

1604年のマーストンとシェイクスピア

— 「変装した支配者」劇をめぐる —

秋田大学 佐々木 和貴

序

大雑把な定式化だが、十七世紀初頭のロンドンの演劇シーンでは、これまでのドミナントであるロマンティックな喜劇を上演する老舗の成人劇団と、新たに台頭してきたサティリカルな喜劇をレパートリーの軸に据えた新興の少年劇団、つまり対照的な喜劇モードおよび劇団が拮抗していたように思われる。² 例えば *Hamlet* (1601) にも取り上げられている成人劇団と少年劇団とのいわゆる「劇場戦争」"War of the Theaters"(1599~1601)も、もちろん、背景にこの競合関係があったのは疑いないところだろう。³ 従って、ジェームズ朝演劇の幕開けを飾った「変装した支配者劇」"Disguised Ruler Plays"の流行(1604~5)⁴も、当然こうした演劇状況と無縁ではないだろうし、また劇作家達もむしろ積極的に、この流行をそれぞれの表象戦略に組み込んでいったのではないだろうか。

そこで本稿では、ほぼ同じ1604年頃に上演されたと推定される2つの「変装した支配者劇」、即ちジョン・マーストンの *Parasitaster or the Fawn* (以下 *Fawn* と略記) 及びシェイクスピアの *Measure for Measure* (以下 *Measure* と略記) を取り上げ、当時それぞれブラック・フライアーズ少年劇団および国王一座の座付き作者として、喜劇モードの競合関係のまさに要の位置にいた両者が、どのような表象戦略でこの流行に参加したのかを検証してみたい。また併せて、前者をトマス・ミドルトンらが生み出した都市喜劇に、また後者をポーモント&フレッチャーの導入した悲喜劇に繋げることで、両者をジェームズ朝演劇というより広いパースペクティブの中で捉える可能性も、示唆できればと考えている。

I

さて、ジェームズ朝の「変装した支配者劇」とそれまでのエリザベス朝の変装物との大きな相違は、主人公が若者から父あるいは父的な権威を持つ人物へシフトしたこと、さらに変装の目的として、「恋」の他に「性的な逸脱に対する矯正」が付け加わったことの2点だろう。そして、おそらくはジェームズ一世の即位を誘因とするこうした新たな趣向のお陰で、結果的にこの流行は、当時焦点となっていた2つの対照的喜劇モード間の交渉の場ともなった。つまり劇作家達の中には、共にセクシュアリティと密接に結び付くテーマということもあり、「恋」と「性

的な逸脱に対する矯正」を同じ喜劇という器に盛り、ロマンスとサティアの両モード間で、いわば異種混淆を試みる者も現れたのである。マーストンの *Fawn* とシェイクスピアの *Measure* は、まさにこうした試みの典型といえるだろう。しかし、同じサブ・ジャンルに属するとはいえ、それぞれのモード間交渉を具体的に見ていくならば、両作品で展開されている表象戦略には、明瞭な差異が存在するように思われる。

まず *Fawn* から見ていこう。マーストンのなかでも、さほど知名度の高い劇ではないので、今後の議論の理解のために、劇を構成する2つのプロット別に簡単な粗筋を述べておくことにしたい。

まずプロット A はロマンティック・モードであり、ここではシェイクスピアのコメディを連想させるような、活気溢れるヒロイン主導の恋愛劇が繰り広げられる。フェラーラ公爵ハーキュリーズは、ウルビノの公女ダルシメルに求婚し、自らも変装して乗り込む一方で、使者として息子のティベリオも差し向ける。ところが使者の息子の方に一目惚れしたダルシメルは、二人の仲を裂こうとする彼女の父ウルビノ公爵ゴンザーゴを巧みに操って、逆に取り持ち役に仕立て上げ、ティベリオに思いを伝える。その結果、それまで女性に興味のなかったティベリオも恋に落ち、二人はついに結ばれることになる。

