱に“glorious”の形容詞を付し、また“glass of light”と言っているのであるから彼女が例えられているガラスの小箱と彼女との間には燦然と輝く美しさという共通項があることになる。しかし彼女が例えられているのは小箱なのであるから、彼女の輝く美しさは外面の要素であることになる。<sup>7</sup>

そもそもペリクリーズがアンタイオカスの娘に求婚したのは彼女の外面的な美しさに関する噂を耳にしたからであって、彼女の内面について何らかの知識を得ていたわけではない。

The beauty of this sinful dame  
Made many princes thither frame,  
To seek her as a bed-fellow,  
In marriage-pleasures play-fellow; (I. Chorus. 31-34)

また彼女に初めて出会った際にペリクリーズが注目したのも彼女の外面の美しさである。

*Pericles*: See where she comes apparell'd like the spring,  
Graces her subjects, and her thoughts the king  
Of every virtue gives renown to men!  
Her face the book of praises, where is read  
Nothing but curious pleasures, as from thence  
Sorrow were ever raz'd, and testy wrath  
Could never be her mild companion. (I. i. 13-19)

“See” と観客に呼びかけることにより共感を誘い，“where she comes || apparell'd like the spring, / Graces her subjects, || and her thoughts the king / of every virtue gives renown to men!” と中間休止を伴った表現はアンタイオカスの娘の姿を見た際にその外面的美しさが引き起こしたペリクリーズの感動を表している。“apparell'd like the spring” なのであるからペリクリーズの関心は花嫁のような (“clothed like a bride” I. i. 7) 彼女の衣装に向けられている。彼女が “the spring” のように着飾っていると言っているが、アーウィン・パノフスキーは15世紀において春とヴィーナスが同一視されていたことを明らかにしており、このペリクリーズの直喩はアンタイオカスの娘の衣装がヴィーナスの衣装に等しく人間界の限界を超越していること、さらに提喩的には彼女の容姿がヴィーナスのそれに等しいことを意味する。

The only difference between Botticelli's *Birth of Venus* and Politian's description is that the number of Horae or Seasons, receiving and clothing the new-born goddess on the shore, has been reduced from three to one: the Season of Spring, “cinctum florente corona”. But this one deviation is easily explained by the special affinity which was always felt to exist between the goddess of Love and the season of Spring: “Vere Venus gaudet florentibus aurea sertis” (“in Spring Venus delights in flow'ry wreaths”), as a pedestrian but very popular testrastich, ascribed to Euphorbius, sums up the impressive beginning



of Lucretius' *De rerum natura*. The Hora of Spring has rightfully monopolized a normally collective function.

This brings us to the second of Botticelli's famous compositions, the "*Primavera*". It, too, is principally based on Politian. Both in his *Giostra* and in the slightly later pastoral, *Rusticus* (which forms part of his *Sylvae* and was published in 1483), he describes the "realm (*regno*) of Venus".<sup>8</sup>

また "Her face the book of praises" はエリザベス朝における女性の顔の美しさを表現する常套区であり,<sup>9</sup> 上の "apparell'd like the spring" と同様にアンタイオカスの娘の外面的な美しさを述べたものである。それに対し "her thoughts the king / Of every virtue gives renown to men" は彼女の内面が美德に溢れていることを言っているのだが、ペリクリーズは彼女と初対面であるので、これは外交辞礼にすぎないと理解すべきである。

アンタイオカスの謎の文面から父子相姦を知ったペリクリーズは彼女の美しさを認めつつもためらうことなく彼女に対する求婚を取り下げる。77行目では "I lov'd you" と過去時制になっており、彼女をその美しさの故に愛したのは過去の出来事であり現在は愛していないことが明白にされる。79行目の "my thoughts revolt" は "I lov'd you" の同意語であり、父子相姦に対するペリクリーズの態度が繰り返し明らかにされる。さらに80行目から81行目において彼が道徳的美徳に外面的美しさよりも高い価値を認めていることが明らかになる。以上のようにペリクリーズのアンティオケにおける謎解きの試練は彼の洞察力の鋭敏さと道徳的正しさを証明する。

ターサスにおける試練はペリクリーズの隣人愛 (*cāritās*) を試す。クリーオンが以下の台詞で述べるように、飢饉に疲弊した国民を抱える国家を征服することは容易であったであろう。

*Cleon*: . . . Some neighbouring nation,  
Taking advantage of our misery,  
Hath stuff'd the hollow vessels with their power,  
To beat us down, the which are down already,  
And make a borquest of unhappy men, (I. iv. 65-69)

*Cleon:* Welcome is peace, if he on peace consists;

If wars, we are unable to resist. (I. iv. 83-84)

しかしペリクリーズはターサスの人々の“heavy load”即ち飢餓を救済することを選ぶ。

*Pericles:* Lord governor, for so we hear you are,

Let not our ships and number of our men

Be like a beacon fir'd t'amaze your eyes.

We have heard your miseries as far as Tyre,

And seen the desolation of your streets;

Nor come we to add sorrow to your tears,

But to relieve them of their heavy lord; (I. iv. 85-91)

そしてその救済の行為に対して物質的な報酬も栄誉も求めない。

*Pericles:* We do not look for reverence, but for love

And harbourage for ourself, our ships and men.

(I. iv. 99-100)

ペリクリーズは栄誉よりも隣人愛に高い価値を認めているのである。

ターサスからペンタポリスに漂着する間の海上での遭難、ペンタポリスからタイアに向かう航海の途上に起こる嵐の海でのセイイサとの離別、ミティリーニにおけるマリーナとの再会、エフェサスにおけるセイイサとの再会はペリクリーズの神への服従を試す試練である。

ターサスから海上に出たペリクリーズは嵐に会い遭難し、所有していた物もタイアから共に旅をしてきた者も一切を失うがそれに対し次のように述べる。

*Pericles:* Wind, rain, and thunder, remember, earthly man

Is but a substance that must yield to you;

And I, as fits my nature, do obey you. (II. i. 2-4)

『ペリクリーズ』におけるガウァーの役割

風、雨、雷は嵐を構成する要素であるが「自然」の支配下であり、エリザベス朝に信じられていたプロトレマイオス体系では神の支配下にあるのであるから、これらに従うことは神に従うことを意味する。

ペンタポリスからタイアに向かう海上で嵐に会った際に水夫は死んだと思われたセイイサを海中に投じるようペリクリーズに求める。彼は一度は拒否するが再度要求されると “As you think meet” (III. i. 54) と同意し、彼女を水葬に付す。ペリクリーズはそれを神の意志として解釈し、忍耐する。

*Dionyza*: O your sweet queen!

That the strict fates had pleas'd you had brought her hither,  
To have bless'd mine eyes with her!

*Pericles*: We cannot but obey

The powers above us. Could I rage and roar  
As doth the sea she lies in, yet the end  
Must be as 'tis. (III. iii. 7-12)

ミティリーニでのマリーナとの再会の折にペリクリーズは即神に感謝する。

*Pericles*: Thou that wast born at sea, buried at Tharsus,  
And found at sea again. O Helicanus,  
Down on thy knees! thank the holy gods as loud  
As thunder threatens us: this is Marina.

(V. i. 196-99)

エフェサスでのセイイサとの再会の場合も同様である。

*Pericles*: Now do I long to hear how you were found,  
How possibly preserv'd and how to thank,  
Besides the gods, for this great miracle.

(V. iii. 56-58)

以上の4場面が明らかにするようにペリクリーズは大きな悲しみの内にある

時も大きな喜びの内にある時も変ることなく神に服従する。<sup>10</sup>

サイモニディーズの宮廷においてペリクリーズの謙虚さと道徳的正しさが試される。馬上槍試合の勝利者の印である月桂冠を受け取りながら、彼はその勝利の原因を自分の力量や努力に帰さない。

*Thaisa*: But you, my knight and guest;  
To whom this wreath of victory I give,  
And crown you king of this day's happiness.

*Pericles*: 'Tis more by fortune, lady, than my merit.

(II. iii. 9-12)

また彼の勝利を称える祝宴の場で上位の席に座することを拒む。

*Marshal*: Sir, yonder is your place.

*Pericles*: Some other is more fit. (II. iii. 23)

この2例はいずれも彼の謙虚さを表している。

謙虚であることは不幸な屈辱を耐え忍ぶことではない。サイモニディーズの意図的な試練は彼が自分の名誉を守る勇気を持つことを試すものである。

*Simonides*: Traitor, thou liest.

*Pericles*: Traitor?

*Simonides*: Ay, traitor.

*Pericles*: Even in his throat—unless it be the king—

That calls me traitor, I return the lie.

*Simonides*: [*Aside.*] Now, by the gods, I do applaud his courage.

*Pericles*: My actions are as noble as my thoughts,

That never relish'd of a base descent.

I came unto your court for honour's cause,

And not to be a rebel to her state;

And he that otherwise accounts of me,

This sword shall prove he's honour's enemy.

『ペリクリーズ』におけるガウァーの役割

彼のサイモニディーズへの反駁は彼が名誉を尊ぶ事、即ち道徳的正しさに価値を置くことを表す。以上のように、サイモニディーズの宮廷での出来事はペリクリーズが謙虚さと名誉つまり道徳的正しさを守る勇気を持つことを示す。

ターサスにおいてクリーオンとダイオナイザが仕組んだ芝居、つまりマリナーナが死んだと見せかけて造った墓を見る場面ではペリクリーズの忍耐が試される。マリナーナが死んだと信じて彼は悲嘆に暮れる。

[DUMB SHOW]

*Enter Pericles at one door, with all his train; Cleon and Dionyza at the other. Cleon shows Pericles the tomb; whereat Pericles makes lamentation, puts on sackcloth, and in a mighty passion departs.*

(IV. iv. Dumb Show)

*Gower:* He swears

Never to wash his face, nor cut his hairs.

