

『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、観客にとってごくリ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。これはおそらくは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(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、憎悪の最中にい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

ことさらに描かないといった配慮も、考えられないわけではない。だがそれにもまして、*MM* において中心的だった婚前交渉の是非をめぐる議論が周到に回避されていることは、極めて興味深い。私たちの関心は、それゆえ二つの劇それぞれの社会的背景に移行することになる。

3 共有された社会的緊張

MM が書かれた時期に、婚前交渉をめぐる世論に大きな変化が起こったことは、最近の民衆文化史の研究が雄弁に語るどころである¹³⁾。1615年、妊娠の発覚による婚前交渉の告発は、1586年の5倍に上る。ロンドンの深刻な(とりわけ庶子による)人口増加への対策が模索され、1597、1601年の二つの貧民法とそれに対するピューリタンの、婚前、婚外の密通への倫理的過敏さなどが、この問題をホットな話題に作り上げていた。現実に処罰があり得るケースは、しかしながら、妊娠あるいは出産の事実ではなく、当事者のカップルが婚約していながらもまだ正式に結婚していない場合に限定されたようである。*MM* のアンジェロの強権発動は、それゆえよほど間の悪いことにならない限り当時の観客にとって現実味のない、しかし同時に、全く非現実的でもない脅威として迎えられたに違いない。虚構と現実との間の、この距離感は喜劇への風刺の介入を招き入れるものである¹⁴⁾。そして時の国王ジェイムズ I 世が積極的にこの問題に関与した形跡はない。

では *LAL* のコンテクストはどうだろう。じつに驚くべき対応関係が、そこにはあるのだ。まずこれら二つの芝居は、その原因は別にして、どちらも閉鎖されていた劇場が再開した直後に、御前上演されている。劇場の敵としてのピューリタンの記憶がともに刻印された状況である。1650年5月10日、共和制議会は教会裁判所を廃止し、不義密通に対する死刑を制定する。*MM* のアンジェロは現実の脅威となったのだ¹⁵⁾。王政復古によって、しかしながらこの脅威は払拭される。それゆえ国王チャールズ II 世は劇中の公爵の「正義」を具現している。その場合、ピューリタン・アンジェロを改心させぬまま延命させるわけには行かなかった。*MM* の緊張感を導入しつつ、公爵に守られて全ての登場人物が自分の意志で幸福になることで、その緊張から解放されるような幕切れが必要だった。全く語られることなしに、存在を控えめに主張するピューリタニズムの残像。それが「国王なくして演劇なし」とするダヴェナントの実践の背後に存在したことは、ほとんど疑う余地がない。愚かな権威の記憶を安心して笑い飛ばせる距離を確保しつつ、同時にその脅威を皮膚感覚のレベルで記憶している—*MM* と *LAL* が共有するコンテクストは、以上のようなものであったと推測できる。ダヴェナント以降、1720年まで上演の記録はなく、それ以降の台本は、さらなる改変を例外なく最終場面に加えられている。こうした不幸な運命がこれらの芝居の特殊な成立事情を物語っている。

4 失われた声—欲望の再合法化に向けて

本稿において、私たちは *MM*、*LAL* という二つの芝居の共通点と相違点を、作品の内外に検証してきた。類似こそが差異を招来するテキスト間の関係を、この例は極めて明瞭に示していると言える。だが、問題はそれだけではない。後続テキストが先行テキストとの関係において産み出されるありかたは、じつは私たちの先行テキストの読解に、ひそかに影響を与えてはいないだろうか。*MM* 幕切れの沈黙の解釈が、*LAL* の合理性によってある程度補完されうる可能

性は、もちろん否定できない。だが、それによって失われてしまった読解の可能性もあるのではないか。

アンジェロが復活させた婚前交渉を規制する法律は、誰のためのものなのか。法は国家の秩序のために存在するとして、では国家は誰のために存在するのか。国家は個人のために存在するのか、それとも個人は国家の存続のために規制されるのか—いうまでもなく、これはトマス・ホップズの『リヴァイアサン』（1651）で提起された問題でもある。ウェルベック・サークルを通じてダヴェナントと親交のあったホップズは自然権の絶対的優位性を主張し、民衆の抵抗権をみとめ、国家を民衆の自己保存の手段と考えた。その第2部21章、「恐怖と自由は両立する」というくだりは、私たちが考察してきた芝居のコンテクストに共振する。

... a man sometimes pays his debt, only for *fear* of Imprisonment, which because no body hindred him from detaining, was the action of a man at *liberty*. And generally all actions which men doe in Common-wealths, for *fear* of the law, or actions, which the doers had *liberty* to omit. ...

