

ミドルトン劇における契約・誓約・ロアリング

境野 直樹

VIOLA . . . they that dally nicely with
words may quickly make them wanton.

...

CLOWN . . . and words are grown so false, I
am loath to prove reason with them.

(*Twelfth Night* III.1, 14-15, 24-25)

はじめに

ことばへの不信感をことばで表現することの不条理を語るシェイクスピア劇の登場人物たちが観客と共有しているのは、言語の指示対象の確かさへの不安・不審を、ほかならぬその不確かな言葉で表現するほかない閉塞感と同時に、そうした表現が可能であることの奇妙な充足感である。シェイクスピアが仄めかしたこの言語の信頼性のゆらぎの主題は、いくつかの同時代の芝居にも、明示的に、あるいは暗示的に問題化されている。たとえば誰かが「自分は嘘つきだ」と宣誓するときその宣言の信憑性についての判断は不可能であるが、そのような自己言及的な言語の使用を通じて、芝居は大胆にも、みずからの虚構性を臆面もなくさらすことになり、返す刀で現実世界の一すなわち資本主義社会における交渉が内包する虚構性・ゲーム性や、封建制下での価値としての「名誉」などの抽象概念にまつわる空疎さを暴こうとしているのだ。言語はいかにして「富」を移動させるのか、あるいは抽象概念を実体化 / 解体できるのか。さらにまた、契約はどこまで人間を拘束しうるのか、あるいはひとはいかにして、言葉による束縛・制限から自由たりうるのか—本稿では17世紀初頭のいくつかの演劇作品を横断的に俯瞰しつつ、具体的・世俗的価値への還元という手段によって、美德にまつわる抽象概念の具象化がどのように変容するのかについて、舞台上で交わされる契約や誓約のエピソードを手がかりとして考察したい。

1. ロマンティック・コメディをおびやかす近代

近代社会は絶対的で安定した価値というものを提供することはない。最終的な目標を見据えることもできぬまま、ひとはとてりあえず走り出すほかはない。走り続けることで、個人は社会との矛盾を先送りし、つかの間の安定を得ようとする

のだ。そのためには何者かにならねばならない。そして、何者であるかは、近代においては、何を所有するかによって決定される(having によって担保される being)。富がアイデンティティを決定し、貨幣こそがその媒介である。貨幣はあらゆる欲望の対象を実現・獲得可能なものとして具体化し、資本の蓄積へとひとを駆り立て、さらなる欲望(とその対象)を創出する原動力となる。ただし、欲望の対象を具現化する装置としてのことばそのもののゆらぎが、ここで問題となってくる。ことばは欲望の対象を具現化する媒介であるけれども、その対象を高騰させたり暴落させたりもするからだ。

他方、たとえば 'honour' のような、「名誉」にまつわる比較的広範な概念は、その抽象度からいって、「資本」の対局にあるものである。これをいま、便宜的に「封建的」な概念と名付けることができるかもしれない。資本の流動の観点からはその実体が不可視であるこの抽象概念の価値は、ひたすらこころの問題として、それにとりつかれた人間のアイデンティティを拘束することになる。

『十二夜』に登場する恋人達、オーシーノ、オリヴィア、ヴァイオラ(それにセバスチャン)は、身分や富を気にすることはなく、ただひたすら恋に身をやつしていればよい。彼らの恋の妨げとなるのは、同性愛への禁忌に裏打ちされた異性愛のみと言い切れるのだが(そして、この劇は究極的には、異性愛と同性愛の境界そのものの「虚構性」を解体する契機を秘めているのだが)、このことは策略に陥れられた執事マルヴォーリオが女主人との結婚による社会的上昇願望に、文字通りのぼせ上がるほどに支配される状況との対比によって、一層強調されることになる。(Some are born great, some achieve greatness, and some have greatness thrust upon 'em. *Twelfth Night*, II. 5. 145-146) 『十二夜』においては、主要登場人物たちのロマンティックな恋は、富や権力の亡者の上昇願望や打算の、あきらかに上位に位置づけられている。このことはマルヴォーリオがタテマエとしては現世の富に背をむけているはずのピューリタンというだめ押しの設定ゆえに、なおさら強調される。だが脳天気な恋人たちにも、結婚を媒介とした身分の上昇を仄めかす近代の足音はたしかに響いている。ヴァイオラを鼓舞するオリヴィアの台詞を確認すれば十分だろう。

Fear not, Cesario, take thy fortunes up;
Be that thou know'st thou art, and then thou art
As great as that thou fear'st.

