

---

近世初期英国演劇における「聖母」/「娼婦」分節の諸相

---

(課題番号：10610452)

平成10年度～平成12年度科学研究費補助金  
(基盤研究(C)(2))研究成果報告書

平成13年3月

研究代表者 境野 直樹  
(岩手大学教育学部助教授)

## 0. 序論

中世から近世初期にかけての聖母マリアの表象を絵画、文献からたどると、それが多様にかつ相反する記号性を纏わされていることに気づく。Klaus Schreiner(1994)の膨大な通史的研究を紐解けば、聖母伝説が階級、イデオロギー、時代を超えた複雑に錯綜する言説がせめぎあうその結節点において、絶えず領有のターゲット/争点となっていることがあきらかになるだろう。たとえば広義のプロテスタンティズムにおいては、神に祝福された存在としてマリアは美しくなくてはならないが、視覚的な美が必然的に官能的な描写を伴うので好ましくないとされ、このジレンマを脱するために、神の計画としての人類の救済から聖母の役割が抹消される。これがヨーロッパの魔女狩りの流行と微妙な共時性をもつことの意味は大きい。

つまり、聖母表象という宗教的にきわめてデリケートな領域においてさえ、女性表象はつねに、あからさまにその時代にあって強い言説—つまり男性主導型言説によって都合なように操作されているのだ。同様のことが魔女の表象についても妥当することは、多くの先行研究が指摘する通りである。ミシュレがその古典的名著で看破しているように、あるいはまた、カルロ・ギンズブルクの一連の研究が示すように、多く場合、自分の属する共同体にたいして一定の貢献を果たす女性こそが、魔女としての告発への最短距離にいる。ここでもエリート的女性に対する（主として男性優位型言説による）価値観のダイナミックな変動が顕著である。

ところが、諸言説が女性を貶めるのは、価値体系の上位から下位へと排除することのみを目的とはしない。”Roaring Girl”, “Honest Whore”などの一連の作品が、道徳的に底辺に位置する「娼婦」にモラルを見出すプロットを取りつつ目指しているのは、聖母性の解体とは逆の方向性である。そこで起こっていることを考えるためには、説話形式としてのロマンス、あるいはロマンティック・コメディ（ローマ新喜劇の枠組みを継承するものという意味での）の伝統と、近代における推移を考えることが有効に思える。

ロマンティック・コメディにおいては、主人公の探求の目標は、理想的な女性（との結婚）であるが、そこには乗り越えなければならない矛盾がある—つまり、理想的な女性とは、男性一般の誘惑に対して動かない女性であり、それを自分のものとするために、一度だけ動かすという矛盾が。そして首尾よく自分のために女性が「動いた」途端に、男性の側では、一度動いたものは必ずまた動くという不安が生じることになる。この欲

望と不安のバランスの上に、すべてのコメディが成立していると言ってよい。

こうした傾向を、近世英国演劇史において実証的に探るために、本研究では注釈を伴う現代の版本のみならず、チューダー・ファクシミリや、一部電子データをも駆使して一次資料である演劇作品を広範にリサーチした。その過程で、電子テキストの信頼性についても検討する必要性が生じ、これを研究内容に盛り込んだ。本報告書の第一章はその成果の一部である。第二章では、「聖母」/「娼婦」表象のダイナミクスが現代においても不吉なありかたで継承されているさまを、ダイアナ妃をめぐる報道を例に取り、文化唯物論的な視座で研究したもののうち、本研究の主題である、「近世英国演劇」の文脈に適合するケースとしてのジェイン・ショア表象の推移に絞り込んで論じた。第三章では、上述したロマンティック・コメディの構造が、都市喜劇から革命を経て、風習の喜劇の時代に至ってもなお、演劇の枠組みを支配し続けている様子を考察した。

## 1. 電子テキストのあやうさ

図書館の電子化が定着しつつある。インターネットに接続された環境では、地理的・時間的制約なしに、世界中の図書館が電子データで公表している書誌情報を、場合によっては本の内容そのものをいながらにして閲覧することが可能になった。夜中に突然気になってある名作の一節を読みたくなったときなど、これはまことに便利である。しかも本文中の検索も思いのままなので、ページを繰ることなしに目的の場所にまっしぐらに飛んで行って、原文にあたることができる。「ああ、そうであったか。これで安心して眠れる」ということになるだろう——その電子化されたテキストの正確さが保証されているかぎりにおいて。しかし残念なことに、正確で安定したテキストを供給することは、とりわけ古い時代の作品に関して言えば、じつは容易なことではない。なるほど入手しにくい文献にインターネットや CD-ROM などを介して触れることのメリットははかりしれない。だが、そのデータの精度、信頼性という観点からはどうだろう。本稿ではかかる問題点に着目し、敢えていささか極端な例として、ルネサンス期英国演劇の版本をめぐる本文校訂の困難さの具体例を挙げながら、テキストの信頼度の問題を少し考えてみたい。

ウィリアム・シェイクスピアの悲劇『マクベス』のなかで、三人の魔女が主人公を破滅へと導くべく魔界をつくりあげるための呪文を唱えるくだりがある。この劇の現存する最も古い版本は、有名な 1623 年版（それゆえ、作家の死後の出版）の「第一二つ折本（First Folio）」である。そこに見えるとおりに書き出してみよう。

*All. The weyward Sisters, hand in hand,  
Posters of the Sea and Land,  
Thus doe goe, about, about,  
Thrice to thine, and thrice to mine,  
And thrice againe, to make vp nine,  
Peace, the Charme's wound vp. (130-135)*

「見えるとおりに」と言っておきながら、上記引用はじつはすでに正確ではな

い。'Si\_s\_ters', 'Po\_s\_ters'の'\_s\_'に用いられている活字は、今日では用いられない、いわゆる"long s"だからである。(小文字の'f'のようにみえる活字) さて、問題となるのは最初の行の'weyward'という語なのだが、同じ芝居のごく近い個所にあと二回、異綴(あるいは誤植)と思われるものを含むと全部で5回、いずれも同様に'Sisters'を直後に導く形容詞として標記されている。文脈からみて'weyward'と'weyard'は同じ単語のつもりで印刷されたと、とりあえず判断してもよいように思う。以下に Oxford Electric Shakespeare からの検索結果を示す。引用はいずれも『マクベス』からであり、劇作家がこの語を他の個所では用いなかったことが、まず明らかになる。

130 <S {All}.> The weyward Sisters, hand in hand,

355 \*{before, these weyward Sisters saluted me, and referr'd me to}

356 \*{the comming on of time, with haile King that shalt be.

595 <S {Banq}.> All's well.

596 I dreamt last Night of the three weyward Sisters:

597 To you they haue shew'd some truth.

1415 I will to morrow

1416 (And betimes I will) to the weyard Sisters.

1417 More shall they speake

1686 <S {Macb}.> Saw you the Weyard Sisters?

1687 <S {Lenox}.> No my Lord.

そこでシェイクスピアがこの綴りを採用した材源を求めて『オックスフォード英語大辞典』(*Oxford English Dictionary*, 以下 *OED* と略)でこの単語にあたってみると、初出例がほかならぬこの個所になっており、手がかりにならない。しかも綴りのバリエーションが豊富なことにも当惑させられる。ただ、この時代においては英語のスペリングはまだ完全に安定してはいなかったし、発音に引きずられて綴字が変化することも珍しくはな

かった。したがって、上記『マクベス』の5例が示すケースについても、表記の不統一という点では問題だが、他のシェイクスピア作品には出てこない単語であることもあり、どちらが「誤植」かさえ迂闊には判断できないのである。

だがさらに問題なのは、「第一二つ折本」出版後、革命にまつわる劇場閉鎖を（少なくとも表向きは）経験した英国の文壇ならびに演劇関係者たちが、シェイクスピアの版本を校訂する過程でこの綴りを勝手に改変し、その改変を継承した事実である。王政復古期、1709年に最初にシェイクスピアの版本を校訂したニコラス・ロウ(Nicholas Rowe)は、自らの版において、当該個所を'weird'と綴っているが、以後今日のさまざまな版本にいたるまで、ロウの改変はほぼ無批判に受け継がれている。18世紀の本文校訂の技術や著作権事情はさておいても（18世紀に続出したシェイクスピアの版本を概観すると、先達の校訂に異議を唱える注を施しながらも、本文そのものには手を入れることを許されない様子がみてとれる）、21世紀目前なのに世界的古典とか言われるわりには危なっかしいのがシェイクスピアの版本なのである。これは少なくとも生前のシェイクスピア作品の版本（および、ここで取り上げている第一二つ折本）においては採用されなかった綴りである。したがって、たとえばこんにち、英文科のシェイクスピアの授業でも学会でも標準的なテキストのひとつとして認知されている、アーデン版全集をそのままCD-ROM化したもので検索すると、'weird'で引かなければ上記の個所に辿り着くことはできないし（しかも厄介なことに、アーデン版の編者は明確な理由もなしにロウの後継者ティボルド(Lewis Theobald)のテキスト、すなわち'i'にウムラウトをつけたものを採用している）、他方、'weyward'をキーにしてオックスフォードの「オリジナル綴字版」電子データを検索すると、上記5例中、最初の3例しかヒットしないということになってしまう。つまり、わたしたちが電子テキストで何かを検索する場合、すでに知っていることしか確認し得ないという危険性が潜んでいることになる。このことはいくら強調してもしすぎることはないだろう。

要するに今日われわれが読む版本の綴りは決定的なものではなく、揺らぎを含むものである可能性があるということになる。これはテキストの電子メディア化の問題を考えると、慎重に考慮されるべきことのように思う。

さきに述べたように、シェイクスピアはこの語をこれ以外の作品では用いてい

ないが、では他の劇作家の場合はどうなのだろう。試みに Chadwyck-Healey の『英国韻文劇演劇データベース』で検索してみると、以下のような出力が得られる。第一の例は、シェイクスピアの『マクベス』を自由に翻案した改作(adaptation)である。

[作品情報]

*Macbeth, A Tragedy: With all the Alterations, Amendments, Additions, And  
New Songs. As it is now Acted at the Dukes Theatre London : Printed for A.  
Clark [etc.] 1674*

[当該の箇所]

1.

The **weyward** Sisters hand in hand,

2.

Whilest I entertain'd / my self with the wonder of it, came Missives from the King,  
who / call'd me Thane of Cawdor: by which Title, these **weyward** Sisters / had  
saluted me before, and referr'd me to the coming on of time

3.

Banq.

All's well.

I dream'd last night of the three **weyward** Sisters  
To you they have shewn some truth

4.

I will to morrow to the **Weyward** Sisters,  
They shall tell me more; for now I am bent to know  
By the worst means, the worst that can befall me:

5.

Hecat.

Have I not reason Beldams?