But as men, for the atteyning of peace, and conservation of themselves thereby, have made an Artificiall Man, which we call a Common-wealth; so also have they made Artificiall Chains, called *Civill* Lawes, which they themselves, by mutuall covenants, have fastned at one end, to the lips of that Man, or Assembly, to whom they have given the Sovereigne Power; and at the other end to their own Ears. These Bonds in their own nature but weak, may neverthelesse be made to hold, by the danger, though not by the difficulty of breaking them¹⁶⁾.

法は罰則の規定により逸脱を未然に防ぐことで、個人の自由を制限的に保証する。よほどのへまをやらない限り、自由が保障されている状況は、MMにおいてとりわけあてはまる。劇中での婚前交渉の是非をめぐる問いは、ピューリタンを排除するための踏み絵のようなものだ。民衆の利益にならない、古くて形骸化したはずの法が突如厳格に施行される時、そこに暴かれるのは「人工の枷」が内包する矛盾である。初期英国喜劇の伝統においては、結婚の障壁に法やモラルが正面切って論じられる場面はなかった。だがピューリタニズムによって、欲望に違法・合法の分節化がなされ、それが社会秩序と対峙する状況が作りだされる。道徳の枠組みそのものが喜劇の障壁として断罪される舞台は、時代の社会的動揺抜きには成立しえない。ホップズの著作が王党派を支持するのか、それとも革命を支持するのかをめぐる研究史上の論争は、その歴史的コンテクストに著者の意図を探ろうとする段階から、現在の研究者の依って立つ場を構成する解釈史そのもののバイアスを検証する段階へと移行してきている¹⁷⁾。だが、シェイクスピアとホップズに共通の相反する声が、ダヴェナントのテクストからは聞こえてこない。上で述べたアンジェロとイザベラの対決に加えて、ジュリエッタとイザベラの間での、愛と純潔をめぐる論争というともに英雄対句による二つのメロドラマ的な見せ場を中心に、劇は端正な、安定感のある作りとなっている。かすかにピューリタニズムの、革命の喧噪の残響を残しながら。

イザベラの徳を試みるだけの悪意しか持ち合わせないダヴェナントのアンジェロは、公爵からその変装による正体の隠蔽という側面だけを引き継いでいる。他方シェイクスピアの公爵は、脅迫を巧みに慈悲の行使におきかえつつ、アンジェロの欲望を正確になぞっているのである。

MM を喜劇として再現するためには、それゆえ、今一度この欲望のみならず、それに伴う策略、欺瞞の合法化がなされねばならない。あるいはまた、*MM* は近代の倫理観が忘れてしまったモラルへと、たとえば揺らぎを知らない家父長制へと開かれているのかもしれない。*MM* においては、性欲を合法化するための結婚という主題と、ハッピーエンドのために結婚しなければならないという喜劇の様式からの要請が、登場人物の運命を、つまりは劇の展開を縛っている。その際創り出されてしまった「違法な欲望」という概念は、英雄対句を随所に配置しつつ、周到に登場人物からその「悪」を排除しようと試みる *LAL* にもたしかに拭い去りがたく染み着いている。逆に、*LAL* 越しに観る *MM* の沈黙の謎は、けっして解かれることはあるまい。シェイクスピアのテキストの空白に、忘れ去られたかすかな声のせめぎ合いを聞き取るには、ダヴェナントの声はあまりに大きすぎる。