(*Twelfth Night*, 5.1.148-150)

ふたつの動詞、“know’st”, “fear’st” はともに、“thou art” とコントラストを醸し出していることに注意したい。アイデンティティは自律的ではありえず、他者との関係性を「知ること」「恐れること」においてのみ、保証される—それゆえ変容しうる—のである。この申し出に聞く耳を持たぬヴァイオラの一途さは、それが最終的には双子の兄の登場という *deus ex machina* に依存する他ないとはいえ、マルヴォーリオに象徴される階級上昇願望に背を向けたロマンス的探求(とその成就)の主題を強調することになり、この劇を恋愛のユートピアとして観客に呈示することに寄与するだろう。この大団円にはそれゆえ、階級の流動性を是認しようとしぬ力学がはたらいていると考えられるかもしれない。換言すればそれは、動く(「獲得する」)ことではなく、動かない(「発見する、確認する」)ことに意味を見いだす点で、資本の論理下での闘争ではなく静謐な封建的所与という安定に価値を求める方向性を示しているということになりはしないだろうか。

だがヴァイオラが背を向けた「知ること」と「なること」をつなぐことばの力は、ときに思いもよらない運命へと人を導くということを描き続けた劇作家がいた。トマス・ミドルトン(Thomas Middleton, 1580-1627)である。

2. 富 - ことばの軽さ、損失の重さ

17世紀のロンドンで商業演劇が成立しえたのは、常設劇場の存在に加えて興行主、俳優、作者、そして金を払って芝居を見に来る観客が存在したからである。芝居を観るための時間と金を持つ人口が急増したのである。この経済的急成長を可能にしたのは、イングランド全体の人口増と農村部に生じた余剰労働力のロンドンへの一極集中だった。資本の集中と市場活動の活性化、さらに経済地帯を産む土地資産の所有者を確定するための裁判の集中により、ロンドンは、欲望うごめく巨大都市に変容した。資本主義下の都市生活者たちの、強欲で非情なゲーム性にみちた生き方(とその破綻)は、ミドルトンの、たとえば *Michaelmas Term* (1605)や *A Trick to Catch the Old One* (c. 1606)といった喜劇の格好の主題であった。とくに前者『ミクルマス開廷期』では、実際に起こった金融詐欺事件について、「皆様よくご存じの」と観客に語りかけるくだりがある。すでに犯罪そのものが劇場型であったのだ。

But, gentlemen, to spread myself open unto you, in cheaper Terms I salute you; for ours have but sixpenny fees all the year long, yet we dispatch you in two hours without demur. Your suits hang not long here after candles be lighted. Why call we this play by such a dear

and chargeable title, *Michaelmas Term*? Know it consents happily to our purpose, though perhaps faintly to the interpretation of many, for he that expects any great quarrels in law to be handled will be fondly deceived: this only presents those familiar accidents which happened in town in the circumference of those six weeks whereof Michaelmas Term is lord. *Sat sapienti*: I hope there's no fools i'th'house.

(*Michaelmas Term*, 70-71)

ロンドン市民である服地屋(drapeer)のコモド(Quomodo)は、エセックスから上京してきたカントリー・ジェントルマンのイージー(Easy)を陥れてその土地を奪おうと画策する。

There are means and ways enow to hook in gentry,
Besides our deadly enmity, which thus stands:
They're busy 'bout our wives, we 'bout their lands.

(*MT*, I.1, 107-109)

田舎者をカモにする都市生活者の策謀(Gentry is the chief fish we tradesmen catch (I, I, 136))の最終的な目的は、違法に搾取した土地を、法学院に入れた馬鹿息子に合法的に相続することである。

Oh, that sweet, neat, comely, proper, delicate parcel of land, like a fine gentlewoman I'th'waist, not so great as pretty, pretty: the trees in summer whistling, the silver waters by the banks harmoniously gliding. I should have been a scholar: an excellent place for a student, fit for my son that lately commenced at Cambridge, whom now I have placed at Inns of Court. Thus we that seldom get lands honestly must leave our heirs to inherit our knavery.