Why did you all Traffick with Macbeth  
'Bout Riddles and affairs of Death,  
And call'd not me? All you have done  
Hath been but for a **Weyward** Son:

5のみが改変作者のオリジナルな着想による部分であるが、17世紀後半のテキストにも'weyward'の綴りがまだ生きていることがわかる。同様のことが次の例にも言えるだろう。ごく最近、作者不詳の古い芝居『エドワード III』が、コンピュータによる文体調査の成果などと共に、少なくとも部分的にはシェイクスピア作ではないかと指摘されているが、この17世紀末に出版された同名の戯曲はそれとはとりあえず無関係の作品である。

[作品情報]

*King Edward the Third, with the fall of Mortimer Earl of March. An  
Historicall Play, As it is Acted at the Theatre-Royall, By their Majesties  
Servants London : Printed for J. Hindmarsh ... R. Bently ... A. Roper ... and  
Randall Taylor [etc.] 1691*

[当該の箇所]

Thou know'st him not,  
He has a weyward Soul, and Stubborn temper,  
The Pride and Spirit of the mother swells him,  
With all his Fathers positive revenge:

3つ目の例はやはりシェイクスピアの作品、『尺には尺を』の改作。魔女が複数で飛行するイメージが17世紀末の劇壇で一定の定着をみせたことが伺える。

[作品情報]

*Measure for Measure, Or Beauty The Best Advocate. As it is Acted at the  
Theatre in Lincolns-Inn-Fields. VVritten Originally by Mr. Shakespear: And  
now very much Alter'd; VVith Additions of several Entertainments of Musick  
London : Printed for D. Brown ... and R. Parker [etc.] 1700*

[当該の箇所]



Sorc.  
Weyward Sisters, you that fright,  
The Lonely Traveller by Night;  
Who like Dismal Ravens Crying,  
Beat the Windows of the Dying.  
Appear at my Call, and share in the Fame,  
Of a Mischief shall make all Carthage Flame.

いささか大胆な想像をするならば、考古学的関心とともに校訂されたシェイクスピアの本の世界では'weyward'は'weird'へと「修正」され、他方、当時の劇作家たちは自分の台本にシェイクスピアを流用するにあたり、校訂されたテキストにはあまり目を配らなかったのかもしれない。最後の作品は Naham Tate の手によるもので、そのままヘンリー・パーセルの楽曲を得てオペラにも改作されている。音声言語のレヴェルでの'weyward'は、書記言語のレヴェルにおいて、あるいは不必要に'weird'への変更を被ったのかもしれない。さらに言えば、シェイクスピアの版本の正確さに関する権威は、さほど強固な根拠もなしに追認されてきた感があるということを、わたしたちは認めざるをえないのではないか。だとしたら、版本からさらに物質性を削ぎ落とされた電子データとは、いったいなにを記録したものなのだろう。

シェイクスピアにかぎらず、この時代の版本は複雑な過程を経て成立している。それは概略、以下のようなものだ。まず劇団の座付き作家が台本を書く。次に劇団員たちとの読み合わせの段階で、加筆・修正、清書（これは写字生による）、さらに検閲（台本になされる場合と上演になされる場合があり）を経て印刷所へ。活字を組む人間は必ずしも読み書きに堪能ではないので誤植は珍しくない。さらに、誤植を残したまま製本されるものと、訂正（しばしばその際、新たな誤植が発生する）されて印刷製本されたものが、同一の表紙をつけて市場に出回ることさえあった。したがって厳密に言えば、ここで論じているシェイクスピアの「第一二つ折本」(1623)にしても、いくつかの異本が存在する。さらに、作者の生前の段階からかなりの異同をもつ複数の版本が存在することも珍しくはない。劇場で速記されたり、役者を買収して書き出されたのではないか

と思われる、いわゆる「海賊版」なども、印刷物として現存する。このような状況下でオリジナルの作者の意図を版本に求めることは、不可能といってよい。

著者がひとりで草稿に責任を持つ詩のテキストでさえ、こうした事情によって引き起こされる揺れを免れることはない。シェイクスピアが創作活動にかかり始めるころに戦死した、エリザベス I 世時代の宮廷人の鑑、フィリップ・シドニーのソネット集、『アストロフェルとステラ』の第 1 番の冒頭の部分を例にとって考えてみよう。

Loving in truth, and fain in verse my love to show,  
That she, dear she, might take some pleasure of my pain,  
Pleasure might cause her read, reading might make her know,  
Knowledge might pity win, and pity grace obtain:

(Geoffrey G. Hiller, ed., *Poems of the Elizabethan Age: An Anthology*,  
London: Methuen, 1977, p. 34)

上記引用は、いわゆる 1598 年版 *Arcadia* に収録されて出版されたものに拠っている。そこでは 2 行目は、That she (dear she) might . . . とある。だが現存する他の 6 つの版本および 7 つの手稿（作者のものではない）は、いずれも 2 行目を

That the deare She might take some pleasure of my paine:

と表記しており、1980 年代に入ると、こちらの版が主流になった。テキストはここでも最終的に決定できない。（そもそも詩集のタイトルからして、*Astrophil and Stella* と *Astrophel and Stella* の二種類あり、予断を許さない。）

さらに、版本が一種類しか残っていない場合でも、テキストの揺れは起こりうる。一例を挙げよう。1598 年に出版された、*The Scottish History of James The Fourth* の I<sub>1v</sub>、通しの行数で 2095-96 行目に以下のくだりがある。

*Arius*. Thus farre the English Peeres haue we displayed,  
Our wauing Ensignes with a happy warre,

Speech heading の *Arius* とは、スコットランド王のことであり、この本の他の箇所では *K. of S.* と表記されることが多い。すでに混乱をきたしているわけで先が思いやられる

が、最初の行を、このまま何とか読もうとすると、文法的に通じそうな語順を求めて、*we have displayed the English Peeres thus farre* とか考えたくなる。が、'displayed'の目的語は次の行の'*Our waving Ensignes*'だからこれでは意味が通らない。可能な解釈としては、'*the English Peeres*'の前後にカンマがある、すなわち呼格（呼びかけ）と読む方法だが、すると呼びかける相手に定冠詞をつけるのは変だと思ひ当たる。古い綴字法を知る読者ならば、*they* というこの時代の約束を思い出し、'the'を'*ye*'、すなわち'*you*'と読み、

*K. of S. Thus far, you English Peers, have we displayed,*

*Our waving Ensigns with a happy war,*

と読むだろう。（蛇足だが、上述のシドニーの'*That the deare She, . . .*'についても、大英博物館収蔵の手稿には、'*That thee(dear <>he*' とあり、混乱の可能性をはらんでいる。）

以上、近世英国演劇のテキストがかかえる問題のほんの一部を紹介した。こうした事情が、電子データを作品として参照するのではなしに統計処理の基礎データとしてのみ用いようとするタイプの研究をいかに危なっかしいものになっているかということをも簡単に述べて、まとめとしたい。過去200年以上にわたってシェイクスピア作か否かの論争の焦点にあった芝居『エドワード III 世』が、最近になってシェイクスピアの作品として認定された。特に新しい文献資料が発掘されたわけでもなく、コンピュータによる文体的特徴の解析結果が決定的な手がかりとなったという。統計処理の手法そのものの合理性や、結果としてでた「数値」を判断の基準としうる根拠については、目下のところ筆者はコメントするに足る資質を持ち合わせていないが、肝心のデータそのものが本稿で述べたような揺れを考慮されたうえで取り扱われているのか、いささか不安でもある。シェイクスピア作品のテキストの異同についてのデータブックである、*William Shakespeare: A Textual Companion* (1987)では、シェイクスピアの文体的特徴の鍵となる、ある相関をもつ機能語として、*but, by, for, no, not, so, that, the, to, with* が挙げられている。たしかにそうなのかもしれない。だが、シェイクスピア以外の作品で、これらの機能語がどういう使われ方をしているのかが正確に把握されていないかぎり、この議論は成り立たないのではあるまいか。どれほど多くの作品が電子データ化されたとしても、*the* と *you* の区別がおぼつかないようでは、作者の文体的特徴をめぐる統計処理など論外ということになるだろう。

## 主要参考文献

### A. 電子データ

1. Arden Shakespeare CD-ROM (Chadwyck-Healey)
2. Full-Text Database of English Verse Drama, (Chadwyck-Healey)
3. Editions and Adaptations of Shakespeare (Chadwyck-Healey)

### B. 文献

1. Anonymous. *The Scottish History of James the Fourth*, (The Malone Society Reprints, 1921)
2. Ringlar, William, ed., *The Poems of Sir Philip Sidney*, (Oxford: Clarendon Press, )
3. Seary, Peter, *Lewis Theobald and the Editing of Shakespeare*, (Oxford: Clarendon Press, 1990)
4. Wells, Stanley, Gary Taylor, John Jowett and William Montgomery, *William Shakespeare: A Textual Companion* (Oxford: Clarendon Press, 1987)

## 2. ロマンズの犠牲者 ―近世初期英国演劇における Jane Shore 挿話の変容

はじめに

1997年8月31日ダイアナ妃の突然の事故死のニュースは世界中に衝撃的に報じられた。1996年8月にはチャールズ皇太子との離婚が確定したとはいえ、再婚相手と目されたドディ・アルファイドが事故にあった車に同乗していたことから、加熱するマスコミ報道への批判、果ては宗教問題に起因する暗殺説まで飛び出して、英国王室と国民そして重要なことに、それを報道するメディアの三者間には埋めがたい溝ができたように見える<sup>1</sup>。<sup>2</sup>1995年11月のBBCインタビューで彼女自身によって暴露された皇太子夫妻の関係の破綻の衝撃は、時の首相ジョン・メージャーによる懸命の調整のころみにもかかわらず収束に向かう気配はなく、有効な打開策をみることなく政権は与野党逆転を経てトニー・ブレアに引き継がれた。9月6日、Westminster Abbeyでの葬儀におけるブレアのスピーチは、事実上、全世界に向けての彼の最初の仕事だったとも言えるだろう。だがそれ以上に、中継を観ていた私たちの多くは、エルトン・ジョンのピアノの弾き語りを記憶に留めているのではないだろうか。演奏された曲、“Candle in the Wind”は元来、マリリン・モンローに捧げられたものだが、当日は英国国民の「心のプリンセス」にたいして“Goodbye England’s rose”と呼びかける新たな歌詞で歌われていた。<sup>3</sup>それにしてもモンローとダイアナ妃の類推を招きかねないこの「替え歌」がいささかも不謹慎な印象を与えないとして、それを英国社会の寛容、成熟にただちに帰することができるのか、だとすればその背景などを少し考えてみたくもなる。思えば埋葬に向かう棺を載せた車両を、沿道の群集たちは拍手で見送ったのであった。日本人なら、号泣はしないまでも拍手はしないのではないだろうか。だが、葬儀も儀礼、すなわち演劇的效果を期待されているとすれば、話は変わってくるかもしれない。つまり、ダイアナ妃の生涯とその悲劇的運命が、あえて非難を恐れずに言えば、英国の歴史的・文化的風土においては既視感(deja vue)を伴う、「文化のリハーサル」としての表象の伝統に組み込まれた可能性があるのではないか。英国における王権と国民の関

1

<sup>2</sup>文献もさることながら、インターネット上での議論の活発さが問題の大きさと継続性を示す。たとえば、<http://www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/shows/royals/>は、メディアの対応の妥当性についての興味深い情報を提供している。

<sup>3</sup>歌詞の全文は [www.geocities.com/wellesley/6226/funeral.html](http://www.geocities.com/wellesley/6226/funeral.html) を参照。

