

『尺には尺を』と王政復古

—ダヴェナントの翻案劇をめぐる—

境野直樹*

(1993年6月30日受理)

1 問題の所在

F. S. Boas が1896年にシェイクスピアの *Measure for Measure* (1604, 以下, *MM* と表記) を「問題劇」(problem plays) というカテゴリーに分類してから、かれこれ一世紀が過ぎようとしている¹⁾。悲劇ではないが、さりとしてすっきりとした喜劇とも違う「暗さ」、「苦さ」が、劇のモラルに関して論じられてきたわけだが、そのことが作品の評価を下げる方向にはほとんど寄与しなかったところがまた、シェイクスピアという特権的テキストの所以でもあった。

もとよりこのような問題意識は、劇があるひとつの強い方向性のもとに収束することを前提とする解釈の意図に、作品がうまくなじまないために生まれてきたわけで、この点については、戯曲のテキストのなかに、抑圧される側の声、民衆の声を積極的に読み込もうとする新歴史主義の読解は、*MM* の研究に新たな地平を開いたと言える。公爵ヴィンセンシオによる全ての登場人物の運命の決定という強引なハッピーエンドについて、しばしば論じられてきたことは、当時即位したばかりのジェイムズ I 世と劇中の公爵との対応関係である。劇作家と劇中の公爵との対応関係を、公爵と国王との関係を経て、国王と劇作家の呼応の可能性を探る Jonathan Goldberg や、衛生状態の悪化を大義名分とする閉鎖から劇場が再開される1604年頃の、いわゆる「変装する君主」の主題の劇の流行に着目し、それらの芝居が逆説的に君主の存在を称揚すると解釈する Leonard Tennenhouse などの仕事は、いずれも演劇と政治との間に相互参照性を積極的に読み込もうとする点で、新歴史主義のひとつ顕著な側面を見せている²⁾。

歴史と文学の接点を軸とするこうした解釈の傾向については、すでに1974年に Richard Levin が、作品成立と同時代の諸言説を作品解釈に反映させることに潜む、解釈者の恣意性の問題を指摘している³⁾。民衆文化史の資料を渉猟し、今日忘れ去られてしまった言説を作品理解に決定的なコンテクストとして導入することで、あらたな読解の可能性を開こうとするこうした解釈態度は、レヴィンにとっては、必然性のないご都合主義的なテキストのよりあわせに見えたわけだ。こうした解釈者の恣意性の問題を解決するために、多くの資料に当たって演劇と社会との相互参照性の立証を試みる研究が、とすれば言説間のアナロジーの力に頼りがちだった新歴史主義への批判をふまえて登場した。Victoria Hayne, “Performing Social Practice: The Example of *Measure for Measure*” を、特にここでは挙げておきたい⁴⁾。1550年頃からの

* 岩手大学教育学部

100年間の、婚前交渉とそれに付随する妊娠をめぐる、社会的な結婚の認知と宗教的なそれとの間のずれに、観客にとってごくりアルな問題を笑い飛ばす瞬間が生まれるとする、綿密なりサーチに基づいた Hayne の作品解釈は、この芝居のラストシーンが風刺という新しい喜劇のあり方を模索するさまを呈示している。

この芝居の喜劇としての本質が、性のモラルに関する社会的緊張感をその文脈に要請するとしたら、大団円を目前にして舞台上に勢揃いする人物達の沈黙には、やはり重大な意義を認めざるをえまい。しかしながらこの沈黙は、上演史の最初期からあきらかにその喜劇的幕切れとの不整合性を認められていた。1604年の初演以降1662年まで、この劇が上演された記録はない。この時期は英国はピューリタン革命を経験し、フランス帰りのチャールズ II 世の王政復古体制の形成期にあたる。1662年、自らをシェイクスピアの私生児と名乗ってはばからなかったウィリアム・ダヴェナント卿 (Sir William D'avenant) によって大幅に加筆・修正を施され、その題名を *The Law Against Lovers* (以下、*LAL* と表記) と改められて、*MM* はおそらくは初めて再演された。そこでは、最終場面の登場人物達には、それぞれ台詞が与えられている。ダヴェナントは *MM* の終わり方の「不自然さ」に、明らかに気づいていたのだ。だがそれはただちに演劇を取り巻く環境の相違に還元される性質の問題であろうか。激動の時代、劇場構造の変化、女優の登場、そして観客の好みの変化など、差異ばかりが強調されがちなルネサンスと王政復古期の演劇をめぐる状況のなかにあつて、*MM* と *LAL* が、その社会的コンテクストに関して著しい共通点を持っていることは、等閑に伏された感がある。本稿では、(1) 2つの芝居の差異による *LAL* の固有性の確認、(2) 作品の創作時期の半世紀ものずれにもかかわらず存在する、婚前交渉についての言説をめぐる重要な共通点の指摘を経て、(3) ダヴェナントからシェイクスピアを、逆にシェイクスピアからダヴェナントを見ることによる2つのテキストの共振、沈黙という空白の記号に意味が生起するありようについて考察したい。