He puts on sackcloth, and to sea. He hears

A tempest, which his mortal vessel tears,

And yet he rides it out. (IV. iv. 27-31)

粗布を纏うとはこの世の快樂を放棄することを意味し、顔を洗わぬ、髪を切らぬという行為は彼が melancholy の状態に陥ったことを意味する。<sup>11</sup> “a tempest” (l. 30) は彼の悲嘆を意味する。この悲嘆は彼の許容範囲を越えており (which [a tempest] his mortal vessel tears” (l. 30) その結果 melancholy に陥るのであるが、<sup>12</sup> “yet he rides it [his mortal vessel] out” (l. 31) は彼が悲嘆に耐え、acedia の罪を犯さなかったことを意味する。<sup>13</sup>

以上の8回の試練を通してペリクリーズは喜びや悲しみに浸る時も神への服従を固持し隣人愛と謙虚、道徳的正しさを守る勇気と忍耐の持ち主であることが示される。これは彼がキリスト教が正の価値を置くもののみを属性としており、負の価値を置くものは一切持たぬことを意味する。ウィルソン・ナイトは『ペリクリーズ』の芝居を教養小説 (Bildungsroman) として読み、アンタイオカスの娘に求婚することによって彼女の持つ罪に汚されたペリクリーズが苦難を経てその罪の禊をすと解釈する。

Our hero's adventure is a plunge into sin and death closely associated with ravishing desire. He has not actively sinned, except in giving way to a lustful and cheating fantasy, but the result is immersion into an experience of evil with accompanying disgust and danger. It is a fall in the theological sense.<sup>14</sup>

We can, however, improve on the epilogue by seeing the whole as a panorama of life from adolescent fantasy and a consequent fall, through good works to a sensible and fruitful marriage, and then into tragedy, with a re-emergence beyond mortal appearances into some higher recognition and rehabilitation.<sup>15</sup>

しかし以上に述べたようにペリクリーズは終始一貫してキリスト教的美德を備えた人物として性格づけられた flat character なのである。

『ペリクリーズ』に登場する他の6人の人物も同様に flat character である。3幕4場及び5幕3場で明らかにされるようにセイイサは忠実な妻であり、1幕2場、2幕コーラス、及び2幕4場で明らかにされるようにヘリケイヌスは忠実な家臣である。アンタイオカスは暴君であり罪深く、その娘も罪深い (I. i), クリーオンは意志薄弱で不実であり (IV. iii), ダイオナイザは嫉妬深い偽善者である (IV. Chorus; IV. i)。マリーナは無垢である。<sup>16</sup> 彼らが単一の性格のみを有しているので観客は彼らを現実存在する人物として受容しがたい。即ちペリクリーズを含めて『ペリクリーズ』に登場するすべての人物の flat な性格はこの芝居が presentational drama であることを合図している。

高度に儀式的な場面の挿入もまた同様である。この種の場面として2幕2場を挙げることができる。馬上槍試合開始前のこの場面は物語の展開上何の機能も果さない。仮に物語の展開を示す事柄に限って演じるならば槍試合開始前のこの場面よりも試合自体を演じるのが適当である。しかし演じられるのは前者であり、後者は舞台裏から一瞬聞こえる歓声から観客が想像するように仕組まれている。試合開始前の儀式を演じるのは、日常生活では見られない光景を見せることによって場面の非日常性を意識させ、舞台上の世界と観客の属す日常的現実世界との隔たりを確認させるためである。

舞台上の観客の存在もまた presentational な要素のひとつである。1幕1

場にはアンタイオカスとペリクリーズの他に従者が登場する。

*Enter Antiochus, Prince Pericles, and Attendants.*

これらの従者は舞台上に存在するのみで一言も発さない。従って彼らは物語の展開には無関係である。しかし彼らは二人の王の権力を観客に印象づけるのに有効であり、またアンタイオカスとペリクリーズの二者、またアンタイオカスの娘を加えた三者が演じる芝居を見る舞台上の観客である。1幕4場、2幕2場での従者の役割もこれと同様である。

1幕3場で立ち聞きをするサリヤードも舞台上の観客である。彼は1幕3場10行目のヘリケイヌス、エスカニーズ、他の貴族達の登場以降29行目の“[Aloud.] Peace to the Lords of Tyre!”に至るまでヘリケイヌス達の演技を見る舞台上の観客の役割を果たす。

2幕コーラス、3幕コーラス、4幕4場の黙劇ではいずれの場合もガウァーが舞台上の観客となる。2幕1場12行目以下51行目までにおいてはペリクリーズが漁師達の演技を見る舞台上の観客であり、5幕1場34行目以下179行目までにおいてはヘリケイヌス、ライシマカス、貴族達、水夫達がペリクリーズとマリナーの演技を見、180行目以下237行目においては貴族達と水夫達がペリクリーズ、マリナー、ヘリケイヌス、ライシマカスの演技を見る。以上の舞台上の観客は常に劇場の観客に対し彼らが舞台上の観客同様演じられるものを見ていること、即ち舞台上の世界は架空の世界であることを認識するように迫る。

黙劇が presentational drama の要素であることは自明である。日常世界においては動作行為と言葉が共存するのに対し、黙劇においては“unnatural absence of words”<sup>17</sup>を体験する。黙劇の登場人物は微妙な表現を行わず、手紙を受け取る行為(II. Chorus, III. Chorus)、喜び(III. Chorus)、退去(III. Chorus)、悲嘆(IV. iv)の単一の行為また感情を表現する。<sup>18</sup>

Flat character である登場人物、儀式的場面、舞台上の観客、黙劇は舞台上の世界の非日常性、非現実性を観客に意識させる。ガウァーの登場、技巧的な彼の台詞、それに含まれる theatrical metaphor も同一の働きをする。

ガウァーの登場は各々に役を与えられた俳優によって演じられる場面の継続性を断ち、それらの場面が演じられたものであることを観客に意識させる。各々に役を与えられた俳優によって演じられる場面を煩雑さを避けるために以下

A場面を記す。ガウァーはA場面に含まれる人物ではないのであるから彼の登場は当然A場面の継続を断つ。彼の台詞の韻律の規則性は韻律が不規則なA場面の継続が切断されている感を強める。以下の例が示すように、1幕コーラス、2幕コーラス、3幕コーラス、5幕2場の台詞は iambic tetrameter であり、特に初めの3箇所ではそれが厳密に守られている。更に2幕コーラス、3幕コーラス、5幕2場の箇所では couplet が厳密に守られている。4幕コーラス、4幕4場、5幕コーラス、エピローグの台詞は iambic pentameter であり、後の3箇所ですべて厳密に守られている。4幕コーラス、4幕4場、エピローグで couplet が厳密に守られており、5幕コーラスでは隔行が押韻する。5幕2場の箇所では trochaic tetrameter が用いられ、couplet が規則的に用いられている。

To sing a s<sup>˘</sup>ong that old was s<sup>˘</sup>ung,  
 From ashes<sup>˘</sup> ancient G<sup>˘</sup>ower is c<sup>˘</sup>ome,  
 Ass<sup>˘</sup>uming m<sup>˘</sup>an's infirmities,  
 To gl<sup>˘</sup>ad your e<sup>˘</sup>ar, and ple<sup>˘</sup>ase your e<sup>˘</sup>yes.  
 If hath been sung at festi<sup>˘</sup>vals,  
 On e<sup>˘</sup>mber-e<sup>˘</sup>ves and holy<sup>˘</sup>-ales; (I. Chorus. 1-6)

H<sup>˘</sup>ere have you s<sup>˘</sup>een a mi<sup>˘</sup>ghty ki<sup>˘</sup>ng } /iŋ/  
 His child, I wis, to incest bring; }  
 A better prince and benign l<sup>˘</sup>ord } /ɔ:r/  
 That will prove awf<sup>˘</sup>ul both in d<sup>˘</sup>eed and w<sup>˘</sup>ord. }  
 B<sup>˘</sup>e quiet then, as m<sup>˘</sup>en should b<sup>˘</sup>e } /i/  
 Till h<sup>˘</sup>e hath pass'd necessity. } (II. Chorus. 1-6)

Now sl<sup>˘</sup>ee<sup>˘</sup>p y-slack<sup>˘</sup>ed hath the r<sup>˘</sup>out; } /au/  
 No d<sup>˘</sup>in but snores the h<sup>˘</sup>ouse ab<sup>˘</sup>out, }  
 Made loud<sup>˘</sup>er by the o'er-fed br<sup>˘</sup>east } visual rhyme  
 Of this most pompous marriage-feast. }  
 The c<sup>˘</sup>at, with e<sup>˘</sup>yne of burn<sup>˘</sup>ing c<sup>˘</sup>oal, } /ou/  
 Now couches 'fore the m<sup>˘</sup>ouse's h<sup>˘</sup>ole; } (III. Chorus. 1-6)



『ペリクリーズ』におけるガウァーの役割

Imagine P<sup>er</sup>icles arriv'd at Tyre,  
 Welcom'd and settled to his own desire. } /aiər/  
 His woeful queen we leave at Ephesus,  
 Unto Diana there's a votaress. } visual rhyme  
 Now to Marina bend your mind,  
 Whom our fast-growing scene must find } /ai/ (IV. Chorus. 1-6)