系の精神的背景とその伝統を考える上で、近世初期の諸テキストに散見されるジェイン・ショアの伝説を、国民と王権の悲劇的媒介という意味でのダイアナ妃表象のモデルとして読み直してみたいのである。王位につく者のロマンスとしての階級の越境と、それに伴う婚姻の破壊、権力の横暴への諦観によって担保される王権への忠誠とその空洞化 / 解体、さらには「聖女・魔女（あるいは娼婦）」の記号性の暴力的刻印—これらの問題について、いくつかのテキストを横断的に考察したい。

## I

トマス・ヘイウッドがほぼ確実にその創作にかかわっていたとされる『エドワード IV 世 二部作』(*The First and Second Part of King Edward the Fourth*, 1599, 1600)は、その題名が予感させる歴史劇の範疇に照らすとき、市民階級の登場人物の描きこみにおいて特徴的な、ポリフォニックな構成を持っている。たとえば第一部では、ファルコンブリッジ率いる反乱軍を市民が結束して鎮圧する挿話に、同時代の劇作家トマス・デカーの『靴屋の祭日』との共鳴を感じさせるし、国王の寵愛を受けたために夫から引き離されて宮廷に取り込まれ、慈善活動で民心を得つつも、評判のよくない次代の国王リチャード III 世の憎悪の対象となり、路頭で衰弱死するジェイン・ショア(Jane Shore)の挿話は、トマス・モアの『リチャード III 世史』(未完 1513) を、その直接の材源としている。タイトル・ロールのもつ「王の物語 / 歴史劇」(His-story, History)に内在するある種のロマンス性を、劇に接木され次第にその声を大きくしてゆく小文字の歴史 / 市民の物語がいかにか解体してゆくのかということ、ここではモアから 1600 年のヘイウッド、さらには革命を経て 1714 年のニコラス・ロウの芝居にいたるまで、「ジェイン・ショアの挿話」の変容を軸として考えてみたい。<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> 歴史劇の主人公は、タイトルロールというよりはむしろ、時の流れ、歴史そのものであるといえる。つまり、歴史は主人公の運命をあらかじめ決定してしまっており、それゆえ劇中の為政者のモラル、正義などに纏わる観客の価値判断の可能性そのものを空洞化する機能を持っている。この変更のきかない主人公の運命こそが、ある種の歴史劇に古典悲劇に通じる崇高さの効果をあたえることもある。歴史という固定された時間と空間の枠組みの中で、それぞれの登場人物は（主人公不在なので）、求心的なキャラクターを支えてひとつのプロットに収束するという演劇的制約から解放されており、これがエピソードの連鎖、すなわちロマンス的な構造を劇に持ち込むことを可能にしているのだ。

市民社会の成長と大衆劇場の成立は、「チューダー神話」という形の自国の年代記のロマンス化に貢献した。過去の王権の推移を主題とする、いわゆる英国歴史劇は、エピソードの連鎖という構成上の特徴に加え、とりわけその倫理的側面においても（つまり、正義が勝つのではなく、勝者の言い分が正義となるという意味において）、ロマンス的であるといえよう。意中の相手と結婚するために、反対する父権者を策略によって出し抜く古典的喜劇は、ホラティウスが正しく見抜いていたように、また、フィリップ・シドニーやベン・ジョンソンによって典型的なかたちで継承されたように、「悪をとがめる」というよりは、「愚かさを笑う」ことを目的としていた。ヘイウッド自身が芝居の中で駆け落ちのモラルを語る台詞を借りれば、“honest but not true” (*The Royall King, and the Loyall Subject*, 1637)という言葉に集約されるといえよう。ロマンスの必然がモラルの超克にあるとすれば、絶対的権力者である国王も、ここでは篡奪者を演ずることになる。貴金属商の妻ジェインを見初めたエドワード王も、だからはじめは変装して彼女の店に現れることになる。そしてここで重要なことは、現代の読者が（そしておそらくは当時の大衆劇場の観客も）、国王の「ロマンティックな恋の冒険」に好意的に感情移入できないように、芝居のテキストが書かれているということである。言い寄ってくる国王の脅威に怯えるジェインとその夫マシュー・ショアの会話から、このことを確認しておこう。

[King] *discouers himselfe.*

Jane.

Now I beseech you let this strange disguise,  
Excuse my boldnesse to your majestic. [*kneels* ]

What euer we possesse is al your highnesse,  
Onely mine honour, which I cannot graunt,  
King.

Onely thy loue (bright angel) Edward craues,  
For which I thus aduentured to see thee.

*Enter maister Shoare.*

Jane.

But here comes one, to whom I onely gaue it,  
And he I doubt wil say you shall not haue it.

King.

Am I so soone cut off? Oh spight.

How say ye mistris, will ye take my offer?

Jane.

Indeede I cannot sir afford it so

King.

Youle not be offered fairlier I beleuee.

Jane.  
Indeede you offer like a Gentleman.  
But yet the jewell will not so bee left.  
Shore.  
Sir, if you bid not too much vnder-foot,  
Ile driue the bargaine twixt you and my wife.

...

Jane.  
Why lookst thou Mat? Knowst thou the gentleman?  
Alas what ailes thee that thou lookst so pale?  
What cheere sweet heart? Alas where hast thou been?  
Shore.  
Nay nothing Jane, know you the Gentleman?  
Jane.  
Not I sweete heart, alas why do you aske?  
Is he thine enemies?

Shore.  
I cannot tell,  
What came hee here to cheapen at our shoppe?  
Jane.  
This jewell, loue.  
Shore.  
Well I pray God he came for nothing else.  
Jane.  
Why who is it? I do suspect him Shoare.  
That you demaund thus doubtfully of me.  
Shore.  
Ah Jane, it is the King.  
Jane.  
The king? What then? Is it for that thou sighst?  
Were he a thousand kings thou hast no cause  
To feare his presence, or suspect my loue.

(*I King Edward the Fourth*, pp. 66-67)<sup>5</sup>

引用前半部では、客を装ってやって来た国王の目的が自分を誘惑することであると知り動揺しつつも、入ってきた夫にことの重大さを隠そうとするジェインと国王の会話が、店先の宝石の購入をめぐる商談に偽装される。宝石とはしかし、ここではジェイン自身である。そうとは知らず、夫マシュー・シヨアは取引の成立に協力しようともちかける。(I'll driue the bargaine twixt you and my wife.)そして後半部、客の正体に気づき、その野心に怯えるマシューを逆にジェインが知らぬふりを装って、気丈に夫婦の絆を守

---

<sup>5</sup> *The Dramatic Works of Thomas Heywood*, 6 vols. (New York: Russell & Russell, 1964) vol. 1. ヘイウッドのテキストについては、すべてこの版を用いた。



ろうとする台詞から明らかなように、本来ロマンスの主体になりうるはずの国王は、限りなく周縁に追いやられ、市民の夫婦関係を脅かす暴君として描かれている。このように国王の側からみたロマンスをジャンルの要請として受け入れるならば（事実、物語はそう推移するが）、国王とジェインの関係は、喜劇的に成就しなければならないことになるが、この有名なエピソードは、その先行テキストとともに、ロマンスの成就には向かない。

## II

ジェイン・ショアの物語について、二つの先行テキストを概観しておこう。始めに、長くなるが、主要な材源であるトマス・モアの『リチャード III 世史』の当該箇所をみておこう。

And many good folk also that hated her living and glad were to see sin corrected, yet pitied they more for her penance than rejoiced therein when they considered that the Protector procured it, more of a corrupt intent than any virtuous affection.

This woman was born in London, worshipfully friended, honestly brought up, and very well married, saving somewhat too soon, her husband an honest citizen, young and goodly and of good substance. But forasmuch as they were coupled ere she were well ripe, she not very fervently loved for whom she never longed. Which was haply the thing that the more easily made her incline unto the King's appetite when he required her. . . . But the merriest was this Shore's wife, in whom the King therefore took special pleasure. For many he had, but her he loved, whose favor, to say the truth (for sin it were to belie the devil), she never abused to any man's hurt, but to many a man's comfort and relief. Where the King took displeasure, she would mitigate and appease his mind. Where men were out of favor, she would bring them in his grace. For many that had highly offended, she attained pardon. Of great forfeitures she gat men remission. And finally in many weighty suits, she stood many men in great stead, either for none or very small rewards, and those rather gay than rich, either for that she was content with the deed' self well done, or for that she delighted to be sued unto and to show what she was able to do with the king; or for that wanton women and wealthy be not always covetous.

I doubt not some shall think this woman too slight a thing to be written of and set among the remembrances of great matters, which they shall specially think that haply shall esteem her only by that they now see her. But me seemeth the chance so much the more worthy to be remembered, in how much she in now in the more beggarly condition, unfriended and worn out of acquaintance, after good substance, after as great favor with the prince, after as great suit and seeking to with all those that those days had business to speed, as many other men were in their times, which now be famous only by the infamy of their ill deedss. Her doings were not much less, albeit they be much less remembered, because they were not so evil. For men use if they have an evil turn to write it in marble; and whoso doth us a good turn, we write it in dust, which

is not worst proved by her; for at this day she beggeth of many at this day living, that at this day had begged if she had not been.

(*The Complete Works of St. Thomas More*, vol. 2, 55-57)

要点は、1. (おそらくは自発的ではない) 若すぎる結婚のゆえに夫婦間の愛情が十分に育まれず、それが国王エドワードの欲望に身を任せることへのためらいを減じたであろうこと、2. 国王の複数の愛人達の中で、特に寵愛を受けたこと、3. 国王にたいしでのみならず、国王に疎んじられた者達にも和解の橋を架けることに尽力し報酬を求めなかったこと、4. しかるにかつて彼女によって国王にとりなしてもらい窮地を脱した者達が、恩を仇で返すような真似をしていること、である。とりわけ第一の要点については、Nicholas Baker(*TLS*, 7 July, 1972)による興味深い報告に耳を傾けておくべきかもしれない。それによると、実在のジェインは夫ウィリアム・シヨアの性的不能を理由に結婚の解消を嘆願しているという。近世初期の演劇作品を概観すると、男性中心的・家父長制的社会構造においては、妻による夫殺しの動機として描かれるのは唯一、夫以外の男への奔放な性的欲望であることに気づく。<sup>6</sup>夫の性的不能が、相対的に、妻の性的奔放さの指標へと、容易にずらされてしまうことを考慮するならば、モアの文章の背後に潜むコンテクストを過小評価してはならないだろう。じじつ、ジェイン・シヨアの嘆きを主題にした古いバラッドでは、夫への裏切りと欲望への敗北を後悔しつつ、路上で餓死するジェイン自身がその語り手として設定され、世の妻達に情欲の危険を説くという、教条的に過ぎて不自然な語りの構造が展開されることになる。

My parents they, for thirst of gain,  
A husband for me did obtain;  
And I, their pleasure to fulfill,  
Was forced to wed against my will.  
Then maids and wives in time amend,  
For love and beauty will have end.

To Matthew Shore I was a wife,  
Till lust brought ruin to my life;  
And then my life I lewdly spent,  
Which makes my soul for to lament.

---

<sup>6</sup> 代表的な演劇作品として、*The Tragedy of Master Arden of Faversham* を挙げておこう。なお第39回シェイクスピア学会公開セミナー「結婚のディスコースと英国ルネサンス演劇」での原 英一氏の議論を参照。

...