(*MT*, II.3, 81-88)

詐欺の手口は法律を逆手にとることで成立する。ショートヤード(Shortyard)と結託して Easy をだまし、証文に連帯保証人としてサインをさせるとき、詐欺師たちはご丁寧に「市民であること」へのこだわりを餌にして、イージーのプライド

を逆撫でしていきり立たせる。田舎者のジェントルマンは「市民」にたいするコンプレックスゆえに、足下をすくわれることになる。

SHORTYARD

A custom they're bound to a-late by the default of evil debtors; no citizen must lend money without two be bound in the bond; the second man enters but for custom sake.

EASY

No? And must he needs be a citizen?

SHORTYARD

By th'mass, stay, I'll learn that. – Master Quomodo.

QUOMODO

Sir?

SHORTYARD

Must the second party, that enters into bond only for fashion's sake, needs be a citizen? What say you to this gentleman for one?

QUOMODO

Alas, sir, you know he's a mere stranger to me; I neither am sure of his going or abiding; he may inn here tonight and ride away tomorrow. Although I grant the chief burden lies upon you, yet we are bound to make choice of those we know, sir.

SHORTYARD

Why, he's a gentleman of a pretty living, sir.

QUOMODO

It may be so; yet, under both your pardons, I'd rather have a citizen.

EASY

I hope you will not disparage me so. 'Tis well known I have three hundred pound a year in Essex.

(*MT*, II.3, 236-253)

そして気色ばんで証文にサインしたあと、都会的で新しい書体の署名を自慢しつつ得意になる Easy がすでに毘から逃れられないことを、劇は呈示してみせる。訂正を許さぬ司法書士のダストボックス (Dustbox) のことばに冷ややかに響くように、署名は彼の運命を縛るのだ。

EASY

How like you my Roman hand i'faith.

DUSTBOX

Exceeding well, sir, but that you rest too much upon your R's, and make you E's too little.

EASY

I'll mend that presently.

DUSTBOX

Nay, 'tis done now, past mending.

(MT, II.3, 339-343)

コモドの策略は成功し、イージーは土地を巻き上げられたあげく逮捕されてしまう。ところが有頂天のあまり、自分の家族が莫大な財産を相続することになった場合の反応を知ろうと調子づき、家族の愛を探ろうと企んだ二つめの策ゆえに、コモドはのっぴきならない立場へと追い込まれてゆく。自ら謀った偽りの計報に妻はこともあろうにイージーと「再婚」。知恵のたりない一人息子は、共犯者のショートヤードにあっけなく出し抜かれてしまう。さらに自らの葬儀の代金と思つて署名した証文は、じつは彼のすべての権利をそのはした金に限定してしまう拘束力を持つことがやがて判明し、かくして策士は自身の謀略にからめとられて全財産をイージーに奪い返され、それどころか妻までも奪われることになる。獲得し所有することに全身全霊を傾注してきた彼のアイデンティティは、ここで根本的に揺らいでしまうことになる。

EASY[reading]

'Memorandum: that I have received of Richard Easy all my due I can claim here i'th'house or any hereafter for me. In witness whereof I have set to mine own hand: *Ephestian Quomodo*.'

QUOMODO [aside]

What have I done? Was I mad?

...

[aside] Husband? I'm undone, beggared, cozened, confounded forever! Married already? – Will it please you know me now, Mistress Harlot and Master Horner? Who am I now? [Discovers himself]

THOMASINE

Oh, he's as like my t'other husband as can be.

(*MT* V.1.105-108, 117-119)

策謀が成立するのは契約社会ならでは。証文のもつことばの力が人間を拘束するからに他ならない。もはやことばは神との間に交わされた契約の媒介としてではなく、人間相互の関係性において機能している。そこで印象的なのは、ことばの圧倒的な軽さと、そのことばに縛られる人間の運命の決定的な重さ—あるいは、運命の重さの欠如—ということになるのではないだろうか。紙切れ一枚に運命を左右される人間のすがたは、いかにそれが獐猛な近代のありようだと言われてみても、舞台上ではどこか不条理を喚起する—そのとき、悲劇と都市喜劇はこのうえなく接近していると言えるのではないか。そして実話に基づいているこの劇は、近代社会そのものが隠蔽をはかる資本主義の暴力の萌芽ともいうべき不条理を、すでに照らし出しているとはいえないだろうか。