- 1) F. S. Boas, *Shakespeare and his predecessors*, (New York: Chales Scribner's sons, 1896)
- 2) Jonathan Goldberg, *James I and the Politics of Literature: Jonson, Shakespeare, Donne, and Their Cnotemporaries*, (Stanford: Stanford University Press, 1989). とりわけ第5章 Social Texts, Royal Measures: Donne, Jonson, and *Measure for Measure*. Leonard Tennenhouse, *Power on Display: The Politics of Shakespeare's Genres*, (New Yoek & London: Methuen, 1986), なお Franco Moretti, "A Huge Eclipse: Tragic Form and Deconsecration of Tragedy", in Stephen Stephen Greenblatt(ed.), *The Forms of Power and Power of Forms*, Genre Vol. XV nos. 1/2, も合わせて参照されたい。
- 3) Richard Levin, "The King James Version of *Measure for Measure*", *Clio*, 3(1974), Richard Levin, *New Readions vs. Old Plays: Recent Trends in the Reinterpretation of English Renaissance Drama*, (Chicago & London: The University of Chicago Press, 1979), 171-193 に再録。
- 4) Victoria Hayne, "Performiog Social Prartice: The Example of *Measure*", *Shakespeare Quarterly*, vol. 44, on. 1, 1-29.
- 5) 本稿では詳述の余裕がないが、女優の登場は演劇を大きく変えた。少年俳優では到底及ばない台詞の言い回し、表現力、それに何よりセックス・アピールが、演劇の新しい魅力となった。*LAL* の見せ場の一つは、許婚者の助命を嘆願するジュリエッタと自らの貞操を死守しようとするイザベラの英雄対句による 114 行に及ぶ競争である。雄弁な二人の女優に彩られた舞台は、明らかに当時の観客にとって全く新鮮な体験だったに違いない。なお, Elizabeth Howe, *The First English Actresses: Women and Drama 1660-1700*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1992) 参照。
- 6) David Thomas, ed., *Restoration and Georgian England 1660-1788*, (Cambridge & New York: Cambridge University Press, 1989)
- 7) *Ibid*, 11-12.
- 8) Sir Willam Daveant, *The Prologue to His Majesty at the First Presented at the Cock-pit in Whitehall*, (1660).
- 9) *Measure for Measure*, Brian Gibbons, ed., The New Cambrodge Shakespeare, (Cambridge & New York: Cambridge University Press, 1991). 以下, *MM* の引用はこの版による。
- 10) 同様の指摘として, Philip McGuire, *Speechless Dialect: Shakespeare's Open Silences*, (Berkeley & London: University of California Press, 1985), chapter 4 参照。なお, Vivian Thomas, *The Moral Universe of Shakespeare's Problem Plays*, (Nwe Jersey: Barnes &

- Noble Books, 1987)も参照。
- 11) *The Law Against Lovers*, in *The Dramatic Works of Sir Willam D'avenant, with Perforatory Memoir and Notes*, 5 vols. vol. 5, (New York: Russell & Russell, 1964).以下, LAL の引用はこの版による。
 - 12) 抽稿『権力と沈黙－「尺には尺を」と喜劇の伝統』仙台電波工業高等専門学校研究紀要第21号 1991, pp. 59-72 参照。
 - 13) たとえば Martin Ingram, *Church Courts, Sex and Marriage in England, 1570-1640*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), John Gillis, *For Better, For Worse: British Marriage, 1600 to the Present* (New York: Oxford University Press, 1985). とりわけその第1部。
 - 14) Hayne, *op. cit.* また Ingram, *op. cit.*
 - 15) Hayne, *ibid.* なおこの共和国令の詳細については, Keith Thomas, 'The Puritans and Adultery: The Act of 1650 Reconsidered', Donald Pennington and Keith Thomas (eds.), *Puritans and Revolutionaries: Essay in Seventeenth Century History, Presented to Christopher Hill*, (New York: Oxford University Press, 1978)参照。
 - 16) Thomas Hobbes, *Leviathan*, (London & New York: Penguin Books, 1985), pp. 262-264.
 - 17) トマス・ホップズ, 『リヴァイアサン』, 水田 洋訳 (東京: 岩波書店 1992, 改訳版), 第1分冊解説参照。ちなみにこれは近年のシェイクスピア研究のひとつの動向にきわめて近い現象でもある。