I spread my plumes, as wantons do,  
Some sweet and secret friends to woo,  
Because chaste love I did not find  
Agreeing to my wanton mind.

...

You wanton wives, that fall to lust,  
Be you assured that God is just;  
Whoredom shall not escape his hand,  
Nor pride unpunished in this land.

(from "The Woeful Lamentation of Jane Shore")

「娘達よ、妻達よ、今のうちに悔い改めよ。愛や美には終わりが来るのだから」という教条的なリフレインとともに俄然表面化する女性の情欲への批判は、バラッドを流通させる男性社会の性的不能への不安をヒステリックに反映しているのかもしれない。バラッドが、徹頭徹尾ジェインの墮落という観点から、しかも一人称で書かれている点からも、それはうかがい知ることができよう。

### III

こう読んでくると、国王のアバンチュールの物語において、国王ひとりが性的欲望に駆り立てられて罪を犯すという印象は、市民の妻の不貞の挿話のトーンを強調することによって、巧みに矮小化されていることに気づく。このことは、近年シェイクスピア作であるとする説が高まった劇、『エドワード III 世』(1593?)中、国王がソールズベリ公爵夫人を誘惑し、拒絶され、更生して人間的に成長するというプロットの展開と比較するとき、より一層強調される。モアとヘイウッズのテキストは、夫の性的不能の暴露と、離婚および市民から貴族への階級の越境という、いわば男性にとっての根源的不安を内包する、女性への敵意にみちた魔女狩りのバラッドから、慈愛のアイコンとしてのジェインの奪還を試みていると言える。ヘイウッズのジェインは、臣下の義務として夫と別れて国王に所有されることが、苦渋の選択であることを明言している。

If you enforce me, I haue nought to say,  
But wish I had not liude to see this day.

...

Well I wil in, and ere the time beginne,

Learn how to be repentant for my sinne.  
(*1 Edward IV*, p. 76)

しかしそれとて男性優位型言説の枠を越えることはない—少なくとも 100 年程度では事態は進展しないことを、センチメンタリズムという名の新たな閉塞とともに、わたしたちは後に確認することになるだろう。だがその前に、国王による倫理規範の逸脱を、あからさまに描かれることがないにせよ、けっして劇が看過しているわけではないことを確認しておく必要がある。たとえば自分の評判が気になって仕方が無いエドワード IV 世は、変装して街を徘徊し、皮職人との世間話に自分の支持率の世論調査を試みる。

King. I pray thee tell mee, what say they of the king?  
Hob. Of the kings thou mean'st, art thou no blab if I tel thee?  
...  
Masse they say king Harrie's a very aduowtrie man.  
King. A devout man, and whats king Edward?  
Hobs. Hees a Franke Franion, a merie companion and loues a wench well,  
they say he has married a poore widow because shees faire.  
King. Dost thou like him the worse for that?  
Hobs. No by my Feckens, but the better, for though I bee  
A plaine Tanner, I loue a faire lasse my selfe.  
King. Pree thee tel mee, how loue they king Edward?  
Hobs. Faith as poore folks loue hollidaies, glad to haue them now and  
then, but to haue them come too often, will vndoo them, so to see  
the king now and then ti's comfort, but euerie day would begger  
vs, and I may to thee, we fear wee shalbe troubled to lend him  
money, for wee doubt hees but needy.  
King. Wouldst thou lend him no money if he should neede?  
Hob. By my hallydome yes, he shall haue halfe my store, and ile sell  
sole leather to helpe him to more.  
King. Faith whether louest thou better Harrie or Edward.  
Hob. Nayh, that's counsel, and two may keepe it, if one be away.  
... I can grinde which way so ere the wind blow, if it bee Harrie  
I can say well fare Lancaster, if it bee Edward I can sing Yorke,  
Yorke for my money.

(*1 Edward IV*, pp. 44-45.)

教養の無い皮職人ホップズは、ヘンリー王のことを “aduowtrie man” (すなわち、好色な男) と称するが、エドワードはこれを “a devout man” (敬虔な男) と聞き違える。国王に求められる資質への自覚と、現実におけるその欠如を示すじつに象徴的なワードプレイである。続けてホップズは、国王との臣民の関係を、「たまの休日のありがたさ、頻度が過ぎると食傷気味」と評する。さらに、なけなしの財産の半分は差し出す

覚悟もあるが、ランカスターだろうがヨークだろうが、どっちだっにかまわないという程度の忠誠心である。ふたたびシェイクスピアとの比較をするならば、『ヘンリーV世』で決戦前夜、陣内を変装して歩き、兵士の士気を確認し、大衆劇場の観客のナショナルリズムにもあわせて訴えたであろう求心力は、ヘイウッドの作品には見られない。描かれるのは妻を奪われ、それでもなお国王への忠誠を貫くことによってしか自己実現できない市民の姿である。武装蜂起したファルコンブリッジを迎撃する市民軍に参加しようとする夫マシューと、それを引き止めようとするジェインの会話で、そのことを確認しておこう。

Jane. But tel me why you fought so desperately?  
Sho. First to maintain King Edwards royaltie,  
Next to defend the Cities libertie,  
But cheefely Jane to keepe thee from the foyle,  
Of him that to my face did vow thy spoyle,

...

Jane. . . . why howe should I be lost?  
Were I by thousand stormes of fortune tost,  
And should endure the poorest wretched life,  
Yet Jane will be thy honest loyall wife,  
The greatest Prince the sunne did euer see,  
Shall neuer make me proue vntrue to thee:  
(*1 Edward IV*, pp. 23-24)

守るべきは国王、ロンドン、そして妻。マシュー・シヨアの置かれた境遇は、これまた同時代の作家トマス・デカーの祝祭喜劇『靴屋の祭日』におけるレイフのそれと共通しており、それゆえ好対照を示している。デカーが描く世界、貴族階級の偽善を告発しつつ、階級制度そのものを越境しかねない市民が王権の直接の支持者として認知される祝祭喜劇の世界は、Paul S. Seaver と David Bevington が指摘するように、市民社会と封建制の不協和音を予見したものであった。すなわち、デカーの芝居は、底辺のギルドである靴職人の親方がロンドン市長になるというありえない設定ゆえにその虚構性を保証された祝祭空間において、貴族階級の権威を空洞化することによって、台頭する市民階級と王権との連帯を謳いあげつつ、権力機構への労働者たちの不満にたいする安全弁として機能したというのである。<sup>7</sup> レイフの妻を誘惑するのは国王ではなく、ひとり

<sup>7</sup> Paul S. Seaver, David Bevington, "Theatre as Holiday", *Theatrical City*, pp. 101-116.

の貴族であるが、この試みは失敗に終わり、階級を超えた暴力的な誘惑に対する、市民階級の道徳と婚姻の勝利が描かれる。マシュー率いる市民の結束によってクーデターの危機が回避されるという酷似したプロットの後、その磐石の共同体からジェインが強奪されてゆく、ヘイウッドのエドワード王の物語にロマンスの成就を読み込むことは、だからますます困難になる。そこに描かれるのは、むしろシェイクスピアが『リチャード III 世』で描いて見せた、市民と王権の間の埋めることができない亀裂なのではないか。

バラッドがおそらくは無意識に隠蔽しようとし、芝居が意図的に暴きつつあったこととは、つまり、たとえどんなにエドワードがジェインの慈善活動の後ろ盾になろうとも、王権が市民を搾取する脅威として、それも市民の良識の体現者である夫婦に向けられたということである。

Shore. Where once a King hath tane possession,  
Meane men brook not a Rivall in their love,  
Much lesse so High vnriualde Majestie,  
A concubine to one so great as Edward,  
Is farre too great to bee the wife of Shoare.  
Jane. I will refuse the pleasures of the Court,  
Let me go with thee Shoare, though not as a wife,  
Yet as thy slaue, since I haue lost that name,  
I will redeeme the wrong that I have done thee,  
With my true seruice, if thou wilt accept it.  
Shore. Thou go with mee Jane, oh God forbid,  
That I should be a traitour to my King,  
Shal I become a felon to his pleasures,  
And flie away as guiltie of the theft?  
(*1 Edward IV*, pp. 84-85)

こうして権力者の情欲は市民に対する搾取を象徴する記号となり、市民の国王への恭順は絶望への道を示すことになる。この絶望はやがて、国王を断頭台へ送る国民性を準備するだろう。だが美貌、貞潔、慈善などの徳目を一方的に付与された挙句、その榮譽からひきずりおろされ非業の死をとげる女性への、通俗的扇情性にみちた暴力的な視線の伝統は、男性中心主義的言説空間のモラルにつねにすでに絡めとられており、道徳をではなく快楽を支えている—ホラティウスの危険な曲解。そもそも「聖母と娼婦」あるいは「聖女と魔女」の記号空間を振り子運動する女性表象の伝統は、むしろそれが文学作品内部では、ステレオタイプ化されて背景に追いやられてきたために、解体しにくいモ

ティーフになってしまっている。シェイクスピアの『リチャード III 世』で、リチャードとバッキンガムが共謀して、エドワード亡き後のジェインの庇護者ヘイスティングスを殺害したことを、ロンドン市長に報告する場面からも、そのことは明白である。

*Rich.* What, think you we are Turks or infidels?  
Or that we would, against the form of law,  
Proceed thus rashly in the villain's death,  
But that the extreme peril of the case,  
The peace of England, and our persons' safety,  
Enforc'd us to this execution.

*Mayor.* Now fair befall you! He deserv'd his death,  
And your good Graces both have well proceeded,  
To warn false traitors from the like attempts.

[*Buck.*] I never look'd for better at his hands  
After he once fell in with Mistress Shore.  
Yet had we not determin'd he should die  
Until your lordship came to see his end—  
Which now the loving haste of these our friends,  
Something against our meanings, have prevented—  
Because, milord, we would have had you heard  
The traitor speak, and timorously confess  
The manner and the purpose of his treasons,  
That you might well have signified the same  
Unto the citizens, who haply may  
Misconstrue us in him and wail his death.