Thus time we waste, and long leagues make short; } /ɔ:r/  
 Sail seas in cockles, have and wish but for't;  
 Making, to take our imagination, } /ə/  
 From bourn to bourn, region to region. }  
 By your being pardon'd, we commit no crime } /ai/  
 To use one language in each several clime } (IV. iv. 1-6)

Marina thus the brothel 'scapes, and chances } /i/  
 Into an honest house, our story says. }  
 She sings like one immortal, and she dances } visual rhyme  
 As goddess-like to her admired lays. }  
 Deep clerks she dumbs, and with her neele composes  
 Nature's own shape, of bud, bird, branch, or berry;  
 (V. Chorus. 1-6)

Now our sands are almost run; } /ʌ/  
 More a little, and then dumb. }  
 This, my last boon, give me, } /i/  
 For such kindness must relieve me, }  
 That you aptly will suppose } /ou/  
 What pageantry, what feats, what shows, } (V. ii. 1-6)

In Antiochus and his daughter you have heard } /ə:r/  
 Of monstrous lust the due and just reward. }

<sup>x</sup>In <sup>x</sup>Peric<sup>x</sup>les, his <sup>x</sup>que<sup>x</sup>en and <sup>x</sup>da<sup>x</sup>ught<sup>x</sup>er, <sup>x</sup>se<sup>x</sup>en, } /i:/  
<sup>x</sup>Al<sup>x</sup>tho<sup>x</sup>ugh <sup>x</sup>assail'd with <sup>x</sup>fort<sup>x</sup>une <sup>x</sup>fi<sup>x</sup>erce and <sup>x</sup>ke<sup>x</sup>en, }  
<sup>x</sup>Vir<sup>x</sup>tue <sup>x</sup>pres<sup>x</sup>erv'd from <sup>x</sup>fell <sup>x</sup>destr<sup>x</sup>ucti<sup>x</sup>on's <sup>x</sup>blast, } /a:/  
<sup>x</sup>Led on by <sup>x</sup>heav<sup>x</sup>en, and <sup>x</sup>crown'd with <sup>x</sup>joy <sup>x</sup>at <sup>x</sup>last. } (Epilogue. 1-6)

ガウアーの台詞に繰り返し用いられる theatrical metaphor も舞台上の世界の非現実性を観客に意識させる一手段である。Theatrical metaphor には観客への呼びかけ、命令文、観客の行為（見る、聞く、意味を判断する）への言及、自分の行為（語る）への言及、劇場自体への言及がある。いずれも観客に彼らがA場面に感情移入を行ってはならぬこと、A場面が非現実の世界であり、そこでの出来事は verisimilitude を目的としたものではないことを確認させるものであることは言うまでもない。

ガウアーは頻繁に観客に呼びかけ、彼らがガウアー同様A場面の外に存在することを認識させる。

To glad *your* ear, and please *your* eyes (I Chorus. 4)

If *you*, born in these latter times (I. Chorus. 11)

May to *your* wishes pleasure bring (I. Chorus. 14)

Waste it for *you* like taper-light (I. Chorus. 16)

I tell *you* what mine authors say (I. Chorus. 20)

What now ensues, to the judgement of *your* eye (I. Chorus. 41)

Here have *you* seen a mighty king (II. Chorus. 1)

I'll show *you* those in troubles reign (II. Chorus. 7)

Are brought *your* eyes; what need speak I? (II. Chorus. 16)

『ペリクリーズ』におけるガウァーの役割

With *your* fine fancies quaintly eche; (III. Chorus. 13)

In *your* imagination hold (III. Chorus. 58)

Now to Marina bend *your* mind, (IV. Chorus. 5)

I do commend to *your* content (IV. Chorus. 46)

Unless *your* thoughts went on my way. (IV. Chorus. 50)

By *you* being pardon'd, we commit no crime (IV. iv. 5)

I do beseech *you*

To learn of me, who stand i'th'gaps to teach *you* (IV. iv. 7-8)

Is left to govern it, *you* bear in mind. (IV. iv. 14)

So with his steerage shall *your* thoughts grow on— (IV. iv. 19)

*Your* ears unto *your* eyes I'll reconcile (IV. iv. 22)

Now please *you* wit (IV. iv. 31)

And think *you* now are all in Mytilen. (IV. iv. 51)

In *your* supposing once more put *your* sight; (V. Chorus. 21)

Shall be discover'd; please *you* sit and hark. (V. Chorus. 24)

That *you* aptly will suppose (V. II. 5)

The interim, prey *you*, all confound. (V. ii. 14)

『ペリクリーズ』におけるガウァーの役割

Is by *your* fancies' thankful doom. (V. ii. 20)

In Antiochus and his daughter *you* have heard (Epilogue. 1)

In Helicanus may *you* well descry (Epilogue. 7)

So on *your* patience evermore attending, (Epilogue. 17)

New joy wait on *you*! Here our play has ending. (Epilogue. 18)

観客への命令文には次のものがある。

. . . accept my rimes, (I. Chorus. 12)

Be quiet then . . . (II. Chorus. 5)

Pardon old Gower . . . (II. Chorus. 40)

Be attent,

And time that is so briefly spent

With your fine fancies quaintly eche; (III. Chorus. 11-13)

In your imagination hold

This stage the ship . . . (III. Chorus. 58-59)

Imagine Pericles arriv'd at Tyre, (IV. Chorus. 1)

Now to Marina bend your mind, (IV. Chorus. 5)

Like motes and shadows see them move awhile; (IV. iv. 21)

Now please you wit

The epitaph is for Marina writ (IV. iv. 31–32)

Patience, then,

And think you now are all in Mytilen. (IV. iv. 50–51)

. . . and on this coast

Suppose him now at anchor. (V. Chorus. 15–16)

In your supposing once more put your sight; (V. Chorus. 21)

This, my last boon, give me, (V. ii. 3)

The interim, pray you, all confound. (V. ii. 14)

So on your patience evemore attending, (Epilogue. 17)

また命令文と同様の説得の働きをする文に次のものがある。

Which never could I so convey,

Unless your thoughts went on my way. (IV. Chorus. 49–50)

I do beseech you

To learn of me . . . (IV. iv. 7–8)

So with his steerage shall your thoughts grow on— (IV. iv. 19)

観客に対し観客が現在行っている行為を説明する言葉には次のものがある。  
まず見る行為に関するものを挙げる。

To glad your ear, and please your eyes. (I. Chorus. 4)

What now ensues, to the judgement of your eye

I give my cause . . . (I. Chorus. 41-42)

Here have you *seen* a mighty king (II. Chorus. 1)

But tidings to the contray  
Are brought your *eyes* . . . (II. Chorus. 15-16)

Like motes and shadows *see* them move awhile;  
Your ears unto your *eyes* I'll reconcile. (IV. iv. 21-22)

*See* how belief may suffer by foul show! (IV. iv. 23)

In your supposing once more *put your sight*; (V. Chorus. 21)

In Pericles, his queen and daughter, *seen*, (Epilogue. 3)

聞く行為に関するものは次の通りである。

To glad your *ear*, and please your eyes. (I. Chorus. 4)

And that to *hear* an old man sing  
May to your wishes pleasure bring, (I. Chorus. 13-14)

Your *ears* unto your eyes I'll reconcile, (IV. iv. 22)

In Antiochus and his daughter you have *heard* (Epilogue. 1)

観客は言葉を聞き動作行為を見ることにより物語の展開，登場人物が存在している場所の光景，また登場人物の心境を想像する。この想像する行為への言及は次の通りである。

In your *imagination* hold

『ペリクリーズ』におけるガウァーの役割

This stage the ship . . . (III. Chorus. 58-59)

*Imagine* Pericles arriv'd at Tyre, (IV. Chorus. 1)

Now to Marina *bend your mind*, (IV. Chorus. 5)

Which never could I so convey,  
Unless your *thoughts* went on my way. (IV. Chorus. 50)

Thus time we waste, and long leagues make short;  
Sail seas in cockles, have and wish but for't;  
Making, to take our *imagination*,  
From bourn to bourn, region to region. (IV. iv. 1-4)

So with his steerage shall your *thoughts* grow on— (IV. iv. 19)

. . . and on this coast  
Suppose him now at anchor. (V. Chorus. 15-16)

In your *supposing* once more put your sight; (V. Chorus. 21)

That you aptly will *suppose*  
What pageantry, what feats, what shows,  
What minstrelsy and pretty din,  
The regent made in Mytilin  
To greet the king. (V. iii. 5-9)

更に観客は視覚と聴覚から得た情報と想像した事柄から、それらが織りなすモチーフの意味を考え、解釈し、時には人間存在の在り方に関する知識を得る。この観客の行為への言及は以下の通りである。

What now ensues, to the *judgement* of your eye

I give my cause, who best can *justify*. (I. Chorus. 41-42)

I do beseech you

To *learn* of me . . . (IV. iv. 7-8)

そしてこのように解釈や判断を試みることは与えられる情報を“accept”することであるとガウァーは言う (“ . . . accept my rimes,” I. Chorus. 12)  
ガウァーはまた自分の語りの行為へも言及する。

To *sing* a song that old was sung, (I. Chorus. 1)

. . . an old man *sing* (I. Chorus. 13)

I *tell* you what mine authors say. (I. Chorus. 20)

What now ensues, to the judgement of your eye

I *give my cause*, who best can justify. (I. Chorus. 41-42)

I'll *show* you those in troubles reign, (II. Chorus. 7)