一方、プロット B はサティリカル・モードであり、ここでは息子を追って密かにウルビノに着き、「太鼓持ち」フォーンに変装したハーキュリーズによって、ウルビノの性的に腐敗した宮廷人達に対する風刺と矯正が行われる。太鼓持ちらしく「おべっか」で宮廷人達に巧みに取り入りいったフォーンは、最後に告発者に変身して彼らを次々と「キューピッドの法廷」に召還し、愛を冒涇した罪で「愚者の船」へと追放することになる。

ここでは便宜的に、プロット A=ロマンティック、プロット B=サティリカルという形で二つの喜劇モードが独立して存在するかのように記載したが、もちろん実際には、両者はプロット間の垣根を超えて混淆している。

いくつか具体例を見てみよう。たとえば、「父」という障害に引き裂かれた若いカップルが、さまざまな苦難の末それを乗り越え結ばれるというロマンティックなプロット A には、興味深いことに、最初から既にプロット B に属するはずのサティリカルなモードを示すシグナルが、いわばノイズのように混入しているのだ。まず、ヒロインの描き方である。ポーシャやロザリンドを髣髴させるダルシメルは、しかしながら、彼女らとは異なり、ロマンティック・モードの規範に抵触しないで、自らのセクシュアリティを表出しかつ成就するための「異性装」のような仲介装置がない。従って、

ダルシメル： ... what burden is there so heavy to a porter's
back as virginity to a well-complexioned young lady's
thoughts? (Look nobody hearken.) By this hand, the
noblest vow is that of virginity, because the hardest.
I will have the prince. (III.232-6)⁵

と、直にその性への渴望を語らざるを得ない彼女から、我々はロマンティック・モードのヒロインとは微妙に食い違う印象を受けてしまうことになるだろう。そしてこうした違和感は、第5幕冒頭でハーキュリーズが、息子ティベリオがダルシメルの寝室へ向かうのを見上げながら

... You genital,
You fruitful well-mixed heats, O, bless the sheets
Of yonder chamber, that Ferrara's dukedom,
The race of princely issue, be not cursed,
And ended in abhorred barrenness.
.....
Let it be lawful to make use, ye powers,
Of human weakness, that pursueth still
What is inhibited, and most affects
What is most difficult to be obtained. (Act V.5-18)

と、すべてはフェラーラ公国の後継者を確保するための計略であったことを明らかにするとき、決定的なものとなるのではないだろうか。「愚かな父」ゴンザーゴを騙し家父長的権威を乗り越えたかに見える若い男女が、実は「賢明な父」ハーキュリーズによって家父長制維持のために巧みに取り込まれていたわけである。この最後になって提示される何ともサティリカルな構図が、ロマンティック・モードの「論理」の完結に強く逆らう働きをしていることは、いうまでもないだろう。

もう一つ例を挙げてみよう。今度はプロット B からである。第5幕の半ばを占めるこのプロットのクライマックス「Cupid の法廷」で、フォン即ち「変装した支配者」ハーキュリーズは、ウルビノの性的に腐敗した宮廷人たちを一人ずつ呼び出し、彼らの罪状を告発していく。そしてここで興味深いのは、例えば被告の一人ヘロッドの場合フォンの告発理由は、不能な

兄サー・アモローソに代わって兄嫁ガルベッアを妊娠させたという姦通の罪ではなく

An act against forgers of love letters, false braggarts
of ladies' favours, and vain boasters of counterfeit
tokens. (V. 297-299)

と、意外にも恋文の偽造等の偽証罪なのである。しかも不倫の相手ガルベッアの罪は問われない。言い換えれば、系譜の維持という条件付きとはいえ、既婚婦人の姦通という逸脱したセクシュアリティは不問に付されているといえるだろう。従ってここでは、結婚生活における女性の貞潔、即ち"chastity"の称揚という、ロマンティック・モードを支える倫理が意図的に空洞化されているとはいえないだろうか。さらにもう一人の被告ドン・ズッコーネの場合を見てみよう。理由のない嫉妬から、妻ドンナ・ゾーヤの貞節を中傷した罪でフォーンに告発された彼は、

... I will
adore thee more than a mortal, observe and serve you
as more than a mistress, do all duties of a husband, all
office of a man, all services of thy creature, and ever
live in thy pleasure, or die in thy service. (V.359-63)