(*Richard III*, III, v, 40-60. 下線部は筆者)

下線を引いた二行は、Quarto ではロンドン市長の台詞になっており、*Oxford Textual Companion* では、「市長のお追従は自然」としてその妥当性を支持するが、これをバッキンガムが語ってもそれなりの妥当性を読み込めるあたりに、ジェインの置かれた立場、つまり、市民社会からも宮廷からも排除され、帰属すべき世界を喪失した女性が置かれた状況の悲劇性を読み込む手がかりが隠されている。ヘイウツドの芝居でも、ジェインは夫の赦しを与えられながらも最後まで「不義の罪」に慄きつつ死んでゆくが、彼女の悲劇性を支えるのは、王の欲望でも夫の絶望でもなく、彼女が誰のものにもなれないという状況でしかない。能動的に悲劇の主体となる可能性を完全に奪われた犠牲者としての女性は、それでもそこに描かれるだけで、悲劇の主人公への焦点化を妨げるものらしい。アーデン版『リチャード III 世』の編者 Anthony Hammond は、リチャードの悲劇性を高めるためには、ジェイン・ショアの挿話が妨げになる可能性を指摘しているが、なるほど、バラッドのヒロインの悲劇性が、国王リチャードの悲劇性を凌駕しないまでも

格下げしてしまう可能性は、どうやら否定できないようだ。<sup>8</sup>では、帰属すべき場を失ったジェインと、彼女に向けられた観客の情念は、一体どこへ向かうのか。

#### IV

帰依すべき立場の欠如—1714年のニコラス・ロウによる芝居『ジェイン・シヨアの悲劇』に、この主題は焦点化され、しかし同時にひどく矮小化されて再現されることになる。リチャードとの会見を終え、覚悟を決めたヘイスティングスの次の台詞は、個人が神の摂理と切り結ぶシェイクスピアの芝居とは比べるべくもない、小さな人間達による愛国主義的で同胞意識に訴えるものとしか考えようがない。

Beyond or love's or friendship's sacred band,  
Beyond myself I prize my native land.  
On this foundation would I build my fame,  
And emulate the Greek and Roman name;  
Think England's peace bought cheaply with my blood,  
And die with pleasure for my country's good.  
(*The Tragedy of Jane Shore*, III, 242-247)

ロウの芝居は、この小さな愛国者がジェインに抱く欲望と、ジェインの友人アリシアの嫉妬という、きわめてメロドラマ的な小さな情念の世界を描いている。上述の大言壮語は、矮小化され市民社会のモラルの前に屈する寸前に追い詰められた封建社会の、ほとんど最後の悪あがきのロマンスである。そして今や、変装するのは市民のほうだ。召使に変装したジェインの夫（ここでは Dumont Shore と名乗る）が危機に瀕した妻を救うべく登場し、舞台上で貴族の剣を叩き落す。時代は変わった。

Dumont.  
The common ties of manhood call me now,  
And bid me thus stand up in the defense  
Of an oppressed, unhappy, helpless woman.  
Lord Hastings.  
And dost thou know me? Slave!  
Dumont. Yes, thou proud lord!  
I know thee well, know thee with each advantage  
Which wealth, or power or noble birth can give thee.  
I know thee, too, for one who stains those honors,  
And blots a long illustrious line of ancestry,

---

<sup>8</sup> *King Richard III* (The Arden Shakespeare, 1981), Introduction, p. 97.



By poorly daring thus to wrong a woman.

...

Lord Hastings.

Insolent villain! Henceforth let this teach thee  
*Draws and strikes him.*

The distance 'twixt a peasant and a prince.

Dumont.

Nay then, my lord! (*Drawing.*) Learn you by this how well  
An arm resolved can guard its master's life. *They fight.*

Jane Shore.

Oh my distracting fears! Hold, for sweet heav'n!  
*They fight; Dumont disarms Lord Hastings.*

Lord Hastings.

Confusion! Baffled by a base-born hind!

Dumont.

Now, haughty sir, where is our difference now?  
Your life is in my hand, and did not honor,  
The gentleness of blood, and inborn virtue  
(Howe'er unworthy I may seem to you)  
Plead in my bosom, I should take the forfeit.  
But wear your sword again; and know, a lord  
Opposed against a man is but a man.  
*(Jane Shore, II, 246-254, 268-280)*

ヘイウッドの劇ではひたすら怯えるのみだった市民にこれが可能となるのにおよそ一世紀かかったことになる。しかし、革命をまたぐこの100年はまた、冒頭でみた“honest but not true”というロマンスの命題が虚構の空間のみならず、現実世界でも解体されてゆく激動の時代であった。演劇を支える情緒やモラルの転換期にあって、一説に拠れば国王自身の手になるとされる、チャールズ I 世の処刑に異議申し立てを企てた書 *Eikon Basilike* は、革命そのものを巨大な演劇空間としてとらえ、国王殉教のカルトをドラマティックに形成する意図をもって書かれているが、これに対抗して1650年にミルトンによって書かれた *Eikonoklastes* は、徹底した注釈形式をとることで、プロットの劇的展開を妨害し、国王擁護派のとり自己劇化の戦略を解体しようとする。<sup>9</sup>そこで引き合いに出されるのが『リチャード III 世』とシドニーの『アーケイディア』であることの意義は、わたしたちにとってはもはや、自明であろう。

---

<sup>9</sup> Derek Hirst, “The Drama of Justice”, *The Theatrical City*, pp. 245-259, Marshall Grossman, “The Dissemination of the King,” 同書 pp. 260-281 参照。また、  
<http://www.brysons.net/miltonweb/eikonoklastes.html> および  
<http://www.sc.edu/library/spcoll/britlit/milton/miltonwar.html> も併せて参照。

From Stories of this nature both Ancient and Modern which abound, the Poets also, and som English, have bin in this point so mindfull of *Decorum*, as to put never more pious words in the mouth of any person, then of a Tyrant. I shall not instance an abstruse Author, wherein the King might be less conversant, but one whom wee well know was the Closet Companion of these his solitudes, *William Shakespeare*; who introduces the Person of *Richard* the third, speaking in as high a strain of pietie, and mortification, as is utterd in any passage of this Book; and sometimes to the same sense and purpose with some words in this place, *I intended*, saith he, *not onely to oblige my Friends but mine enemies*. The like saith *Richard*, Act. 2. Scen. I.

*I doe not know that Englishman alive,  
With whom my soule is any jott at odds,  
More then the Infant that is borne to night;  
I thank my God for my humilitie.*

Other stuff of this sort may be read throughout the whole Tragedie, wherein the Poet us'd not much licence in departing from the truth of History, which delivers him a deep dissembler, not of his affections onely, but of Religion.

In praying therefore, and in the outward work of Devotion, this King wee see hath not at all exceeded the worst of Kings before him. But herein the worst of Kings, professing Christianism, have by farr exceeded him. They, for ought we know, have still pray'd thir own, or at least borrow'd from fitt Authors. But this King, not content with that which, although in a thing holy, is no holy theft, to attribute to his own making other mens whole Prayers, hath as it were unhallow'd, and unchrist'nd the very duty of prayer it self, by borrowing to a Christian use Prayers offer'd to a Heathen God. Who would have imagin'd so little feare in him of the true all-seeing Deitie, so little reverence of the Holy Ghost, whose office is to dictat and present our Christian Prayers, so little care of truth in his last words, or honour to himself, or to his Friends, or sense of his afflictions, or of that sad howr which was upon him, as immediatly before his death to popp into the hand of that grave Bisop who attended him, for a special Relique of his saintly exercises, a Prayer stol'n word for word from the mouth of a Heathen fiction praying to a heathen God, & that in no serious Book, but the vain amatorious Poem of *Sr Philip Sidneys Arcadia*; a Book in that kind full of worth and witt, but among religious thoughts, and duties not worthy to be nam'd; nor to be read at any time without good cation; much less in time of trouble and affliction to be a Christians Prayer-Book. They who are yet incredulous of what I tell them for a truth, that this Phillippic Prayer is no part of the Kings goods, may satisfie thir own eyes at leasure in the 3d. Book of *Sir Philips Arcadia* p. 248. comparing *Pammela's* Prayer with the first Prayer of his Majestie, deliverd to Dr. Fuxton immediatly before his death, and Entitl'd, *A prayer in time of Captivity* Printed in all the best Editions of his Book.

(*Eikonoclastes*, pp. 11-13)

ロマンスに許容されるヒロイックな暴力性の捏造と、その特権を暴君に付与する戦略を暴くことから異教的、さらに機知に溢れてはいても場違いなシドニーのロマンスの登場人物の祈りの、処刑者のそれへの強引な引用など、ミルトンの指摘は鋭い。ここに至り、ようやくロマンスは権力者の横暴を特権として擁護するための武器としての力を失効

させられる。だが問題は解決しない。市民階級の台頭とともに、ロマンスの暴力は庶民の夢に、想像力の中で実現は不可能な欲望を満たすための装置として、あらためて浸透を始めるのである。欲望の標的としてのジェイン・ショアは、今日にいたるまで、通俗的なロマンスにいたるまで、生き残り、相変わらず搾取されているのだ。

国王の自己劇化もまた、これにとどまらなかった。王政復古期、テニスコート  
を改造した小さな劇場で、女優の出現によって強烈なリアリティを纏った「等身大」の人間たちのドラマが始まると、時の国王チャールズ II 世はみずからこの箱庭に浸る。つまり、彼は一人の女優をジェインに見立てて、みずからエドワード IV 世の役割を、いわば喜劇版として生きてみせたのである。彼女の名前は Nell Gwyn。この劇場のオレンジ売りだった娘は、国王との間に二男をもうけ、長男は爵位を授かった。国王の遺言には、“Let not poor Nelly starve.” とあったという。

## V

シェイクスピアやマーロウの時代、劇場はイマジネーションを極限まで拡大する装置だった。これにたいして王政復古期の劇場は現実を模倣し、現実がそれをまた模倣する風俗のショーケースとして、細部の縮小再生産のための文化装置の様相を呈してくる。悲劇はもはや、宇宙と個人の対峙をではなく、社会における人間相互の関係性（および関係性の欠如）を描き始める。かつてジェイン・ショアのバラッドは、おそらくは暗黙のうちに男性の性的不能への不安を基盤として女性の欲望と墮落、改悛とそれにもかかわらず訪れる罰をうたい、ヘイウッドの『エドワード IV 世』劇は、国王の欲望が臣下の忠誠心を逆手にとって婚姻制度をも侵犯するさまを描き、ロマンスには被害者が存在することを告発した。ロウの描くジェインは、国王の寵愛を受けて本来所属していた市民社会から隔離されながら、その乖離構造そのものの破壊に立会い、戻る道を断たれる事態を経験する。芝居のエピローグにみられる「同胞意識」への訴えかけ、“domestic” という言葉に集約される時代精神が、ロマンスの犠牲者としての女性を繰り返し描くことによって形成されているならば、そして私たちの表象文化がその枠を越えずにいるならば、美化しつつ陵辱するような「聖母性」/「娼婦性」の二項対立の装置に女性達を幽閉し消費するロマンスの暴力的側面は、当分衰えないだろう。「ヒロイン」をこしらえておいてみずからそれをむさぼる文化は、その空洞を埋めることばをまだ見つけられないでいるのだ。

主要文献リスト

- Anonymus. "The Ballad of The Woeful Lamentation of Jane Shore." Ed. M.M. Arnold  
Schroer *Percy's Reliques of Ancient English Poetry* (Berlin, 1893), I, 431-435.
- Dekker, Thomas. *The Shoemaker's Holiday*. Ed. Anthony Parr
- Heywood, Thomas. *The First and Second Pats of King Edward the Fourth*. In *The Dramatic Works of Thomas Heywood*, 6 vols., New York: Russell & Russell, 1964.
- \_\_\_\_\_. *The Royall King, and the Loyall Subject*. In *The Dramatic Works*.
- Milton, John. *The Complete Prose Works of John Milton*, 8 vols. Eds. Don M. Wolfe et al. (New Haven, 1953-82)
- More, Thomas. *The Complete Works of St. Thomas More*, 16 vols., Yale U.P.
- Rowe, Nicholas. *The Tragedy of Jane Shore*. Ed. Harry William Pedicord, U. of Nebraska Press, 1974.
- Shakespeare, William. *King Edward III*. The New Cambridge Shakespeare. Ed. Giorgio Melchiori, Cambridge U.P., 1998.
- \_\_\_\_\_. *King Richard III*. The Arden Shakespeare. Ed. Antony Hammond, London & New York: Methuen, 1981.
- Smith, David L., Strier, Richard and Bevington, David eds. *The Theatrical city: Culture, Theatre and Politics in London, 1576-1649*. (Cambridge U.P., 1995).