. . . what need speak I? (II. Chorus. 16)

What's dumb in show I'll *plain with speech*. (III. Chorus. 14)

I nill *relate*, action may

Conveniently the rest convey; (III. Chorus. 55-56)

Only I carried winged time

Post on the lame feet of my rime; (IV. Chorus. 47-48)

I do beseech you

To learn of me, who stand i'th'gaps to *teach* you



『ペリクリーズ』におけるガウァーの役割

*The stages of our story.* (IV. iv. 7-9)

*Your ears unto your eyes I'll reconcile.* (IV. iv. 22)

劇場自体への言及が2箇所、演じることへの言及が1箇所ある。

In your imagination hold

This *stage* the ship, upon whose deck

The sea-tost Pericles appears to speak. (III. Chorus. 58-60)

. . . while our *scene* must *play*

His daughter's woe and heavy well-a-day

In her unholy service. (IV. iv. 48-50)

ガウァーの台詞に含まれるこれらの点は観客にA場面の非現実性を認識させるが、ガウァーは1幕コーラスに登場早々自ら“From ashes ancient Gower is come,” (2) と名乗ることによって自分も非現実の世界に属することを明らかにする。観客の属す世界、ガウァーの属す世界、A場面はその現実性、非現実性において入子構造の関係にあるが、ガウァー自身が自らの非現実性を意識している点が通常の劇中劇の場合の入子構造と異なる。

### III

ガウァーの登場、その技巧的台詞、theatrical metaphorの使用は他の presentational dramaの要素、即ち flat characterである登場人物、儀式的場面、舞台上の観客、黙劇と相互に作用し合うことにより二様の事柄を観客に示す。第一に示されるのは各場面の受容の方法であり、第二に示されるのは文学作品の永続性である。

“Presentational drama”の要素は揃って観客に舞台上の世界が非現実の世界であり、そこで生起する出来事は verisimilitudeを目的としたものではないことを合図する。この点に関してピーターソンは次のように述べる。

In *Pericles* verisimilitude and dramatic probability are no longer

conditions of involvement. The suspense of disbelief that makes it possible to witness a play as if it were not simply illusion is no longer requisite. In fact, a “distance” must be maintained between audience and play, for the effectiveness of the narrative depends upon the audience’s awareness of themselves as spectators.<sup>19</sup>

Verisimilitude が放棄された人物又場面が送る情報を観客は naturalism の芝居の場合とは異なった code を用いて受容する。即ち現象のレウエルに表れた事象を解釈することにより事象を生成する観念に到達しようとする。換言すれば *Pericles* の各人物、各場面は emblematic な性格を有しているのである。フェルパーリンはこれに関して次のように述べる。

In *Pericles* the impulse to hold the mirror up to nature all but gives way to the impulse to create a moral vision.<sup>20</sup>

1 幕コーラスにおけるガウァーの “The purchase [of the play] is to make men glorious” (9) の言葉は観客がこの受容の方法によって人を “glorious” にする観念、即ちキリスト教道徳観を把握するよう指示する言葉である。*Pericles* には諺又は諷刺的表現が散見されるが、<sup>21</sup> 観客はそれらに依存することなく、“flat” な登場人物と “presentational” な場面からこの道徳観を理解しうる。

“Flat” な人物は単一の観念を表すと E. M. フォースターは定義するが、<sup>22</sup> 『ペリクリーズ』の登場人物は単一の観念というよりもむしろ単一の性格を有す。その結果観客は芝居を一人の特定の人物を主人公とする物語としてではなくある性格と他の性格の対比として見る。<sup>23</sup> ペリクリーズは先に述べたようにキリスト教道徳観が正の価値を与える属性を有すのに対し暴君であるアンタイオカス、また不実なクリーオンは負の価値を与えられる属性を有す。忠実な妻のセイイサ対夫にペリクリーズを裏切らせる嫉妬深いダイオナイザ、娼家において処女を守るばかりでなく人々を改心させるマリーナ対父の誘惑に屈するアンタイオカスの娘、生命を賭して王に忠言するヘリケイヌス対権力と金の報酬の誘惑に屈するサリアードとリアニンが配置され、負の価値の属性を有す者はサリアードを例外として全員が殺害されるのに対し正の価値の属性を有す者は再会、結婚、王位への即位に至り、彼らが “crown’d with joy at last”

『ペリクリーズ』におけるガウターの役割

(Epilogue. 6) であることが報告される。このキリスト教道徳観に従う者の勝利は観客にこの道徳観に準ずるよう促す。換言すれば観客は flat な登場人物を対比させることによりこの道徳観を獲得或いは再確認する。

ガウターは観客がこの様な見方をするように彼らの視点を操作する。<sup>24</sup> 1幕が終了した際に彼はその内容を要約して次のように述べる。

Here have you seen a mighty king  
His child, I wis, to incest bring;  
A better prince and benign lord  
That will prove awful both in deed and word.  
Be quiet then, as men should be  
Till he hath pass'd necessity.  
I'll show you those in troubles reign,  
Losing a mite, a mountain gain.  
The good in conversation  
To whom I give my benison,  
Is still at Tharsus . . . (II. Chorus. 1-11)

ペリクリーズに対し “better” “benign” “good” の形容詞を与え、その彼が “necessity” 即ち “extreme hardship”<sup>25</sup> を経験することにより多くの報酬を得る (Losing a mite, a mountain gain) のが2幕以下で演じられる物語であることを明白にするこの台詞は観客に聖人列伝や奇跡劇を読む或いは見る際に用いる code を使用する準備をさせる。ペリクリーズはヨブを原型とする人物として解釈され、<sup>26</sup> 彼を中心とする物語はキリスト教道徳観に準ずる者がそれに逆らう者に挑戦され苦難を経験するが、その経験は摂理によるものであり最終的には苦難に耐えたことにより祝福を受ける物語として受容される。つまり上に引用したガウターの台詞は観客に受容の code を決定させる役割を果たす。換言すればペリクリーズ及び彼の物語に対する観客の視点を固定する。『ペリクリーズ』の観客はこの視点に立ってペリクリーズのアクションを解釈し、それがいかにキリスト教道徳観の例証であるかを考察するのである。

4幕コーラスのガウターの台詞はマリーナに対する観客の視点を固定する。マリーナの容姿の美しさと優雅さ、芸術における秀でた才能が紹介された後に

“The monster envy” (12), “with envy rare” (37) に捕われて彼女の生命を奪おうとするダイオナイザの企てが次のように述べられる。

And cursed Dionyza hath

The pregnant instrument of wrath

Prest for this blow. (IV. Chorus. 43-45)

ダイオナイザに付された “cursed” の形容詞は、彼女が反キリスト教道徳的であることを意味する。“The pregnant instrument of wrath” の “wrath” は彼女の嫉妬を意味し、“instrument” は嫉妬にかられた彼女の命令によってマリーナを殺害しようと企てるリアナインを意味する。その彼に “pregnant” と本来生命を宿すことを意味する形容詞が付されている。この撞着語法による修辭はダイオナイザの企みが反自然的であること、即ち神への反逆であることを強調する。“all the graces” (9) を与えられているマリーナとこのダイオナイザの対比はマリーナのアクションに対する観客の視点を固定する。彼女もペリクリーズ同様ヨブを原型とする人物であり、彼女の生命や純潔さに対する挑戦は神の摂理に基づくものであり、彼女はこれらの挑戦に必ず勝利し、祝福を与えられる。彼女のアクションはこのヨブの神話の例証なのである。

エピローグは観客がペリクリーズ、セイイサ、マリーナの物語を見た経験がいかなるものであるべきかを要約する。そして “So on your patience evermore attending, / New joy wait on you!” の結びの台詞は観客にキリスト教道徳観に則した生き方をするように促し、その生き方が “make men glorious” (I. Chorus. 9) の生き方であることを明言する。<sup>27</sup> ガウァーはこの道徳観を観客が見落さぬよう登場人物や彼らのアクションの見方を観客に指示する。

『ペリクリーズ』は以上のように奇跡劇や道徳劇の要素を多く含んではいませんが、両者の間には決定的な相違点が存在する。フェルバーリン自身が指摘するようにペリクリーズが殉教者として死ぬのではなくマリーナとの再会により新たに生き始める点も両者の相違点のひとつである。<sup>28</sup> しかし更に重要な事柄は『ペリクリーズ』は観客に “wonder” を楽しませる点であり、この点において『ペリクリーズ』は正にロマンス劇なのである。

“wonder” の語を *Oxford English Dictionary* は次のように定義する。

1. Something that causes astonishment
2. A deed performed or an event brought about by miraculous or supernatural power; a miracle

即ち“wonder”は日常生活が送られる現実世界では起りえないことが起ることにより時には快い、また時には不快な驚きを与えられることである。『ペリクリーズ』では登場人物が7度“wonder”を体験し、いずれの場合も快い驚きを与えられる。1度目はアンタイオカスとその娘が雷に打たれて死に、同時に民衆の支持を失ったという知らせがエスカニーズに驚きを与える場合である。アンタイオカスとその娘の死が“wonder”であることを彼は“Twas very strange” (II. iv. 13) と表現する。2度目はセリモンが早朝に起き出して病人の治療にあたるのが一人の紳士に驚きを与える場合で、彼も“Tis most strange” (III. ii. 24) と述べるが、これもセリモンの行為が日常生活のコンテキストでは起りえないもので“wonder”であることを意味する。この2例の場合は“wonder”を経験する者がエスカニーズと一人の紳士に限定されており、観客はその経験に参加しない。しかし次にあげる5例の場合は舞台上の人物ばかりでなく観客も“wonder”を体験する。そのひとつはセリモンの下に届けられた箱の中に仮死状態のセイイサを見出す事件である。3幕2場48行目のト書で箱が運び込まれるが3幕1場で箱が舞台上に持ち込まれないために観客は目前の箱がセイイサの柩であるか否かを断定し難い。しかし彼らはその箱が彼女の柩であることを期待するであろう。箱の中から漂う芳香は彼らの期待を高める。

*Cerimon*: Wrench it open: soft! it smells most sweetly in my sense.