3. 名誉 - ことばの重さ、いのちの軽さ

1609年のボーモントとフレッチャー(Flancis Beaumont & John Fletcher)による傑作 *Philaster* と続く *A King and No King* (1611) 以降、演劇のトレンドはいわゆる *tragi-comedy*、あるいはロマンス劇と呼ばれる作品群の流行へと推移する。1974年の *New Mermaids* 版の序文において編者の R. V. Holdsworth は、ミドルトンがとったこうした劇壇の流行の変化への対応のなかで、唯一にしてもっとも優れた成果が、William Rowley との合作で 1615-1617 の間に書かれたと推測される *A Fair Quarrel* であろうと主張している。

Only in *A Fair Quarrel* . . . is the influence firmly controlled, and in this play the psychology of character reaches a level of acuteness and complexity which the satiric point of view expressed in the earlier comedies had not permitted.

(*A Fair Quarrel*, introduction, xi)

Holdsworth がここで評価しようとしていることが登場人物のもっともらしさ、観客・読者が共感できるリアリティであることに注目したい。Tragi-comedy の成功が、作品世界への観客・読者の *commitment* と *detachment* のダイナミクスできまると仮定するならば、ばかばかしいほど現実離れた「喜劇的狀況」においてな

お、人間としてリアルに共感できることこそが、このジャンルにおけるひとつの価値であると、Holdsworth はかんがえているふしがある。共感できるリアリティを、ここではモラルという概念に置き換えてもいいだろう。単純な図式化の誘惑が、つまり、資本をめぐる仁義なき策謀のドラマが次第に名誉(honour)を主題とするロマンス劇にその座を譲るとき、時代の価値観、観客の嗜好がそれを望んだのだと考えることの誘惑が、演劇史のマッピングに忍び込むように思われるのだ。

A Fair Quarrel は、若く未熟なキャプテン・エージャー(Captian Ager)の愚かさを笑いながら、同じく若く未熟な若い男女が苦難の末にたどりつく結婚を言祝ぐ祝祭喜劇である。喜劇における障壁となる「父」に相当する人物である大佐(Colonel)が、エージャーとの決闘による「死」からよみがえり、和解の言葉を口にするので幕切れとなることから、それは明らかといってよいだろう。

芝居の冒頭近く、エージャーと大佐の口喧嘩は互いの思い上がりに起因する。そして互いに、所詮は言葉じゃないか、などと理性の抑制が機能しているようにみえる。ところがことばに、実体とそぐわないような不適切さを感じ始めると、二人の間の緊張感は一気に高まるのだ。若造のエージャーが対等な口の利き方をして年長者の自分に相応の敬意を払わないことが、大佐の逆鱗に触れる。

CAPTAIN AGER

I said so, friend,

And I suppose that you'll esteem it so.

COLONEL

Comparisons!

CAPTAIN AGER

Why, sir, 'twixt friend and friend

There is so even and level a degree

It will admit of no superlative.

COLONEL

Not in terms of manhood?

RUSSELL

Nay, gentlemen—

COLONEL

Good sir, give me leave. — In terms of manhood

What can you dispute more questionable?

You are a captain, sir; I give you all your due.

CAPTAIN AGER

And you are a colonel, a title
 Which may include within it many captains;
 Yet, sir, but throwing by those titular shadows,
 Which add no substance to the men themselves,
 And take them uncompounded, man and man,
 They may be so with fair equality.

COLONEL

Y'are a boy, sir.

CAPTAIN AGER

And you have a beard, sir;
 Virginity and marriage are both worthy,
 And the positive purity there are some
 Have made the nobler.

(*A Fair Quarrel*, I.i, 69-82)

若造に ‘friend’ だとか、同じ「男と男」だとか言われて、年長者で上位の大佐は気色ばむ。年長者、上官への当然の敬意に欠けているではないか、と。「俺がどれほど重んじられていると思うのか」という問いかけに、しかしエージャーは再びおちよくなった返答をする。

COLONEL

Death, how am I weighed?