MM の公爵をジェームズ I 世になぞらえることがスチュワート朝のイデオロギーの所産であると論じることが、古い歴史主義研究の一つの側面だとすれば、新しい歴史主義はそれを脱神話化することに腐心した。だが、それに成功したとしても、公爵をハッピーエンドの演劇の中心に据えようとする解釈のイデオロギーまでが脱神話化されたことにはならない。これはおそらくシェイクスピアのキャノン化の問題と直結する、それゆえ文化唯物論的な問題になるのかもしれない。だが、ここではその問題にはあまり深入りせず、整然とした権力構造を描く意図を *LAL* にみとめることで、新歴史主義の予定調和的な読解の枠組みに入りきらない、演劇としての *MM* の「逸脱性」が逆説的に浮かび上がるさまを確認したい。

2 差異の確認 *LAL* が埋めるもの

(1) 王政復古と劇場の復活

1660年フランスから帰国したチャールズ II 世が、亡命先の芝居の趣味を英国に持ち込んだ。英国の劇壇における革命以前と以後とでの大きな相違点を二つ挙げるとすれば、それは劇場の構造と女優の存在である⁵⁾。

パリの劇場を模倣して造られた劇場は、屋内テニスコートを改造したもので、エリザベス朝の青空天井の劇場とは大きさも構造もまるで異なるものであった。三方を観客席に囲まれたせりだし舞台は奥行きを持った、いくつものスクリーンによる背景の急転を演出可能とするプロ

セニウム舞台にとって変わられた。国王の趣味を直接的に反映した舞台は、いきおい豪華なものとなり、収容人員の少ない劇場は革命以前とは異なり、貴族達エリートの集う場へと変貌を遂げた⁶⁾。1737年に上演にまつわるライセンスの発行が議会の手に乗られるまで、演劇は、(チェンバレン卿に直接の支配を受けたとはいえ)国王のものであったといえる。国王は二人の宮廷人 Thomas Killigrew と Sir William Davenant に劇団を任せ、この二つ以外の演劇文化の存在を、少なくとも公式には許さなかった。国王チャールズは、演劇が大衆に対して持つ扇動的な力を恐れたのだ。1660年8月21日付のキリグラー、ダヴェナントにたいする勅令には以下のようにある。

Whereas we are given to understand that certain persons in and about our City of London, or the suburbs thereof, do frequently assemble for the performing and acting of plays and interludes for rewards, to which diverse of our subjects do for their entertainment resort: which said plays, as we are informed, do contain much matter of profanation and scurrility, so that such kind of entertainments which if well managed might serve as moral instructions in human life, as the same are now used, do for the most part tend to the debauching of the manners of such as are present at them, and are very scandalous and offensive to all pious and well-disposed persons. . . . we do hereby by our authority royal strictly enjoin the said Thomas Killigrew and Sir William Davenant that they do not at any time hereafter cause to be acted or represented any play, interlude, or opera, containing any matter of profanation, scurrility, or obscenity; and we do further hereby authorise and command the said Thomas Killigrew and Sir William Davenant to peruse all plays that have been formerly written, and to expunge all profanities and scurrility from the same before they be represented or acted⁷⁾.