### 3. ロマンティック・コメディのゆくえ

意中の相手を獲得するために、策謀を用いて障壁（主として父権者）を回避する喜劇のプロットを、今仮にロマンスという言葉で考えるならば、シェイクスピア喜劇の多くもロマンス仕立てということになる。『お気に召すまま』のハイメンを想起するまでもなく、策謀（時に略奪でさえある）による混乱を收拾するのは、きまって「機械仕掛けの神」であり、この意味でロマンスの特質としてリアリティの欠如をそのような喜劇の構成要素とみなすことも可能だろう。だが演劇を観る大衆の趣向が変わり、「いつかどこかで」起こる絵空事ではなく、「いま、ここ」で繰り広げられる日常が演劇の世界に入り込んでくる。いわゆる都市喜劇の時代である。じじつ、ジョンソンを経てミドルトン、ポーモント&フレッチャーと引き継がれる一連の都市喜劇群においては、市民の富と凋落する貴族の家柄、血筋が、喜劇の主人公たちの欲望の対象そのものとなり、肝心の女性たちは、主人公の欲望の目的から手段へとその地位を追われてゆくようにみえる。とはいえそうした演劇の底辺に、たとえどれほど薄められたとはいえ、あるいは批判的、逆説的であったとはいえ、ロマンス劇の構造があることは見逃されてはならないだろう。都市喜劇がそこに描かれる人間の欲望を、不条理なまでにデフォルメし、笑いのめし風刺することで異化しようとするのにたいして、ロマンスは社会の契約のしがらみ・ルールを情熱的なやり方で乗り越えようとする特権的快樂を、類型化されたプロット、登場人物を用いることによって万民のものとする—つまり同化する—ことをめざす。<sup>10</sup>だとしたら、都市喜劇が人間の欲望の「悪ではなく愚かさを」（ジョンソン）暴こうとしたのにたいし、ロマンスはその欲望をなんとかしてリアルに共有しようとしていたことになる<sup>11</sup>。

1590年頃の作者不詳の芝居の一節から、時代を超えて受け継がれているロマンスの常套的な主題を確認しよう。

---

<sup>10</sup> Gillian Beerによれば、

ロマンスは同じ世界の隠れた夢を明らかにすることに専念する。ロマンスの関心はつねに願望の実現なり、それゆえに多種多様な形態をとる。—英雄、田園牧歌、異国趣味、神秘、夢、幼年時代、灼熱の恋。それはたいてい、時代の感受性という鑄型で寸分の狂いなく鑄造されるきわめて当世風のものである。ロマンスは一社会の特定の欲求、特に社会の中でほどよく実現できない欲求を、繰り返し具象化する。(12-13)

<sup>11</sup> *Everyman in His Humour*, Prologue 21-24.

Full yll this life becomes thy heauenly looke,  
Therein, sweete loue and vertue sits enthroned.  
Bad world, where riches is esteemd about them both,  
In whose base eyes nought else is bountifull.

--Fair Em (B1v. – B2r)<sup>12</sup>

ここで賛美されているマンチェスターのしがない粉屋の娘の正体は貴族の娘であることが判明し、喜劇は大団円へといたる。ここでロマンスの障壁として語られるのは、封建制度下の身分の上下ではなく、資本主義的な貧富の差 (riches)であることに注目したい。この芝居が大衆劇場で上演されたことを考慮するならば、(登場人物がじつは皆、変装した貴族たちであるという設定であるがゆえになおさら) 動かぬ身分の差ではなく、現実乗り越えられるかもしれない貧富の差こそがロマンスの成就の可能性として描かれたと考えるべきである。<sup>13</sup>要するにここでロマンスは近代と出会っているのだ。

近代社会は絶対的で安定した価値を提供することはなく、そこでは最終的な目標を見据えることも出来ぬままに、ひとはとてあえず走り出すほかはない。絶対的な到達点は見えてこないけれども、走りつづけることによって、個人と社会の矛盾との対峙は先送りされ、その結果、人々はつかの間の安定感を獲得するが、この安定感「言語」と「宗教」によって通約された等質性を標榜する社会での関係性を前提として、相対的に達成されるものにすぎない。この相対性じたいは、第三の通約媒介、すなわち「貨幣」によるさまざまな質的差異の解消によって、つまり金銭的な価値の大小への還元によって支えられている。等質性によって担保される差異。

あらゆる欲望の可能性を具体化し保証しようとする貨幣は、欲望実現の可能性の蓄積、すなわち資本の蓄積というかたちをとって、人々の欲望をより過激なものに、

---

<sup>12</sup> *A Pleasant Comedie, of faire Em the Millers daughter of Manchester: With the love of William the Conqueror (Fair Em: The Malone Society Reprints, 1927)*

<sup>13</sup> 出版年のない版、および 1631 年版 (共に Quarto) とともに、“As it was sundry times publicly acted in the Honourable Citie of London, by the right Honourable the Lord Strange his Servants” とある。さらに、同種のタイトルで異なる地名を冠する芝居がいくつか残っている (*Four Prentice in London, A Fair Maid of Bristle* など) ことからみて、たとえば劇団が地方を巡れば、その土地の名をタイトルに付けるような興行戦略があったことも考えられる。要するに、ロマンスの空間は同時に観客にとって、ごく身近な場所にも出現しうるということが重要だったのかもしれない。

換言すれば、さらに先を目指して不安に駆り立てられながら突き進む力へと変換してゆく。「宗教（倫理）」による規制をも突破しようとする際限のない欲望は、「言語」を媒介として想起されるや否や、ただちに等質的な「貨幣」によって通約・変換されてゆくのである。ここでは二つのことに注意を喚起しておきたい。ひとつは、本来個々人に固有の体験として生起するはずの欲望が、言語化のプロセスを経て共同体において普遍化され共有されるのと寸分違わぬしくみで、貨幣によって普遍化され顕在化し、通約されること。もうひとつは、（順序が逆だが）かかる資本主義の動力としての欲望の対象が、そのように通約・矮小化され、誰の目にも明瞭に判別されうる具体的な対象として（言語化/現前化のプロセスを経て）提示されてしまうことである。こうして市場経済は、すべてを貨幣に変換し尽くすことで、未知なる「外部」を消失させる。『テンペスト』においてキャリバンを見たヨーロッパ人は言う。「この怪物をロンドンに持って行って見世物にすれば一財産なのになあ。」また『ヴェニス商人』で箱選びに託されるポーシャの運命は、契約とロマンスのせめぎ合う場として読めるだろう。経済の中心、「資本主義」という「物語」の舞台となる大都市では、ひとはそれ以前の世界を支配していた封建的な社会制度から自由になれるという夢を抱く。夢は富と名誉の獲得によって実現される、いや、富と名誉の獲得それ自体が自己目的化した夢そのものとなる。未だ資本家と労働者の対立の構図が明瞭でない状況下では、「大衆」という新しいカテゴリーの夥しい数の流動的な身分・地位の人々にとって、願望充足の物語のモデルは、ときに人口に膾炙したロマンスの世界の主人公たちだったかもしれない。もちろん、ロマンスは絵空事である。しかし同時に、現実世界での願望充足を阻まれた都市生活者にとって、それはフラストレーションの安全弁として機能した可能性もある。フィリップ・シドニーは『詩の弁護』(1579-80)において、「詩は楽しませつつ、教える」というホラティウスの主張を弁護した。<sup>14</sup>これは、詩が嘘によって構成され、ありもしないこと、けしからぬことを読者に吹き込もうとするものだという趣旨の、文芸一般に向けられた攻撃に対する反論である。絵空事の世界であることを承知の上で、観客・読者は、現実には叶えられない見込みのない一幕の願望充足の世界に心をあそばせつつ、自分を取り囲む現実を相対化してゆくのだ。だが、貨幣経済のシステムが富を可視化、流動化することによって勤勉イデオロギーの根拠となり、想像を絶するほど巨大なスケールの「物語—虚構」

---

<sup>14</sup> *Miscellaneous Prose of Sir Philip Sidney*, (Katherine Duncan-Jones and Jan Van Dorsten, eds., Oxford: Clarendon Press, 1973), 79-80

に成長する事態が出来ると、制度からの逸脱を図るロマンスの主題は、いくつかの点で大衆劇場の観客にとって実現可能な欲望と交差しはじめる。英国ルネサンス喜劇の底流には、資本主義との出会いによって変容するロマンスの姿が、たしかにみてとれるのである。

80年の生涯をロンドンの歴史の記述にささげたジョン・ストウ(John Stow)は、その『ロンドン概観』(*A Survey of London*)において、しばしばローマ時代にまでさかのぼりつつ、古典的で安定した、静謐な秩序に満ちた空間を、ノスタルジックなまなざしで描いている。1525年生まれの彼が生きた時代は、中世以来の安定したギルドのシステムが、流動する資本のメカニズムによって崩壊してゆく時代であった。『概観』の語り部フィッツスティーヴン(Fitzstephen)は、古きよきロンドンをこう描写する。

I doe not thinke that there is any Citie, wherein are better customs, in frequenting the Churches, in serving God, in keeping holy dayes, in giving almes, in entertaining straungers, in solemnizing Marrages, in furnishing banquets, celebrating funerals, and burying dead bodies.

The only plagues of London, [are] immoderate quaffing among the foolish sort, and often casualties by fire.

(*A Survey of London*, 80-81) <sup>15</sup>

ストウが懸念する、封建制の底辺を形成する貴族の使用人たち (servants) と資本制の下支えする徒弟たちによって引き起こされる度重なる騒乱の様子は、そのままトマス・

---

<sup>15</sup> *A Survey of London*, (C.L. Kingsford, ed., 2 vols., Oxford, 1908), vol. 1. 初版は1598年。5年後の第2版ははるかに大著となっている。StowはRichard Graftonとの間で、年代記の権威をめぐる熾烈な応酬を展開した。Stow, *A Manuell of Y<sup>e</sup> Chronicles of England from y<sup>e</sup> creation of y<sup>e</sup> World Tyll anno 1565* と Grafton, *Chronicle at large and mere Historye of the Affayres of Englande*, (1598)参照。両者の著書の比較からは、ストウがカトリック寄り、グラフトンがプロテスタンティズム擁護という姿勢の違いがうかがえるが、だからといって『概観』に展開されるノスタルジアをただちにカトリックへの回帰願望ということに結論付けることは難しい。というのもギルド時代の儀礼一般(civic rites)は市民の行動の規範として紹介されていて、この意味で伝統への傾倒は、新たな社会への変革の欲望に対する免疫的なはたらきとしての、戦略的な身振りだったと考えることも可能だから。詳細はLawrence Manley, "Of Sites and Rites" in *Theatrical City*, pp. 35-54 参照。



デカー(Thomas Dekker)の『靴屋の休日』(*The Shoemaker's Holiday*, acted 1599, published 1600)に、ホラティウス・シドニーの説くロマンスの効用を反映しつつ、再現されている。靴屋のギルドのリーダー、サイモン・エアは、陽気で寛容、徒弟たちの信望も篤い。また、貴族以上に誇り高い市民や徒弟たちは、自分の主人を、そしてロンドンを守り抜くが、そこに描かれるのは、芝居上演当時の現実である、退屈極まりない労働の日々や、スペインとの戦争の膠着状態とアイルランドへの出征がもたらす景気の低迷、黒死病の再来と空前の農作物不作といった不安、暗さとは対照的な、ストウが喜びそうな、古きよきロンドンの秩序あるギルド社会の様子である。じじつデカーの時代、職人の組合はさしたる発展材料にも恵まれず、失業者、浮浪者が増加しており、待遇改善が望めない徒弟たちのフラストレーションは、すでに社会的な脅威となり始めていた。<sup>16</sup> 不満の矛先は、労働と資本の循環から自由でいるようにみえる貴族階級へと向かうだろう。劇の冒頭近く、サイモンの片腕の職人レイフが徴兵され、妻ジェインは取り残される。夫の留守につけこんで美貌の人妻を口説く上流階級の男ハモンの手口に、おそらくは民間伝承にその原型を持ち、トマス・モアの『リチャード III 世史』に描かれ、トマス・ヘイウッド作とも言われる『エドワード IV 世第 1 部』にも展開されるジェイン・シヨアのエピソードを重ね合わせて見る誘惑を断ち切ることはできまい。<sup>17</sup> 店番をするジェインを口説くハモンの言葉には、身分の差もろとも婚姻のモラルも越えようとするロマンスの暴力的な側面を垣間見ることができる。

JANE

Sir, what is't you buy?