CAPTAIN AGER

In an even balance, sir; a beard put in
 Gives but a small advantage: man and man,
 And lift the scales.

(*FQI.1*, 89-92)

「計ってみれば、おっさんの髭の重さくらいの違いでしかない」-これが命を賭けた決闘の口実になるほどに、大佐は名誉が傷つけられることに我慢ができない。そして彼の名誉は、小生意気な若造にしかるべき敬意を払わせることによってしか保てない程度のものでしかないのに、いやむしろそうであるからなおさらに、彼は必死にならざるをえない。

COLONEL

My fame,

Life of the life, my reputation:

Death! I am squared and measured out; my heights,

Depths, breadth, all my dimensions taken!

(FQ I.1, 106-109)

そうした大佐のプライドが空疎なものであることは、この二人が剣を抜いて睨み合った直後に、それぞれ親戚関係にある男女の結婚のために協力しようと相談したり、決闘で深手を負った大佐が財産をエージャーに贈与する遺言を準備するなどのプロットからも明白になる。

同じ事はエージャーにも言える。彼を決闘に駆り立てるのは、投げつけられた‘son of a whore’という言葉、母と自分の名誉にかかわる言葉であるが、ハムレットよろしく思索するエージャーの言葉に抽象名詞が充満することを見逃してはならない。

I am too full of conscience,

Knowledge, and patience, to give justice to't;

So careful of my eternity, which consists

Of upright actions, that unless I knew

It were a truth I stood for, any coward

Might make my breast his footpace;

(FQ II.1, 9-14)

ここに列挙される抽象概念はどれも、人生経験の浅い若者が頭で考えて「わかる」ような言葉ではない。エージャーはしかし、自分がそうした言葉をもてあそんでしまっていることに気づかず、それどころか、そうした概念にとりつかれてしまっているのだ。そして命をかけて守るべき、母と自分の名誉がかかっているのだと、どんどん前のめりになって、ついには母に、子が母に言うてはならないことを、口にしてしまう。

Part of which fell upon your honour, madam,

Which heightened my affliction.

(FQ II.1, 70-71)

激怒しつつ母は否定するが、それでは息子が決闘に行くと知り、過去に一度だけ過ちがあったという嘘をつく。すでに抽象概念のとりこになり頭がいつぱいの若者は疑うことすらしない。母親の言葉にみずからの出自・血統・アイデンティティを制御されてしまう登場人物は、たとえば『復讐者の悲劇』にも存在するが、ここでも言葉が人間をもてあそぶさまは、息苦しさを乗り越えて滑稽でさえある。

いざ実際に決闘の場に赴いてみると、さすがのエージェントも言葉の空疎さに思い至って、一度は思いとどまろうとする。

Why should man,
For a poor hasty syllable or two,
And vented only in forgetful fury,
Chain all the hopes and riches of his soul
To the revenge of that, die, lost forever?

(FQ III.1, 81-85)

魂の重さに比べたら、ただの言葉がなんだというのだからこう言っておきながら次の瞬間には、‘coward’ という言葉に条件反射的に反応して剣を抜いて斬りかかってしまうエージェントは、結局のところこの真実の認識においてすら、表面的・観念的であったにすぎないということを、みずから暴露してしまう。言葉の空疎さを力説する言葉のパラドックスが、ここでも空疎なものとして反復されているのだ。決闘で大佐に重傷を負わせた息子の無事な帰宅を喜んだ母親は、もう大丈夫とばかり、自分には過ちなどなかったと本当のことを言う。するとあろうことか、名誉にとりつかれた馬鹿息子は「ならば今度こそ、立派な決闘ができる」などと、信じられないような台詞を口にするのである。

To do a deed, then,
That shall forever raise me. . . Oh my glory,
Why, this, this is the quarrel that I looked for!
The tother but a shift to hold time play.
You sacred ministers of preservation,
For heaven's sake send him life,
And with it mighty health, and such a strength
My equal but the cause! I wish no foul things:
If life but flow in him, he shall know instantly

That I'm resolved to call him to account for it.