2 *Gentleman*: A delicate odour.

*Cerimon*: As ever hit my nostril. So, up with it.

O you most potent gods! what's here? a corse!

1 *Gentleman*: Most strange! (III. ii. 61-66)

芳香を形容するためにセリモンは2度最上級を用いる (it smells *most* sweetly in my sense, “[A delicate odour] As ever hit my nostril.”)。それは香りの芳しさを強張り観客に日常生活のコンテキストでは起りえないことが起りそれ

が彼らの願望を充足させることを期待させる。“So up with it.”で箱の蓋が持ち上げられ、セリモンと二人の紳士はその中味を見る。“O you most potent gods!”という間投詞はセリモンが箱の中に一人の婦人を既に見出したことを明らかにする。それにもかかわらず彼は“What’s here?”と問う。これは観客の内にある“What’s there?”の問いを代弁するものであり、舞台上で起こりつつある出来事に観客を参加させセリモン達が経験している“wonder”を共有させる効果をあげる。

第2例はセイイサ覚醒の出来事である。

1 *Gentleman*: The heavens, through you, increase our wonder,  
And set up your fame forever.

*Cerimon*: She is alive!

Behold, her eyelids, cases to those  
Heavenly jewels which Pericles hath lost,  
Begin to part their fringes of bright gold.  
The diamonds of a most praised water  
Doth appear to make the world twice rich. Live,  
And make us weep to hear your fate, fair creature,  
Rare as you seem to be. [*She moves.*]

*Thaisa*: O dear Diana,

Where am I? Where’s my lord? What world is this?

2 *Gentleman*: Is not this strange?

1 *Gentleman*: Most rare. (III. ii. 98–109)

99行目のセリモンの“*She is alive!*”の台詞に至るまで観客はセイイサが死亡していると理解している。しかし一方では二人目の紳士の台詞から(43–45)“*physics*”という“*secret art*”を操るセリモンがセイイサを蘇生することへの期待を持つであろう。従って彼女の覚醒は彼らの期待を実現する出来事である。死亡したと思われた者が蘇生する出来事自体が既に“*wonder*”であるが、100行目から104行目に至るセリモンの台詞に用いられる宝石の隠喩はセイイサ自身を“*wonder*”と化す。セイイサの睫が金色で今臉が開こうとしていることを描写する台詞であるが、彼女の瞳はダイヤモンド、睫は金と各々宝石と貴金属

『ペリクリーズ』におけるガウァーの役割

で最も高い価値を有すものに例えられ提喩的にそれらの所有者のセイイサの外面的及び内面的価値の高さが示されている。<sup>29</sup> 更に“jewels”に“heavenly”の形容詞が付され超自然的価値が瞳に与えられ、提喩的にセイイサに与えられている。セリモンの“you seem to be [rare]”の台詞はこのセイイサの超自然的価値を繰り返し述べたものである。従ってこの場面で観客は日常世界には存在しえないセイイサに日常世界では起こりえない出来事が起こりつつある事件に立会うのである。そしてその出来事が彼らの願望成就のものである結果快い“wonder”を経験することになる。

ペリクリーズとマリーナの再会も同質の wondrous な出来事である。二人の再会がネプチューンの祭日であったことはこの事件の背後に超自然的力の存在を感じさせ、“wonder”を経験させる。しかし観客に“wonder”を経験させるのは彼らの再会のみではない。マリーナの“sacred physic” (V. i. 74) によってペリクリーズが人間社会へ回帰する過程も観客に wonder を経験させる。<sup>30</sup> 5幕1場35行目でペリクリーズが登場するが、その際に彼が過去3ヶ月間に涉り他者との会話を拒み続けてきたことが説明される。

*Helicanus*- Sir,

Our vessel is of Tyre, in it the king;  
A man who for this three months hath not spoken  
To any one, nor taken sustenance  
But to prorogue his grief. (V. i. 23-26)

*Helicanus*: You may [see Pericles] ;

But bootless is your sight; he will not speak  
To any. (V. i. 32-33)

*Helicanus*: It is in vain; he will not speak to you. (V. i. 40)

他者とのコミュニケーションを絶っていたペリクリーズはまずマリーナと、次にヘリケイヌスと、更にライシマカスとコミュニケーションを行うことにより人間社会に復帰する。その過程は疑問符に満ちている。102行目の“*What countrywoman?*”に始まり190行目のマリーナの認知に至る89行中に19個の疑

問符が発される（但し “where were you bred?” は163行目と169行目で繰り返される）。124行目でペリクリーズはマリーナとセイイサの類似に気づいており（“. . . thou look'st / Like one I lov'd indeed”）142行目ではマリーナが自分の名を告げている上に（“My name is Marina.”）父親が国王であることも149行目で明らかにしているのであるから、この再会の場면을簡単に終えることは可能である。ピーターソンはペリクリーズは積極的にマリーナの言葉を信じようとしていると述べる。

The resemblance which has stirred Pericles' memory now in turn stimulates his senses. He wants to see and hear more, and his aroused curiosity leads him to ask questions that lead eventually to the discovery of who she is. But there is a climactic moment before that discovery, that moment at which Pericles wills to believe that the young woman who reminds him so strongly of Thaisa is indeed what she claims and what his own eyes and ears indicate her to be.

His pledge to believe is no mere rhetorical affirmation of her honesty. It is a pledge to trust in appearances despite past experience and the bitter knowledge that such trust makes one dangerously vulnerable. It will be this very act of trust—of choosing to believe in another's honesty, knowing that appearances may betray—that makes possible his climactic discovery of the girl's identity. . . . It is the will to believe that is crucial to Pericles' recovery—the will to trust in the integrity of another human being.<sup>31</sup>

仮にそうであればマリーナの認知は142行目の直後に起こりえたであろう。しかしペリクリーズは彼女の言葉を信じることを拒否し、その結果再会の場面は引き伸ばされている。

*Marina:* My name is Marina.

*Pericles:* O, I am mock'd,  
And thou by some incensed god sent hither  
To make the world to laugh at me. (142-44)



*Pericles:*                    But are you flesh and blood?  
Have you a working pulse, and are no fairy  
Motion? (152-54)

*Pericles:*                    O, stop there a little!  
This is the rarest dream that e'er dull'd sleep  
Did mock sad fools withal; this cannot be  
My daughter, buried . . . (160-63)

このペリクリーズの拒否の態度はペリクリーズがマリーナとの再会によって人間社会へ回帰することに対する観客の願望が成就する瞬間を遅延させ、その結果願望成就への期待を更に高め、観客をこの場面で起りつつある出来事に参加させる。

この再会の場面で起るのは、ガーバーが指摘するようにふたつの世界の衝突である。

Pericles, however, is unaware of his wife's revival. . . . This gap in knowledge, the belief by two or more characters in conflicting realities which govern their actions, is characteristic of the romances, and leads directly to the unmasking or recognition scene which is the meeting of the worlds of fiction and reality.<sup>32</sup>

ペリクリーズは自分が現実だと理解してきた世界が実際は事実を誤解した結果自らが創造した想像の世界であったことに気づくと即人間社会へ復帰する。217行目の“Who is this?”は他者に対しペリクリーズが能動的に働きかけていることを意味し、221行目の“Give me my robes”は王としての自己認識を再び持つことを意味する。この急速な変化は変身とさえ言えるものであり、日常世界では起りえない wonder な出来事である一方、観客の願望を満足させるものである。彼らはこの“wonder”を経験し快感を得ることができる。

観客が登場人物と共に“wonder”を経験する出来事の第4例はペリクリーズとセイイサの再会である。これはダイアナが介在することにより実現した出来事であるのみならず、失われたものが取り返されるという『ペリクリーズ』で

3度繰り返されるパターンが再度現れることにより観客に対しすべての出来事の背後に超自然的力の存在を意識させる出来事である。セイイサの失神から覚醒までは凡そ2分程度のものであろう。しかしその短時間の間に登場人物も観客も瀕死状態にあると見える者が（“. . . she dies, help, gentlemen!” V. iii. 15）“secret art”を操るセリモンの正確な判断と彼の指示に従う者の介護により覚醒するのを見る（“Look, Thaisa is / Recovered.” 27-28）。この“wondrous”な出来事もまた観客の願望を満たすものである。

第5例は5幕1場のダイアナの登場である。ペリクリーズとマリーナの再会とペリクリーズの人間社会への復帰が演じられることで観客は秩序が回復したことを理解するが、この女神の登場はその理解を演じたものである。

ダイアナの登場は音楽を伴う。Quarto版には音楽を演奏する指示がないが、ペリクリーズの“The music of the spheres!” (228) “Rarest sounds!” (230) “Most heavenly music!” (231)の台詞を聞いている観客は実際に音楽が演奏されるか否かに係わりなく心の内で音楽を聞いている。この場面は今ひとつの音楽を伴った登場を想起させる。それは1幕1場におけるアンタイオカスの娘の登場である。アーデン版では6行目のト書に“[Music]”の指示があるがこれもQuarto版には欠如している。しかしアンタイオカスの“Music!” (6)の命令とペリクリーズの娘に対する台詞に含まれる音楽の比喩は実際に音楽が演奏されるか否かに係わりなく娘の登場と音楽を結びつける。