かくして演劇は国王のものとなったわけだが、ここで気に掛かることがある。これと同じシナリオを、私たちはどこかで見た記憶があるのではないか。王権を擁護し、体制を補完するテキストとしての演劇。これは本稿の冒頭でたどった、新歴史主義によるシェイクスピアの読解ではなかったか。ダヴェナント自身、「国王なくして演劇なし」との宣言を行っている⁸⁾。現代のシェイクスピア批評が、*MM* にたいして想定した状況が、極めて興味深いことに、シェイクスピアの芝居から60年足らずの王政復古期に実現していたのである。ジェームズI世については、「国王一座」のパトロンであった事実にも拘わらず、その演劇に対する積極的関与を立証する決定的な証拠に欠けるため、いまひとつ、演劇の「意匠」がみえてこない。果たせるかな、現代の新歴史主義者の読みがテキストの空白を埋めるべく模索する意味を、ダヴェナントも追い求めるのである。以下、*MM* と *LAL* を、とりわけ大団円の描き方において、比較してみたい。

(2) ダヴェナントによる翻案／領有

書き込まれた空白 *MM* の最終場、主要な人物が全て舞台上に登場し、公爵は7名の運命を宣告する。これに対する6名までの反応が沈黙である点は、この芝居の大きな謎の一つである。まず、公爵の代理アンジェロは、マリアナとの結婚を命ぜられると、「慈悲よりも死を。当然の報いです。」(V.i. 469-470)の台詞を最後に沈黙してしまう⁹⁾。その直後に舞台に引き出され、同じく慈悲によって死刑を免れるバーナーディンは、終始無言のまま。頭に袋をかぶせら

れて登場するクローディオも、その許婚者のジュリエッタも、アンジェロの相手マリアナも、そして肝心のヒロイン、イザベラも公爵の二度の求婚にも拘わらず、沈黙している¹⁰⁾。役柄に台詞が要請されないのではない。たとえばクローディオはイザベラと、そして最愛のジュリエッタとの再会にも無言であるし、兄の生死にかかわる再三の欺瞞にも、イザベラは沈黙を守っている。公爵の圧倒的権力の前に、彼らはただ、沈黙するのみなのか、それとも目前で展開される公爵の奇跡のような業に驚愕するあまり、声も出ないのか。どちらの演出もあり得たのかもしれない。しかし、沈黙が必ずしも容認を意味しないとしたら、抵抗を意味する可能性があるとしたらどうだろう。彼ら6人の沈黙を際立たせるかのように、ついに最後まで黙ろうとしないうるルーシオも、公爵の支配の網の目のほつれを暗示して興味深い。演出効果の多くを台詞に頼っていた時代の芝居にあって、それも終幕のこの集団の沈黙は、どう考えても異様である。そして私たちにわかっていることは、ダヴェナントもこの不自然さに気づいていたという事である。MMと異なり、LAL終幕の登場人物達は公爵と言葉を交わすのである。

Duke. Remember, Bernardine, your Vows to Heaven;
And so behave yourself in future life,
That I shall ne'er repent my mercy.

Bern. I am your Highness Debtor for this life,
And for th'occasion of that happiness,
Which may succeed it after death.

(p. 209)¹¹⁾

Duke. Be happy, Claudio, in your faithful Juliet,
The persecutions of your loves are past.

Claud. They feel not joy who have not sorrow felt.
We through afflictions make our way to Heaven.

(p. 211)

バーナーディンの改悛は、公爵の慈悲の妥当性の証として導入される。クローディオは自らの災難を、今や幸福のための試練とわりきっている。だがそれだけではない。MMにおいては厄介者のルーシオでさえ、もはや公爵の前では完全に無力であることが、ことさらのように強調される。

Lucio. If your Highness, forgiving now so many,
Will pardon me too, I'll hereafter hand
A Padlock at my lips, and this good Father
Shall keep the Key of it.

Duke. Your slanders, Lucio, cannot do me harm.
Be sorrowful, and be forgiven.