What is't you lack, sir? Calico, or lawn,

Fine cambric shirts, or bands? What will you buy?

---

<sup>16</sup> Ian Archer, "The Nostalgia of John Stow" in *Theatrical City*, pp. 17-34 参照。

<sup>17</sup> 国王による人妻の誘惑の主題は、最近シェイクスピア作とする説が有力になりつつある『エドワード III 世』にも現れる。『靴屋の休日』同様、誘惑は実を結ばず、女性の貞節が賞賛されるタイプのプロットにその特質を認めることができるが、『エドワード IV 世』および、王政復古期にニコラス・ロウによって書かれた『ジェイン・シヨア』においては、王権は婚姻の秘蹟を脅かすものとして描かれる。国王が変装してロンドン市内に入り込み、人妻を宮廷へ連れ去るプロットは、それ自体ロマンスの形態を忠実になぞるが、しかし同時に、倫理的、宗教的侵犯行為として、とりわけそれが国王によってなされるというスキャンダラスな設定ゆえに、自らを脱構築するロマンスとして読むことができる。

HAMMON

[*Aside*] That which thou wilt not sell. Faith, yet I'll try. –

How do you sell this handkercher?

JANE Good cheap.

HAMMON

And how these ruffs?

JANE Cheap too.

HAMMON And how this band?

JANE

Cheap too.

HAMMON All cheap. How sell you then this hand?

JANE

My hands are not to be sold.

HAMMON

To be given, then.

Nay, faith, I come to buy.

JANE But none knows when.

HAMMON

Good sweet, leave work a little while; let's play.

JANE

I cannot live by keeping holiday.

HAMMON

I'll pay you for the time which shall be lost.

JANE

With me you shall not be at so much cost.

(*The Shoemaker's Holiday*, scene 12, 21-33)

商取引のコンテクストで展開される恋の駆け引きには、軽妙で洒脱な側面がたしかにある。遊戯化された恋愛に誠実さは期待できない。はたせるかなこの直後、戦死者名簿に

自分の夫の名前を見出し、悲嘆に暮れるジェインにたいして執拗に迫るハモンの姿には、ロマンスが持つ理不尽な強引さが凝縮されている。

HAMMON

Forget the dead; love them that are alive.

His love is faded, try how mine will thrive.

JANE

'Tis now no time for me to think on love.

HAMMON

'Tis now best time for you to think on love,

Because your love lives not.

JANE

Though he be dead,

My love to him shall not be buried.

For God's sake, leave me to myself alone.

HAMMON

'T would kill my soul to leave thee drowned in moan.

Answer me to my suit, and I am gone.

Say to me yea or no.

JANE                   No.

HAMMON                   Then farewell. —

Once farewell will not serve; I come again. —

Come, dry these wet cheeks. Tell me, faith, sweet Jane,

Yea, or no: once more.

JANE                   Once more I say no.

Once more be gone, I pray, else will I go.

HAMMON

Nay, then, I will grow rude. By this white hand,

Until you change that cold 'no', here I'll stand,

Till by your hard heart —



Your father's anger, and mine uncle's hate,  
Our happy nuptials will we consummate.

(*The Shoemaker's Holiday*, Scene 15, 9-19)

駆け落ちへのいざないは、いまや利子、支払い、負債者などの経済用語で飾り立てられ、障壁としての父権者（貴族）は、きわめて象徴的なことに、ロンドン市長になったサイモン・エアという豊穡・過剰の権化(Lord of misrule)によって、その脅威を排除されることになる。*Deus ex machina* としていきなり国王が現れるのではなく、あくまでも市民の社会における市民の喜劇の完成があり、その秩序を最後に国王が登場して祝福することで市民と国王の結びつきが強化され、結果的に貴族たちが周辺化されるこの芝居は、ロマンスを宮廷から都市に委譲することを要求しているのだ。1600年版の扉には、“As it was acted before the Queenes most excellent Majestie on New-years day at night last . . .”とあることも勘案すると、この芝居、C.L. Barberが『シェイクスピアの祝祭喜劇』で論じたモデルにじつによく符合することに気づく。つまりそこに展開されるのは、日常が強い抑圧的状况と、祝祭による開放、そしてそれを通じての新たな秩序の成立という図式である。ただし、物語の枠組みとなる社会構造が、旧世界的な階級の差と、市民階級の台頭によって表面化した新しい緊張関係という二重の枠組みに支えられていることを考え合わせるとき、カーニヴァル的な豊穡の中心としてのサイモン・エアの周囲に結実する祝祭は、封建的な秩序を構成するひとつとにとって、かならずしも全面的に心地よいものとはなりえない。劇中の英国王は言う。「ロンドン市長というのは、かくも豪勢なものか」(Scene 19. 1)と。ポール・S・シーヴァーは、ストウによってノスタルジックに描かれた世界をなぞるようなこの劇の設定が、市民の台頭によって相対的に描かれる宮廷批判についての検閲をかわすための偽装である可能性を指摘する。<sup>18</sup>だが、宮廷を批判しつつロマンスを受容する矛盾をどう考えればいいのか。

ひとつの答えがフランシス・ボーモント(Francis Beaumont)の『燃えるすりこぎの騎士』(*The Knight of the Burning Pestle*, 1607)に提示されている。舞台上で『ロンドン商人』と題する芝居が上演されると告げられると、自分を馬鹿にするような芝居は許せ

---

<sup>18</sup> Paul S. Server, “The Artisan World” in *Theatrical City*, 87-100 参照。

ないばかり、商人がその妻と共に舞台に這い上がってくる。彼が上演を要求するのは騎士道ロマンスであり、困り果てた舞台監督に対し、商人は自分の使用人を主人公に仕立てよう強引に迫る。こうして舞台では、『ロンドン商人』と『英国のパルメリン』なる二つのプロットが交互に展開し、商人とその妻は舞台の袖でいちいちコメントをつけるという展開になる。だが一見、水と油の二つのプロットは、じつは交差した構造をもっている。劇中劇のロンドン商人は自分の娘の結婚相手を決め、使用人が娘に対して思慕の情を持つことを知ると彼を解雇する。使用人と娘は駆け落ちを企てるが、親との和解までは貞節を守ろうとするという、はなはだロマンティックな展開である。だが、劇中の商人に感情移入してしまっている舞台袖の商人にとって、父親が出し抜かれる駆け落ちのネタは我慢ならず、彼はこの展開にクレームをつける。彼の好みは古風な騎士道ロマンス。ところがこの「英国のパルメリン」、巨人退治の話なのに、随所に「騎士も本職を疎かにして、女を助けるのにうつつを抜かすとは」(1幕1場 214-237)などと現実的、功利主義的コメントが介入する。要するにこの芝居では、一見せめぎあうロマンスと都市喜劇は、それぞれ互いの要素を取り込みつつ交じり合っている。みずからを貶めかねない都市喜劇に対するこの商人夫婦の嫌悪の奥底には、人間相互の契約によって成立する市民社会に身を置きながらも、娘を失う父親—つまりロマンスの枠組みの提供者、傍観者としての役割を押し付けられることの理不尽さへの思いを確かにみてとれる。だがこの芝居には、そうした彼らの悪あがきをも笑い飛ばす、もうひとつ外側の視点が存在する。主人公だろうが悪役だろうが所詮は芝居、目くじら立てても仕方がない—メリーソート(Old Merrythought)たちによって劇中に導入される当時流行した他愛のないラヴソングの数々が、プロットのほつれを祝祭に向けて解いてゆく。あたかも終幕に向けて、この芝居は歌に呑みこまれてゆくかのごとくである。ロマンスへの敵意もまた、ロマンスの中にしか存在し得ないことを諭すように。

欲望がいつもすでに言語と貨幣によって通約されてしまっているならば、いったいどうやってわたしたちは欲望を(再)分節すればよいというのか。貨幣に変換することが不可能な、つまり市場の原理から開放された欲望の対象などというものを、わたしたちはどうすれば読み取れる/書き込めるというのか。市場はその論理に従わない欲望の流通を許さないだろう。だが貨幣価値に(つまり市場性に)変換不可能な欲望の対象を想起することこそが、じつは「ロマンス的なもの」の希求にほかならない。たとえ

ば、売春に対して共同体が抱く忌避感を想起するまでもなく、性的欲望は結婚という制度的安定をめざすとき、言い換えれば貨幣との変換可能性から遠ければ遠いほど「ロマンティックな」ものに接近する傾向をもつ。『尺には尺を』の男性登場人物たちは、パートナーの持参金の額をめぐる結婚をためらっているが、劇の幕切れにおいてこの経済的事柄は、公爵の独断で行使される「ロマンスの正義」、あるいは喜劇の必然とでもいべきものによって乗り越えられてしまう。ではなぜロマンスは貨幣に変換されることを拒むのか。問の立て方がひよっとすると逆だろうか。つまり、貨幣に変換不能な欲望、さらに言えば貨幣による支配を拒み、貨幣による通約・等質化、制度化を侵犯・越境する欲望そのものに現実を超える可能性を期待しつつ、わたしたちはこれをロマンスと呼ぶことができるのではないか。貨幣経済に象徴される人間同士の契約・制度を侵犯するための装置としてのロマンスは、みずからの物語性・虚構性を武器に、そうした契約・制度そのものの「物語性・虚構性」を照らし出すだろう。だとしたら、不換紙幣登場前夜、演劇はその黎明期に居合わせたゆえに、貨幣を媒介とする市場経済の虚構性・演劇性を鮮明な意識で描いていたのかもしれない。貨幣に通約できない欲望は、共同体に偏在する宗教によっても、さらに共同体に普遍の言語によっても分節しきれないなにかとして、価値判断・定義を保留されたまま描かれるべきものだったのかもしれない。

契約によって規定された社会に収まりきれずに暴走するロマンスへの欲望は、近世初期のヨーロッパにおいては、共同体の経済的倫理的規範の外側へ、つまり新世界・植民地へとむけて開かれることになる。<sup>19</sup>『東行きだよ！』(*Eastward Ho!*, 1605)には、放蕩者と詐欺師がテムズ川からヴァージニア植民地をめざすくだりがある。植民地

---

<sup>19</sup> もちろんここでいう「新世界・植民地」とはかならずしも歴史的な時空に限定されることはない。言語、宗教、貨幣のダイナミクスによって象徴的倫理的規範として多重決定される、上述のごとき拘束条件をクリアできる要素を備えてさえいれば、このトポスはどこにでも出現しうる。貨幣を媒介とするネットワークの中で、あらゆる人間的欲望は通約され、囲い込まれるが、そこでの経済的・倫理的規範の枠内で解決不能にみえる欲望は、その実現の可能性を共同体の「外側」に求めるようになる。すなわち「外部」の発見・発明。この意味で外部は、つねにすでに「内部」によって収奪される予定のもとに記述され想起されつづけなければならないものとなる。「外部」は「内部」のロジックによって発明されるやいなや、すぐさま「内部」に格納されるのである。

は勤勉を要さずに豊かになれる牧歌的空間として言及される。

SCAPETHRIFT

But is there such treasure there, captain, as I have heard?