*Pericles*: You are a fair viol, and your sense the strings,  
Who, finger'd to make man his lawful music,  
Would draw heaven down and all the gods to hearken;  
But being play'd upon before your time,  
Hell only danceth at so harsh a chime. (82-86)

即ち5幕1場のダイアナの登場と1幕1場のアンタイオカスの娘の登場は対立関係にある。<sup>33</sup> ダイアナが天上の音楽によって象徴される秩序と調和を意味するのに対しアンタイオカスの娘は騒音によって象徴される秩序の混乱を意味する。従って5幕1場におけるダイアナの登場はペリクリーズのアンタイオカスの娘への求婚に始まる秩序の混乱、即ちペリクリーズの放浪と彼の家族の離散が終焉したことを意味する。秩序の回復が観客の心の内において理解されるに

任されず実際に演じられること、しかも超自然の存在である女神によって演じられることは観客に快い“wonder”を与えるであろう。

以上の wondrous な出来事を快く楽しむ心の枠組は *wonder* と *wondrous* の語の繰り返しと presentational な要素によって組み立てられる。

『ペリクリーズ』において *wonder* の語は 5 度 (I. ii. 75; II. ii. 7; II. iii. 28; III. ii. 98; IV. Chorus. 11), *wondered* の語は 2 度 (I. iv. 25; II. iii. 63), *wondrous* の語は 2 度 (II. v. 36; III. ii. 53) 用いられる。これらの語は wondrous な出来事が発生することがこの芝居の常態であることを合図する。また繰り返し述べたように presentational な要素は舞台上の世界の架空性を認識させ、観客が反 verisimilitude の出来事を受容することを可能にする。Presentational な要素のひとつであるガウァーは舞台上の世界と観客の属す世界の間に時間の差異を生ぜしめ、その結果両者間の距離を拡大させる。<sup>34</sup>

ガウァーは1330年頃に生まれ1408年頃に亡した詩人であるが観客は特にこれらの年代を記憶している必要はない。ガウァー自身が彼が遠い過去の時代の人物であることを告げるからである。

From ashes ancient Gower is come. (I. Chorus. 2)

“Ashes” はガウァーが既に死者であることを明らかにし、“ancient” は彼が過去に生きていた人物であることを明確にする。更にガウァーは “I tell you what mine authors say” (20) と述べて物語の世界と観客の世界の間にある時間の隔たりを拡大する。即ちペリクリーズの物語は観客が属す世界とは異質の過去に起った事柄について過去の人が語った物語なのである。この現実世界と物語の世界の隔絶があるために、現実世界やその映像である verisimilitude が支配する作品からはありえない事柄と印しづけられて排除される事柄を観客は無批判に受け容れることができるのである。<sup>35</sup> しかもこれらのありえない事柄が起ることは観客の願望を充足させる。この点で『ペリクリーズ』は正に願望成就を特徴とするロマンス劇なのである。<sup>36</sup> 観客は『ペリクリーズ』を見ることにより日常の現実世界を支配する規則から解放され、夢が実現する世界に遊ぶことができる。ノースロップ・フライはありえない事柄がありうる世界に遊ぶ経験を持つことにより観客は変身することができると述べる。

We have already seen how Shakespeare deliberately chooses incredible plots and emphasizes the unlikelihood of his conclusions. The drive toward a comic conclusion is so powerful that it breaks all the chains of probability in the plot, of habit in the characters, even of expectation in the audience; and what emerges at the end is not a logical consequence of the preceding action, as in tragedy, but something more like a metamorphosis.<sup>37</sup>

この変身の経験がロマンス劇が観客に与える 'delight' であり 'rapture' である。ガウアーは他の presentational な要素と共に観客がこの変身を体験すること、即ち起って欲しいにもかかわらず現実には起りえぬ事柄が起る世界に遊ぶことを可能にしているのである。

ガウアーはまた物語を語ることの意味を観客に示す。ガウアーの語り、黙劇、A場面の並置は言葉によって語ることの限界と可能性を明らかにする。ワードが指摘するように黙劇は十分な情報を与えず観客に言葉による説明を要求させるが、<sup>38</sup> 言葉にのみ依存する伝達様式はアクションを要求させる。言葉による語りや伝達しうるのは筋の展開に限定され、また語り手の視点を劇の世界を大観する際の唯一の視点としなければならないために劇的緊張が生まれにくいからである。

しかし語る行為は繰り返されることにより語られる事柄に永遠性を与える。1幕コーラスの冒頭の16行でガウアーはペリクリーズの物語が遠い過去から語り継がれたものであることを明らかにする。『ペリクリーズ』の主材源である『恋する男の告解』自体が1390年頃に書かれた作品であるのみならず、この『恋する男の告解』は既存の物語を材源としている。<sup>39</sup> 従ってペリクリーズの物語は遙かな昔の物語なのであるが、"It hath been sing" (5) の現在完了時制はそれが歌い継がれていることを意味し、"To glad your ear, and please your eyes." (4) また次の言葉はこの物語が現在においても人々を喜ばせ、また人々に教訓を与える力を保持していることを示す。

If you, born in these latter times,  
When wit's more ripe, accept my rimes,  
And that to hear an old man sing

『ペリクリーズ』におけるガウァーの役割

May to your wishes pleasure bring, (11-14)

確かに物語の語りはある時点に開始し、ある時点で終了する。ガウァーはこの語りが続く時間の有限性を蠟燭の直喩と砂時計の暗喩で表現する。

. . . I might

Waste it [my life] for you like taper-light. (I. Chorus. 15-16)

Now our sands are almost run; (V. ii. 1)

また“Little more, and then dumb.” (V. ii. 2) と述べることにより物語の終了と共に彼が沈黙の世界即ち死者の世界へ去ることを明らかにする。このように物語は一定の時間の枠内で語られるのであるが、それは繰り返して語られ、語られる度に生命を得て聞き手を楽しませ、また彼らに教訓を与えるのである。5幕1場でダイアナはペリクリーズに対し次のように述べる。

*Diana:* There, when my maiden priests are met together,  
[ ] before the people all,  
Reveal how thou at sea didst lose thy wife.  
To mourn thy crosses, with thy daughter's call  
And give them repetition to the life. (240-44)

ペリクリーズに彼とマリーナが経験した苦難をダイアナに仕える巫子を聴衆として語るように命じる言葉であるが、“call / And give them repetition to the life” の表現に注目してマージョリ・ガーバーは次のように述べる。

It is interesting, however, that she uses the cumbersome phrase “repetition to the life” to mean “lifelike recital.” The phrase suggests the possibility of a hidden ambiguity, “repetition, so that their lives might repeat or revive.” We should also note the emphasis on telling, on the repetition of the tale itself. Marina has already recapitulated it in abbreviated, mythic form. Diana here urges Pericles to “tell” his dream to the

onlookers, and to “repeat” his story at her shrine. He will in fact do so, in the final scene which brings about the restoration of Thaisa. When we add to this the fact that the entire play is told to us in advance by Gower (and once again act III by a dumb show), it becomes evident that the act of telling, the created fiction of the tale, is of considerable significance. The fictive quality is calling attention to itself, as the poet reflexively examines the nature of his art.<sup>40</sup>

物語を語ることは物語を再生させることであり、語られる物語は語り継がれる限り永遠に生命を得る可能性を胎んでいるのである。『ペリクリーズ』は中世劇に用いられた語り手、黙劇、flatな登場人物を備え、フェルパーリンが“*This Great Miracle: Pericles*”において詳細に論じるように奇跡劇を知る者には déjà-vu を経験させる場面を含んでいる。ベン・ジョンソンはこの点をとらえて“*mouldy tale, Like Pericles*”と批難したが、物語は“*mouldy*”であればある程一層ペリクリーズの物語の永遠性が強調されるのである。ガウアーは1幕コーラスにおいて“*Et bonum quo antiquius es melius,*”と述べるように表現手段が古めかしさを観客に感じさせることは物語の永遠性を表すのに適当なのである。シェイクスピアはソネットの76番で次のように述べている。

Why is my verse so barren of new pride?  
So far from variation or quick change?  
Why with the time do I not glance aside  
To new-found methods and to compounds strange?  
Why write I still all one, ever the same,  
And keep invention in a noted weed,  
That every word doth almost [tell] my name,  
Showing their birth, and where they did proceed?  
O, know, sweet love, I always write of you,  
And you and love are still my argument;  
So all my best is dressing old words new,  
Spending again what is already spent:  
For as the sun is daily new and old,

So is my love still telling what is told.<sup>41</sup>

使い古された言葉によって既に語られた愛を歌うことがその愛の不変性の証しとなるように、中世劇の形態で常套句を用いて既によく知られた物語を語ることが、その物語に不変性を与えるのである。<sup>42</sup>

#### Ⅳ

『ペリクリーズ』においてガウァーは(1)物語の進行役として(a)舞台上で演じられない出来事を補足し、(b)出来事の背景となる場所、登場人物の正体、彼らがおかれている状況を明らかにする役割を果たす。これによって観客は物語が直線的に進行していることを理解し、また情報の重要性の差異を理解して関心を場面の要点に絞ることが可能となる。ガウァーはまた(2)物語の受容の方法を示す。即ち(a)舞台上の世界は非現実の架空の世界であることを示すと同時に(b)各場面を解釈しキリスト教道徳観に準ずる教訓を得るよう促す。これによって観客は“wonder”を経験し、また教訓を得ることが可能となる。最後にガウァーは(3)物語を語り継ぐことが語られる物語に永遠の生命を与えることを示す。これらの役割を果たすガウァーは『ペリクリーズ』において補助的存在なのではなく正に不可欠の登場人物なのである。