(*FQ* IV.3, 72-81)

名誉のことで頭がいっぱいなエージャーには、生身の人間の、いのちの意味がもはや目に入らない。立派な口実のある決闘をやりなおしたい、だから深傷を負った相手に今一度無傷で登場して欲しいなどと言いつつこの男は、もはや空疎で観念的な言葉に完全に操られてしまっているのだ。この劇における名誉がかかった争いにはこのように憎悪のリアリティが希薄なのであり、殺し合うための真の動機など存在しないのだ。

4. Roaring の破壊力 -言葉のパロディが暴くもの

舞台上で語られる台詞が観念的にすぎ、身体リアリティを無視してしまうように感じられるとき、身体と言葉の一体感がおぼつかなくなるような瞬間が訪れる。これは演劇にとっては危険なことだ。言葉の空疎さを舞台の身体がもてあまし、芝居のまがまがしさがことさらに強調されてしまうからだ。だが、*Michaelmas Term*でもみたように、ミドルトンはこうした効果をみずからの劇作法に積極的に組み込んでいるのである。そしてその極端なたちが、友愛の情をレスリングでしか表現できないコーンウォール出身の田舎者コー(Chough)が学ぶことになる珍妙な社交術、すなわち *roaring* である。*OED*は Ben Jonson の *Bartholomew Fair*, IV, iv, 22 の SD (Here they continue their game of vapours, which is nonsense. Every man to oppose the last man that spoke whether it concerned him, or no.) を初出例としてあげている。ただ、ミドルトンのこの芝居で展開される *roaring* はむしろ、語彙のある種の隠語に置き換えるというその特徴から、*Canting* に近いと言えるだろう。いずれにせよ、互いに向き合い大声で意味の通じない罵り合いをして、最後に酒を酌み交わして仲直りするというゲームの本質は同じである。どんなにマナーや名誉などについてうるさく規定しても、所詮は殺し合いでしかない決闘の野蛮さを、*roaring* は解体し、笑い飛ばしてしまう。

[USHER] . . . for in our practice we grow to a quarrel, then there must be wine ready to make all friends—for that's the end of roaring, 'tis valiant, but harmless—and this charge is yours.

CHOUGH

With all my heart, ifaith, and I like it the better because no blood comes on it.

(*FQ* IV.1, 53-58)

Pedler's French と呼ばれる隠語を駆使しつつ、口論をたたかわせ（だが、そもそも意味不明の隠語では議論は噛み合わず、ナンセンスになってしまう）、最終的には乾杯で終わる roaring は、言葉を機能不全に追い込むことによって破局を回避する、すぐれて知的で洗練された社交術なのだ。John Awdelay, *The Fraternity of Vagabonds* (1561) に端を発し筆者を変えつつ再現され、最終的にはホリンシェッドの『英国年代記』に収録された世俗パンフレット群に Pedler's French の歴史的な記録をひもとくと、それが市場原理で動く社会の外部から、犯罪者、浮浪者たちによって持ち込まれるものであることと、共同体がそれに対して脅威を感じていたことがわかる（詳細は境野 2005 参照）。解説困難、流通困難な言葉の濫用に対する苛立ち一つまるところそれは、言葉による契約社会のありようそのものへの脅威として受けとめられたのではないか。だが *A Fair Quarrel* においては、意味不明の語は聞き手の都合の良いように解説されることで、さまざまな人間関係の軋轢を解きほぐしてしまう。もうひとりの奇妙なジャーゴンの使い手である外科医とコーとのやりとりがその典型であろう。

CHOUGH

...

Can you roar, sir?

PHYSICIAN

No, in faith, sir;

I come to tell you mildly for your good,

If you please to hear me. You are upon marriage?

CHOUGH

No, sir, I am towards it, but not upon it yet.

PHYSICIAN

Do you know what to do?

CHOUGH

Yes, sir, I have practiced what to do before now; I would be ashamed to be married else: I have seen a bronstrops in my tie, and a hippocrene, and a tweak too.

PHYSICIAN

Take fair heed, sir; the wife that you would marry

Is not fit for you.

CHOUGH

Why, sir, have you tried her?

PHYSICIAN

Not I, believe it, sir; but believe withal

She has been tried.

CHOUGH

Why, sir, is she a fructifer, or a focus?

PHYSICIAN

All that I speak, sir, is in love to you:

Your bride that may be has not that portion

That a bride should have.