(p. 210)

LALのルーシオは、MMで描かれる町の女との不始末や、その罰としての結婚とは無縁の存在

である。芝居全体が上流階級に場面を限定していて、いわゆる野卑な人物がまったく登場してこない。いかにも国王の娯楽にふさわしく、この芝居はこぎれいにまとまっているのだ。

だが、何と言っても決定的な違いは、公爵がその地位をアンジェロに譲り、イザベラとアンジェロの結婚を提唱するくだりである。

- Duke.* For many Monarchs have their Thrones
Forsaken for a Cloistral life; and I,
Perhaps, may really that Habit take,
Which I have worn but in disguise.
- Ang.* That weret' undo the world by leaving it.
- Ben.* Whilst so you seek imagin'd happiness,
We all shall find essential misery.
- Duke.* My resolutions are not soon remov'd:
I'm old and weary of authority.
But, e're I leave it quite (since I have no
Successors of my own) let me dispose
Of best advantages to those whom I
Esteem, who may enjoy my pow'r. Lend me,
Chast Isabella, your fair hand; which with
Your heart I dedicate to Angelo;
He now sufficiently that virtue knows,
Which he too much, too curiously has try'd.
- Isab.* I have so long your counsel follow'd with
Success, as I am taught not to suspect Much
happiness will still attend
Th'obedience which does yield
To your command.
- Ang.* I fear my joys are grown too great to last.

(pp. 210-211)

変装をやめる方法は2つある。ひとつは元の姿に戻ることに(MM)、もうひとつは変装した姿を新しいアイデンティティとして宣言し、開き直すことである。MMにおいて、アンジェロはひたすら公爵の代理として機能する。とりわけ修道院に入ろうとしていたイザベラを今一度、俗世的男女関係の場に引き出すことにおいて。アンジェロがクロードの生命と引き替えに迫った関係を、公爵はクロードを許すことによってなぞっている¹²⁾。ところがLALにおいては、自己のアイデンティティを隠蔽することで他者の本心を監視する公爵の欲望は、そのままイザベラに対するアンジェロの欲望によって再現されている。目的と手段が、2つの芝居では逆転しているのだ。しかも誘惑者アンジェロは、イザベラの断固たる拒絶の前に敗北し、失恋の感傷を吐露してみせる。(Break heart! farewell the cruel and the just! (p. 190)) 英雄対句を駆使した昂揚感のある、しかし感傷的なトーンのやりとりのなかで、アンジェロは、

冷徹な法の番人から恋の嘆願者へと変身するのである。(You must example to my mercy give ; / First save my life, and then let Claudio live. (p. 187)) *MM* においては、イザベラはとりわけジュリエッタ、マリアナとの比較によって、しばしばその潔癖さがことさらに強調され、それゆえ公爵の求婚に対する彼女の沈黙は「拒絶、抵抗」を読む解釈の余地をもたらずが、*LAL* の公爵は完全に一段高いところにおいて、他の登場人物達の欲望に関与しない。こうなると、どこかでアンジェロに本心からイザベラを賛美させなければ、芝居は終わり方を失ってしまう。劇作家はアンジェロの告白を、憎悪の最中にあるイザベラに聴かせることで、極めて大きな情緒の起伏を作りだし、この無理な筋立てを切り抜けようとする。

- Ang.* Stay, Isabell, stay but a moment's space!
 You know me not by knowing but my face.
 My heart does differ from my looks and tongue.
 To know you much, I have deceiv'd you long.
- Isab.* Have you more shapes, or would you new devise?
Ang. I'll now, at once, cast off my whole disguise.
 Keep still your virtue, which is dignified,
 And has new value got by being tried.
 Claudio shall longer live than I can do,
 Who was his judge, but am condemn'd by you.

- Isab.* By shifting your disguise, you seem much more
 In borrow'd darkness than you were before.
- Ang.* Forgive me, who, till now, thought I should find
 Too many of your beauteous sex too kind.
 I strove, as jealous lovers curious grow,
 Vainly to learn, what I was loth to know.
 And of your virtue I was doubtful grown,
 As men judge women's frailties by their own.
 But since you fully have endured the test,
 And are not only good, but prove the best
 Of all your sex, submissively I woo
 To be your lover and your husband too.

- I loved you ere your precious beauties were
 In your probation shaded at Saint Clare:
 And, when with sacred sisterhood confin'd,
 A double enterprise perplext my mind;
 By Claudio's danger to provoke you forth
 From that blest shade, and then to try your worth.