(1985年3月31日)

#### 註

1. Northrop Frye, *A Natural Perspective: The Development of Shakespearean Comedy and Romance* (New York: Columbia University Press, 1965), pp. 27-28.
2. Frye, p. 28.
3. William Shakespeare, *Pericles*, ed. F. D. Hoeniger. (“The Arden Shakespeare”; London: Methuen, 1963). 本論中の『ペリクリーズ』からの引用はすべてこの版に拠る。
4. Barbara A. Mowat, *The Dramaturgy of Shakespeare's Romances* (Athens: The University of Georgia Press, 1976), p. 36. またハワード・フェルパーリンは同様の事を次のように述べている。“The impulse to make what takes place on the stage an illusion of life . . . has been the dominant force in the English theater since the Renaissance. Such an orientation is, as I have tried to show, basically incompatible with

the medieval dimension of *Pericles*, and to a lesser degree, of the subsequent romances. . . . But the contemporary theater is entering a new phase. Beginning perhaps with Brecht, whose notion of a didactic “epic theater” is profoundly anti-illusionist in principle, the plays which now hold the boards are conceived as anything but naturalistic imitations of life, and the stage has adapted itself to them. As long as it does so we will have a theater in which it is also possible to bring *Pericles* to life once again.—Howard Felperin, *Shakespearean Romance* (Princeton: Princeton University Press, 1972), pp. 175–76.

5. E. M. フォースターは“flat character”を次のように定義する。

The really flat character can be expressed in one sentence such as ‘I never will desert Mr Micawber.’ There is Mrs Micawber—she says she won’t desert Mr Micawber; she doesn’t and there she is. Or: ‘I must conceal even by subterfuges, the poverty of my master’s house.’ ‘There is Caleb Balderstone in *The Bride of Lammermoor*. He does not use the actual phrase, but it completely describes him; he has no existence outside it, no pleasures, none of the private lusts and aches that must complicate the most consistent of servitors. Whatever he does, wherever he goes, whatever lies he tells or plates he breaks, it is to conceal the poverty of his master’s house. It is not his *idée fixe*, because there is nothing in him into which the idea can be fixed. He is the idea, and such life as he possesses radiates from its edges and from the scintillations it strikes when other elements in the novel impinge.—E. M. Forster, *Aspects of Novel* (Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1962), pp. 75–76.

6. ダグラス L. ピーターソンは試練を4回とし、それが各々ペリクリーズの人生の4段階に1度ずつ起こるとする。

Pericles encounters four such trials: (1) the threat to himself and his subjects which the superior military power of Antiochus represents and which Pericles forestalls by putting “himself unto the shipman’s toil / With whom each minute threatens life or death” (I. iii. 24–25); (2) the tempest which wrecks his ship and washes him ashore in Pentapolis; (3) the tempest during which Thaisa apparently dies and Marina is born; (4) the occasion in Tarsus when Pericles is told that Marina is dead. Considered in their sequence, they disclose a symbolic progression of crises in Pericles’ life. Each of the four ages of his life that are represented in the play—as a youthful and unmarried prince, as a son cut off from his noble inheritance, as a husband and new father, and as an aging father and king who faces the future without heirs—is threatened by a tempest.—Douglas L. Peterson, *Time Tide and Tempest: A Study of*



『ペリクリーズ』におけるガウァーの役割

*Shakespeare's Romans* (San Marino, California: the Huntington Library, 1973), p. 72. しかしターサスでマリナーの死を告げられたのはペンタポリスの出発後の14年後のことであり、その時のペリクリーズを“an aging father”とは見做し難い。またペリクリーズが後継者を必要としていたのでマリナーの死に衝激を与えられたという解釈も納得し難い。

7. F. D. ヘニガーはこの小箱が『ベニスの商人』のポーシャの黄金の箱を想起させる」と指摘する。—F. D. Hoeniger, the note for I. i. 78–79, *Pericles*, by William Shakespeare (London: Methuen, 1963).
8. Erwin Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art* (“Icon Edition”; New York: Harper & Row), p. 193.
9. Hoeniger, a note for I. i. 16.
10. これについてピーターソンは次のように述べる。

Consequently, the audience who watches *Pericles* or *Cymbeline* is not left in doubt about the role that the heavens have played in the lives of the characters. Whatever the follies of men, their depravity and inconstancy, and despite the seeming indifference of nature, the gods protect and finally crown the virtuous with happiness.—Peterson, p. 9.

Actions in the play affirm and reaffirm that man, limited as his perspective is by space and time and his own sense perception, can only trust that the heavens are ultimately just and benevolent, despite appearances to the contrary. He must base his own actions on that trust.—Peterson, p. 79.

G. ウィルソン・ナイトはペリクリーズの性格は消極的であり、それがこの芝居の欠点であると述べるが、彼の消極的性格は神への服従の表れである。

The new excellences are brought at a cost. Pericles himself is a passive figure, quite unlike Shakespeare's usual dynamic protagonists. He himself does nothing crucial; his fall is purely an awareness of evil, like Hamlet's his good acts are perfunctorily set down, his repentance in sack-cloth and unshaven hair a repentance for no guilt of his own but rather for the fact of mortality in a harsh universe. He is here for things to happen to and forges little or nothing for himself; his most original actions are a series of escapes or departures; he is too humble to press his suit for Thaisa.—G. Wilson Knight, *The Crown of Life: Essays in Interpretation of Shakespeare's Final Plays* (1948 rpt; London: Methuen, 1958), p. 73.

11. “Neglectful of her [Melancholia in Durer's *Melancholia I*] attire, with dishevelled

- hair, she rests her head on her hand and with the other mechanically holds a compass, her forearm resting on a closed book. Her eyes are raised in a lowering stare.”—Erwin Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Durer* (Princeton: Princeton University Press, 1955), p. 156.
12. 中世においては melancholy の原因は humour に限られていたが、ルネッサンス期には “sadness, fear and grief” 等の感情も原因となると考えられた。Bridget Gallert Lyons, *Voices of Melancholy: Studies in Literary Treatments of Melancholy in Renaissance England* (London: Routledge & Kegan Paul, 1971), p. 5 を参照されたい。
13. Lyons, p. 6.
14. Knight, p. 38.
15. Knight, p. 73.
16. 『ペリクリーズ』の登場人物がキリスト教道徳観における正又は負のいずれかの価値を有す性格を与えられていることについては、Felperin, pp. 150-51 を参照されたい。
17. Jean E. Howard, *Shakespeare's Art of Orchestration: Stage Technique and Audience Response* (Urbana: University of Illinois Press, 1984), p. 90.
18. No one who has ever seen Pericles, in dumb show, assume sackcloth and lament before the tomb of Marina or the player queen make “passionate action” over her dead king can doubt that, when played feelingly, mimed actions can be very moving. At the same time, by their high degree of stylization and their wordlessness, dumb shows offer a representation of life in which people appear very much like puppets. They go through actions and gestures, sometimes obviously passionate in import; but they lack the humanizing gift of speech. Nuance, motive, explanations are all missing, because language is missing. On the stage, side by side with more naturalistic action, wordless pantomimes seem primitive both in dramaturgy and in feeling—action reduced to passionate gesture, minus the rationalizations and mediation of speech.—Howard, p. 90.
19. Peterson, p. 13.
20. Felperin, p. 158.
21. 例えば以下のものがある。  
 “. . . he's no man on whom perfection wait  
 That, knowing sin within, will touch the gate.” (I. i. 80-81)

‘How dares the plants look up to heaven, from whence

『ペリクリーズ』におけるガウァーの役割

They have their nourishment?" (I. ii. 56-57)

"One sorrow never comes but brings an heir  
That may succeed as his inheritor;" (I. iv. 63-64)

"Who makes the fairest show means most deceit." (I. iv. 75)

"Opinion's but a fool, that makes us scan  
The outward habit by the inward nan." (II. ii. 55-56)

22. "He [Caleb Balderstone, an example of a flat character] is the idea. . . ."—Forster, p. 76.

23. 註16を参照されたい。

A. S. コリンズは『アテネのタイモン』の登場人物に関して同様の点を指摘している。

Look at the list of dramatic personae understandingly and the personal names almost vanish—it is only three flattering lords, one false friend, a selfish father, some senators, money-lenders and their servants, a faithful steward and some honest servants, a painter, a poet, a fool, two banditti . . . Railing Envy . . . Ideal Bounty and Friendship. Alcibiades alone is a man, a soldier, practical, sensual, yet a true friend, but still barely individualized."—A. S. Collins, "Timon of Athens: A Reconsideration," *Review of English Studies* 22 (April 1946), p. 98.