CHOUGH

Why, sir, she has a thousand and a better penny.

PHYSICIAN

I do not speak of rubbish, dross, and ore,

But the refined metal, honour, sir.

CHOUGH

What she wants in honour shall be made up in worship, sir;
money will purchase both.

PHYSICIAN

To be plain with you, she's nought.

Draws his sword

CHOUGH

If thou canst not roar, th'art a dead man! My bride nought?

(*FQV.1, 65-89*)

結婚も欲望も名誉もカネも、あやしげな隠語のヴェールの向こうにどうでもよくなってしまい、およそ緊迫感を削がれてしまっている。言葉の真摯な意味作用をはぐらかすことで、roaring は人間を言葉の呪縛から解放するようにもみえる。Roaring の機能とは、大義名分を空疎な言葉で振り回したあげく命までも危険にさらす決闘という習慣の、さらに言えば言葉による契約に潜む残虐さの不条理を、より大きな不条理をもちいて解体してしまうことにほかならない。売春家業の女に、次のように言わせるとき、それは 'son of a whore' という言葉に過剰反応していたエージャーの名誉へのこだわりへのあてこすりとなっている。

Bawd and whore? out, out unprofitable rascal! Hast not thou been

at the new play yet, to teach thee better manners? Truly they say they are the finest players, and good speakers of gentlewomen of our quality: 'bawd' and 'whore' is not mentioned amongst 'em, . . .

(*FQ* IV.4, 13-17)

ここで 'the new play' とは、今やっているこの芝居、つまり *A Fair Quarrel* に他ならない。これはミドルトンがよく使う楽屋落ちのテクニクであり、自己言及的なメタ・シアター的な効果が、言葉とそれが指し示す物事との関係性に、すなわち現実もまた、はかなげな「ゲーム」でありうるということに、観る者をして思い至らせる効果を發揮しているのである。

おわりに

当時現実のロンドンでは、空前の経済成長と人口集中・増加の陰に、貧富の差が増大し、資本主義という得体の知れない怪物によって、ひとびとの平穏な生活は脅かされつつあった。近代の黎明期にあつて、ミドルトンは富と名誉をめぐる言葉の価値の暴落に気づき、他ならぬ言葉でそうした状況を舞台上に呈示して見せたのである。*Michaelmas Term* は、かつて神と人との契約の記録であつたはずの言葉が、今や人間が相互に搾取しあうための武器となりはてた状況、近代の悪夢を描いている。他方、前近代的で封建的な社会において至高の価値であつたはずの「名誉」は、市場の論理の前に実体がおぼつかない空疎な言葉に墮し得る概念であることが暴かれてゆく。*A Fair Quarrel* は指示対象を見失つた言葉に翻弄される人間の愚を描いている。近代を推し進めることにも、中世に立ち返ることにも安らぎを見いだせず、契約社会の言葉にがんじがらめになつたひとびとは、息苦しい契約の悪夢を出し抜き解体してくれる、演劇というもうひとつの言葉の可能性に、東の間の安らぎを見出すほかなかつたのかもしれない。

References

- Middleton, Thomas & William Rowley. *A Fair Quarrel*,
R.V. Holdsworth, ed., The New Mermaids, London; Ernest Benn Limited, 1974.
- Middleton, Thomas. *A Mad World, My Masters and Other Plays*,
Michael Taylor, ed., Oxford UP, 1995.
- 境野直樹. 「犯罪ジャーナリズムの演劇性—エリザベス朝世俗パンフレット事情
についての考察」, 『岩手大学英語教育論集』 No. 7, 88-103, 2005.
- Shakespeare, William. *The Riverside Shakespeare*,
Second Edition, Heather Dubrow, et al. eds., Houghton Mifflin

College Div, 1996.

Stone, Lawrence. *The Causes of English Revolution 1529-1642*.

(邦訳:『イギリス革命の原因 1529-1642』紀藤信義 (訳) 未来社 (1978))

- * 本稿は平成 17-20 年度科学研究費補助金基盤研究 (C) 課題番号 17520142 の成果の一部であり、また第 46 回シェイクスピア学会セミナー 2 「ミドルトン・マナー・セックス・ゲームの劇空間」での口頭発表を発展させたものである。

(岩手大学教育学部英語教育科)