問題となるのはアンジェロの、いわば「心の変装」ともいうべきものであり、これが公爵の変装を強く想起させる意図を持つことは、まず確実である。ここでイザベラは、修道院に入ることと彼女に思いとどまらせるため、というアンジェロの変装の欺瞞を一度拒絶する。だが幕切れ近くで発露する公爵の変装(これは重要なことに、MMとは異なり舞台上では演じられない)を是認する以上、彼女にとってアンジェロの「変装」の欺瞞性は払拭されなければならない理屈になる。なぜなら、アンジェロと公爵は、代理という機能を通じて、相互参照関係にあるからである。そしてさらに大きな問題は、この相互参照が、劇の中にとどまらず、MM、LALという二つの劇の間にも成立することにある。

長い引用で確認できるように、たたみかける英雄対句の圧倒的な強さを持ってしても、このプロットの急転の不自然さは拭えない。その大きな要因はもちろん、アンジェロの本心がここではじめて明らかにされるため、唐突な展開に私たちが当惑するという事であろう。だが、私たちの当惑を保証するのは、じつはMMとLALとの差異に他ならないのではないか。あるいは、英文学の聖典としてのシェイクスピアを偉大な先行テキストとして前提する私たちのLAL体験は、シェイクスピアにおける意味の空白や不完全さを積極的に補おうとする王政復古劇の精神と、決定的に齟齬をきたしているのではないか。もっとも、公爵とイザベラの結婚だけは、さすがにダヴェナントの趣味に合わなかったようで、LALのアンジェロはMMの公爵の、文字どおり「代理」を果たすことになる。では、公爵が結婚の当事者にならないことの意味は、どこにあるのだろうか。この問題を考えるためには、劇の構成するもう一つの要素、結婚嫌いの主題をたどっておく必要がある。

結婚嫌いの主題—「空騒ぎ」の接続 MMの幕切れ間近、「売春婦との結婚は極刑の死も同然だ」(“Marrying a punk, my lord, is pressing to death, whipping, and hanging.”(V.i. 514-5))とルーシオは叫ぶ。公爵の仕組むベッド・トリックであらためてアンジェロとの関係を確立したマリアナは、アンジェロの処刑を宣告する公爵に、「彼でなければ、」と助命嘆願するが(I crave no other, nor no better man.(V.i. 419)), いっぽうアンジェロは、「慈悲よりは死」の覚悟である。(I crave death more willingly than mercy. / 'Tis my deserving, and I do entreat it. (V.i. 469-470))「懇願する」(crave)という動詞が、マリアナの結婚願望とアンジェロの結婚忌避を結びつけていることを、見逃してはならない。劇の冒頭で、クローディオはジュリエッタとの関係を保ちつつも、制度としての結婚を避けている。そしてもちろん、修道院の玄関から連れ戻されるイザベラも、結婚とはほど遠い存在として導入される。アンジェロは、(自らその罪を犯しつつも)婚前交渉を断罪し、イザベラは交渉そのものから逃れようとする。この二人が制度なき欲望を忌避するとすれば、他の人物達は、欲望を制度化する力としての結婚を忌避していると言える。(ただし、アンジェロはこの二つの姿勢の間に引き裂かれている。)結婚式を挙げたがらぬ者達を喜劇の大団円に導くのは一苦勞である。

このことはMMの見えにくい特徴の一つだが、ダヴェナントはシェイクスピアの「空騒ぎ」(*Much Ado About Nothing*)から有名な結婚嫌いのカップル、ベネディックとベアトリス(前者はアンジェロの兄弟、後者は莫大な遺産の相続人という設定)を導入することで、この主題を骨太に描き起こすことに成功している。MMでは関係を持ちつつも結婚を決意しない男達が描かれた。それがLALにあっては涙もろく愛に一途な、あるいは潔癖なただ女嫌いなだけの男達にとって代わられてしまっている。マリアナもルーシオの相手の売春婦への言及も、LALにはみられない。小さな劇場で、それも貴族を中心とする観客層のために、登場人物の階級差を