24. このガウァーの役割に関してフェルバーリンは次のように述べる。

When Ancient Gower walked unto the stage as Chorus, a Jacobean audience would have been immediately aware of the archaism of the device. The convention of the poet as Chorus had been all but swept aside by the momentum of increasing naturalism, and plays at this point in the development of the drama often began in mid-dialogue: "Tush, never tell me!" "Nay, but this dotage of our general's." The convention of poet as Chorus originates in the medieval religious drama, specifically in the saint's play, of which lamentably few have survived in English despite their widespread popularity. The late fifteenth-century *Conversion of St. Paul* illustrates the technique. There the *Poeta* intrudes and recapitulates each scene, apologizes for break and leaps in the action, but most importantly, acts as moral interpreter to the audience. . . . In this conspicuous element of his role Gower is closer to the medieval *Poeta*, and in his constant moralizing over the action he presents,

Shakespeare deliberately preserves his identity as a child of the Middle Ages, Chaucer's "moral Gower."—Felperin, pp. 145–46.

ピーターソンもこれと同様の事柄を述べている。

When the play is over and we have reflected upon those four tempestuous times, we should be able to perceive that the play itself is a complex emblem. As a sequence of "speaking pictures," it has celebrated love's restorative power in a fallen world. Beset by mischance and by human depravity, Pericles never relinquishes his faith in a purposeful universe. What had seemed for a time to be the work of the blind goddess, or to be evidence of divine indifference, is finally confirmed for him (and revealed to us) to be proof that the heavens are just.

To make sure that we do not miss the moral content of his sequence of "speaking pictures," Shakespeare provides us with a guide in the person of Gower.—Peterson, p. 72.

ガウアー以外の登場人物もこの受容の方法を観客に示す役割を果たしている。フェルパーリンはこの点に関して次のように述べ、更に下の引用に続く pp. 151–52 において詳しく説明している。

This brings up another feature of the play also unprecedented in Shakespeare: the way characters are in the habit of moralizing upon their own and one another's conduct and speeches. Although it is second nature to Gower, he is by no means the only character who bears this peculiar relation to the lines he speaks.—Felperin, p. 151.

25. F. D. Hoeniger, the note for II. Chorus. 6.

26. F. D. Hoeniger, p. lxxxi.

27. ピーターソンは神と人間の愛への信頼が人に苦難に耐える力を与えるということが、『ペリクリーズ』の主題であると考える。

*Pericles* celebrates the triumph of a constancy that is neither stoic forbearance nor, as one commentator has objected, mere passivity. Pericles' constancy is a ready acceptance of what time bestows. It is a readiness to endure adversity when there is no alternative, or a readiness to act when the time is ripe. For time is occasion, as well as duration, and tries man with opportunities for choice which may decisively shape the course of future time. It derives its strength from the conviction that despite all appearances to the contrary the heavens are benevolent and just, punishing the guilty and rewarding the good, and from a human love, grounded in trust, that is an "ever-fixed mark / That looks on tempests and is never shaken." Its triumph in the

『ペリクリーズ』におけるガウァーの役割

- cycles of individual lives is the renewal of “the lines of life.”—Peterson, pp. 102–03.
28. When he asks “who to thank, / Besides the gods, for this great miracle” (V. iii. 57–8), Pericles explicitly calls attention to the dramatic antecedents of his play, for what we call “miracle plays” were in their own time called simply “miracles.” Pericles’ beatific audition corresponds, with a difference, to the conventional ending of the miracle plays in which the saints or the enlightened is translated to heaven to the accompaniment of angelic choirs.

The difference is that even though Pericles hears that music he does not die a martyr’s death. He is not St. Pericles, nor was meant to be. He is revived by Marina, s sacred physic,” just as Thaisa is revived by that of Cerimon, “through whom the gods have shown their power.” (V. iii. 60) Both of them are “saved” from death in a romantic but not in an explicitly Christian sense.—Felperin, pp. 168–69.

29. “Always in Shakespeare riches (gold, jewels, rich clothes, etc.) have two possible meanings: they may be shown as in themselves deceptive or they may, by metaphor, be used to reflect an essential good.”—Knight, p. 49.

この箇所ではダイヤモンドと金は後者の意味で用いられている。

30. “The scene in which Pericles and Marina are reunited is a moving celebration of the trust that in Shakespeare’s view is essential if men are to live as members of the community of man—of the need to believe in the integrity of others even though one recognizes that such trust makes one vulnerable.”—Peterson, p. 101.
31. Peterson, pp. 99–100.
32. Marjorie B. Garber, *Dream in Shakespeare: From Metaphor to Metamorphosis* (New Haven: Yale University Press, 1974), p. 154.

33. 本論の18頁で述べたようにアンタイオカスの娘の衣装はウィーナスのものに喩えられている。これは提喩的にアンタイオカスの娘とウィーナスを重ね合わせる。従って彼女とダイアナとの対立はウィーナスとダイアナの対立だと言い換えることができる。5幕1場のダイアナの登場はウィーナスの支配の終了とダイアナの勝利を意味する。ウィーナスとダイアナの対立関係に関しては木村重信『ウィーナス以前』（「中公新書」中央公論社、1982） pp. 155–56 を参照されたい。なお同書159頁ではエフェソスのアルテミス即ちダイアナが「数多くの乳房という衝撃を通して、人びとの性的な興奮をよびおこし、闘牛や乱痴気酒宴を伴いつつ、熱烈な崇拝を一身に集めたものである。」とあるがこれは「アルテミスはギリシャでは徹底的に処女神」であるという155頁の記述に矛盾する。『ペリクリーズ』ではダイアナはマリーナ、セイイサと結びついて言及されるので秩序又は秩序ある愛を表すと解釈することが適当であろう。こ

のダイアナの意味についてジョン・ダンビーは次のように述べる。

Diana is the tutelary goddess of the Last Plays. She stands for that chastity which puts its seal on romantic love and which is a reflection of the Virtue that controls and transforms 'base affection' in the *Arcadia*.—John Danby, *Elizabethan and Jacobean Poets: Studies in Sidney, Shakespeare, Beaumont & Fletcher* (London: Faber and Faber, 1952), p. 99.

34. "One aspect of Gower's role is like that of the manager at the beginning of *Sakuntala* or *Faust*: he reminds us that this is a play, and the effect of the reminder is to shatter the framework of the play and lead us inside it. But the contrast with the prologues in Jonson's plays strikes us at once. In Jonson the prologue, whether monologue or dialogue, is designed to awaken our critical faculties. Gower is an aged figure recalled from the dead, like Samuel by the Witch of Endor; he stands for the authority of literary tradition; he is himself dependent on still older sources, and he is there to put us in as uncritical a frame of mind as possible.—Frye, *A Natural Perspective*, pp. 31–32.
35. "The object of romance was to suspend the critical faculties; the audience was meant to reach a state of 'delight' or 'rapture' in which they were 'charmed', a state of being thoroughly immersed and totally overwhelmed."—M. C. Bradrook, p. 188.

"The narrative structure is carefully preserved by the choruses of old Gower who at intervals tells so much of the story, then asks the audience to witness one piece of it in dumb-show, and see another in full theatre.

The Lady shrieks and well-a-near  
Does fall in travail with her fear;  
And what ensues in this fell storm  
Shall for itself itself perform.  
I will relate, action may  
Conveniently the rest convey; (III. Prologue. 51–56)

A tale, an old tale, and a tale full of wonders; *Percicles* asks not for belief but for disbelief; it asks the audience to enjoy it as make-believe and not to mistake it for an image of what has been or what might be. It is simply 'a story'.—Philip Edwards, *Shakespeare and the Confines of Art* (London: Methuen, 1968), p. 140.

36. "The romance is nearest of all literary forms to the wish-fulfilment dream . . ."  
—Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays* (Princeton: Princeton University Press, 1957), p. 100.

『ペリクリーズ』におけるガウァーの役割

- ty Press, 1957), p. 186.
37. Frye, *A Natural Perspective*, p. 124.
38. "We wish for the explanation speech alone can provide . . ."—Howard, p. 90.
39. 『恋する男の告解』 (*Confessio Amantis*) の材源は伊藤正義の訳註を参照されたい。  
ガウァー『恋する男の告解』(伊藤正義訳。東京、篠崎書林、1980)。
40. Garber. p. 156.
41. William Shakespeare, "Sonnet 76," *The Riverside Shakespeare*, ed. G. Blakemore Evans, Harry Levin, et al. (Boston: Houghton Mifflin Company, 1974).
42. Judiana Lawrence は *Cymbeline* の場合も同様であると述べる。"Natural Bonds and Artistic Coherence in the Ending of *Cymbeline*," *Shakespeare Quarterly*, 35(1984), 440-60 を参照されたい。

## Summary

### The Functions of Gower in *Pericles*

In *Pericles*, Gower tells us what comes next. By doing so, he supplies us with the knowledge about the things happening between scenes, and thus shows us that things are happening in a chronological order: what are happening now are the logical effects of past occurrences. Gower also tells us the locality of certain scenes, who are involved in them and under which circumstances they are placed. This helps us focus our attention to what we really need to hear and see in the scenes. In other words, Gower controls our attention and our understanding of the scenes.

Gower is a presentational device. With other presentational devices, such as flat characters, ritualistic scenes, internal audience and dumb shows, Gower succeeds in distancing the world on the stage from the world where the audience lives. He makes us stay aware of the fact that what we are seeing on the stage is a fictive world. This enables us to accept "wonder" and enjoy the wish-fulfillment. Being freed from verisimilitude and the rules that control our reality, we can play in a dream world.

Gower also leads us to see scenes as emblem pictures. He shows us that we must interpret scenes in order to get some moral lessons which fit Christian moral views.

Finally, Gower makes us realize that though stories are told during a limited time, the act of telling gives stories immortality, as a story teller can give life to stories whenever he repeats them.

In these ways Gower functions in *Pericles*. He is not an additional figure in the play but rather he is essential to the play.

(Received April 8, 1985)