SEAGULL

I tell thee, gold is more plentiful there than copper is with us; and for as much red copper as I can bring, I'll have thrice the weight in gold. Why, man, all their dripping pans and their chamber pots are pure gold; and all the chains, with which they chain up their streets, are massy gold; all the prisoners they take are fettered in gold; and for rubies and diamonds, they go forth on holidays and gather 'em by the seashore, to hang on their children's coats, and stick in their caps, as commonly as our children wear saffron-gilt brooches, and groats with holes in 'em.

SCAPETHRIFT

And is it a pleasant country withal?

SEAGULL

As ever the sunchined on, temperate and full of all sorts of excellent viands: . . . And then you shall live freely there, without sergeants, or courtiers, or lawyers, or intelligencers . . .

(*Eastward Ho!*, III, iii, 24-44)

植民地では原住民と英国人の価値観が違うので、貴重なものが豊富に手に入り、しかも法による咎めがいつさいない。だが、その空間にいても豊かになれるわけではない。富と自由な暮らしは両立しない。無法地帯の植民地でかき集めた富は英国に持ち帰らなければ具体的な富には変換できないのだ。トマス・ヘイウッドの『西方の美しき乙女 第1部』(*The Fair Maid of the West Part 1* published. 1631)でも植民地プリマスや西インド諸島が舞台となる。この芝居の副題は、こともあろうに“A Girl Worth Gold”である。ロマンスと資本の強引な結合。ヒロインのベスは皮職人の娘という社会の最下層からの上昇を予感させる設定となっているが、そもそも彼女には上昇願望がまったくない。酒場を営みながらも純潔を守り抜く彼女と、相思相愛の仲であるスペンサーを隔てる身分の違いが、ロマンスの力によって解消されてゆくという設定であるが、彼女には出生の秘



密などなく、二人の身分の差は終始不変である。そして彼女の内面的な徳と気高さがム  
ーア人の王に賞賛されることを通じて、身分の差は乗り越えられる。つまりモロッコは、  
キリスト教国での貧しい生まれを無効にしてくれるロマンスの空間なのだ。

MULLISHEG

You have wakend in me an heroick spirit:  
Lust shall not conquer vertue. Till this hower  
We grac'd thee for thy beauty English woman,  
But now we wonder at thy constancy.

BESS

Oh were you of our faith, Ide sweare great Mullisheg  
To be a god on earth. And lives my Spencer?  
In troath I thought thee dead.

SPENCER

In hope of thee  
I liv'd to gaine both life and libertie.

*(A Fair Maid of the West, Part 1, Act V)*

市民社会の契約のわずらわしさから人間を解放し願望を充足させてくれる空間が、民族  
と宗教の垣根の向こうに広がっている。

ロマンスの空間は、貨幣経済を後ろ盾に共同体が設定する倫理観の壁を乗り越  
えるために想起される。だがそこにはひとつの大きなパラドックスがある。ロマンスほ  
ど時代、民族、イデオロギーを超えて普遍的に言語で媒介され、通俗的なまでに経済活  
動のなかで流通する言語実践はないのだから。言語と経済のシステムの核心に位置しつ  
つも、そのシステムの外部を目指すマニフェストとして大衆によって消費されるロマン  
ス。そこに展開されるのは、新世界（あるいは外部）に舞台を構えてはいるものの、む  
しろ旧世界における資本主義前夜の、暴力が契約に優先する世界である。もうひとつ、  
近世初期の演劇、わけても都市喜劇の隆盛と並立するロマンスがスキャンダラスなのは、  
それが資本の論理を超越する身振りを示そうとするとき、他ならぬその資本の論理を前  
提とせざるをえないみずからの構造を暴露するからである。ロマンスの成就が主人公に

とって幸福なのは、その成就の価値を保証してくれる世界、つまり帰るべき世界が存在するからである。ロマンスは、みずからが超越しようとする世界の価値観によって支えられているのだ。

こう考えてみると、ロマンスとは、言語、貨幣、倫理の三つ巴の制約の限界を見極め、その外部へと突き抜けようとする欲望のありようを、それが共同体にもたらすであろう脅威もろともひとたび設定し、それでいてそうした欲望の成就の価値を、制度の内側から言祝ぐことによって再度回収するという展開によって特徴づけられることがわかる。

だがもしロマンスが、そうした制度の綻びを垣間見る装置として想定されるとするならば、それが手垢にまみれた、ほとんどこれ以上しようがないほど類型化されたディスクールとなって現れることを、わたしたちはどう理解すればよいのだろうか。普遍による逸脱の包摂。時間的・空間的固有点としての逸脱の瞬間であるはずのロマンスが、手垢にまみれるほど徹底した流通によってその価値を保証される言語を媒介として、つまり、その固有の事象の固有性を限りなく失いつづけることによってのみ、読者の公共圏に流通・消費されてゆく事実。「制度の綻びのシナリオとしてのロマンス」は言語というきわめて制度的な媒介を得て万民のものとなる。あとは具体的実践の場としての「外部」の存在を待つばかりという状況であったとするならば、一いささか乱暴な図式化が許されるならば一ヘンリーVIII世のカトリックとの訣別によって決定的なものとなった、ヨーロッパ大陸（旧世界）からの分離と、新大陸への進出が一大ブームとなりつつあった近世初期の英国における演劇の風土は、まことにもってロマンスに好都合だったと言わねばなるまい。訣別すべき古い制度と目前に広がる搾取の自由に満ちた空間に挟まれて、英国ルネサンスは文字通り、かつてないほど自覚的にロマンスにふさわしい空間たりえたのだった。

#### 参考文献

Anonymous. *Fair Em* The Malone Society Reprints, 1927.

Barber, C. L. *Shakespeare's Festive Comedy: A Study of Dramatic Form and Its Relation to Social Custom*. Princeton: Princeton UP., 1972.

Beaumont Francis. *The Knight of the Burning Pestle*, Ed. Michael Hattaway 1969 rpt. London: A. & C. Black, 1986.

- Beer, Gillian *The Romance*, London: Methuen, 1970.
- Chapman, George, Ben Jonson & John Marston, *Eastward Ho*. Ed. R. W. Van Fossen, Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1979.
- Dekker, Thomas. *The Shoemaker's Holiday*. Ed. Anthony Parr. rpt. London: A. & C. Black, 1990.
- Heywood, Thomas. *The Fair Maid of the West: or A Girl Worth Gold, the first part*. In *The Dramatic Works of Thomas Heywood*, 6 vols., New York: Russell & Russell, 1964.
- \_\_\_\_\_. *The First and Second parts of King Edward the Fourth*. In *The Dramatic Works*.
- Jonson, Ben. *Every Man in His Humour*. Ed. Martin Seymour-Smith, rpt. London: A. & C. Black, 1988.
- More, Thomas. *The History of King Richard the Third*, Ed. Richard Bear based on W. E. Campbell's facsimile of the Rastell edition of 1557.  
<http://darkwing.uoregon.edu/~rbear/r3.html>
- Shakespeare, William. *As You Like It*. Ed. Agnes Latham, London: Methuen, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Measure for Measure*. Ed. Brian Gibbons, Cambridge: Cambridge UP, 1991.
- \_\_\_\_\_. *The Merchant of Venice*. Ed. M.M. Mahood, Cambridge: Cambridge UP, 1987.
- \_\_\_\_\_. *The Tempest*. Ed. Stephen Orgel, Oxford: Oxford UP, 1987.
- Shell, Marc. *Money, Language, and Thought: Literary and Philosophic Economies from the Medieval to the Modern Era*. Berkeley and Los Angeles: U. of California Pr., 1982.  
Baltimore and London: The Johns Hopkins UP, 1993.
- Sidney, Philip. *A Defence of Poetry*. In *Miscellaneous Prose of Sir Philip Sidney*, Eds. Katherine Duncan-Jones and Jan Van Dorsten. Oxford: Clarendon 1973.
- Smith, David L., Richard Strier and David Bevington eds., *The Theatrical City: Culture, Theatre and Politics in London, 1576-1649*. Cambridge: Cambridge UP, 1995.
- Stow, John. *A Survey of London*. Ed. C.L. Kingsford, 2 vols., Oxford, 1908.

#### 4. 結論

近世英国演劇における「聖母」と「娼婦」のモチーフに着目した本研究は、予備的考察として、聖母、娼婦をめぐるさまざまな言説を横断的に概観し、女性の道徳的側面についての両極にみえるこれら2つの記号が男性中心的なテキストにあってはじつは背中合わせの関係にあり、その近接性のダイナミクスが他ならぬ男性の女性に対する欲望と不安に支えられていることを確認した。その際厄介だったのは、一次資料のみならず、それらを編纂し、継承する文化的伝統、解釈のテクスチュアリティもまた、同一のダイナミクスに支えられているということであった。キャンノンとして継承されている言説の存在そのものが、つねにすでにイデオロギー的バイアスを受けているのである。このバイアスを少しでもかわすべく、文化的継承度の低いテキスト、いわゆる「マイナーな」テキストを求めて、古版本のファクシミリやさらには電子データを渉猟する作業では、思いがけず電子データの吟味の必要性、コンピュータによるデータの抽出の手続きに潜む危険性の具体例に出会うこととなり、上記、回避困難なイデオロギー的バイアスの無意識的継承の問題に加えて、テキストを読むことの難しさに改めて思い至った。聖母性と娼婦性のバイアスを利用しつつ、男性主導的な欲望と不安の解消に向けて女性を追い込んでゆくロマンスの構造は、形骸化、陳腐化しつつも今日にいたるまで、乗り越えられてはいない。いかなるレトリックの力がこの状況を支えているのかという新たな問いが生まれる。それはいわば、レトリックのレヴェルでの「新歴史主義的」手法で、これらのテキストを含むロマンス的言説を分析しなおす作業へと発展するだろう。今後の課題としたい。