と前非を悔い妻への献身を誓うことになる。しかし、この明らかにペトラルカ流の誓い、つまりロマンティック・モード特有の語法は、その直前の "I will ever feed on fried frogs, boiled snails, and boiled lambstones"(358)といった当時の典型的な精力剤のカatalogを含む誓いと組み合わせられることによって、むしろその空虚さが嘲笑的になっていることは明白だろう。

さてこのように *Fawn* では、どちらのプロットにおいても、実はロマンティックなモードとサティリカルなモードが混淆し、しかも前者の論理や倫理、そして語彙までもが、後者によって、執拗にいわば「異化」されているのである。あるいはロマンティック・モードの規範的セクシュアリティが、多様な形で嘲弄されているといってもいいだろう。そして成人劇団の観客に対してある種の優越感を持っていたはずの少年劇団の観客であれば、この *Fawn* の戦略を容易く理解し、おそらくは共感をもって受け入れたのではないだろうか。したがって、マーストンより少し遅れて、もう一つの聖ポール少年劇団を舞台に活躍を始めるトマス・ミドルトンが、デッカーの *The Shoemakers' Holiday* (1599) のようなロマンティック・モードの市民喜劇に対するオールタナティブとして、新たなタイプの都市喜劇を構想する際に、この *Fawn* と酷似する戦略を採用したのも、恐らく偶然ではないだろう。⁶ のみならず、1604年のマーストンが提

示した表象戦略は、おそらく B・ジョンソン、F・ポーモントら、同じ頃少年劇団と関わった他の劇作家達にも、程度の差こそあれ共有されていたようだ。というのも、彼らもまたほぼ重なるようにして、ロマンティックなモードと組み合わせながら、サティリカルなモードを称揚するような新しい形式の喜劇を書くことになるからである。そして、少年劇団の観客層、即ちまさに出現しつつあった都市ブルジョワジーの嗜好に合わせて生み出された、この共通の特徴を持つ喜劇群は、のちの時代にはジャコビアン・シティ・コメディというサブ・ジャンル名で一括して呼ばれることになるだろう。

II

さて次に *Measure* だが、「変装した支配者」という趣向の元にロマンティック／サティリカル両モードの交渉が導入されている点では、この喜劇も *Fawn* と同工異曲である。しかしここでは、どうやら *Fawn* とは逆のベクトルが働いているようだ。つまり、「息子達」の逸脱したセクシュアリティが「父」的形象から矯正を受けるという点では、この喜劇を支配するのはむしろサティリカルなモードのはずなのだが、その矯正が同時にその放埒な欲望をロマンティック・モードの規範たる「結婚」という制度へ流し込んでしまういわば「すり替え」装置としても機能しているという点が、この喜劇の特色なのである。⁷

以下では、最終的にこの喜劇の結末で結婚することになる4人の男性登場人物を取り上げて、この「すり替え」を具体的に見ていくことにしよう。

まずアンジェロである。"Never could the strumpet/With all her double vigour, art and nature,/Once stir my temper" (II.ii.186-8)⁸と性への自制心を自負し、ルーシオからは"a motion generative[=a sexless puppet]" (III.i.373)と揶揄されるほどの堅物であったにも関わらず、突如としてイザベラに激しい欲望を抱くアンジェロは、まさに若い男性の制御不能なセクシュアリティを体現した人物といえるだろう。そしてこの取り澄ました偽善者を暴き、その欲望を矯正するのは、たとえばジョンソンの喜劇などに典型的なように、サティリカルなモードの定番である。だが興味深いことに、公爵がアンジェロを矯正するための策略とは、その欲望を矯めることではなく、別の回路へ導くこと、すなわちベット・トリックなのである。つまり、アンジェロは結婚という枠の外で、イザベラの貞潔な身体を非合法で所有(=レイプ)したつもりで、実は、永年アンジェロとの「結婚の成就」"consummation"を待ち続けていた妻マリアナと合法的な夫婦の愛の営みをしていたのである。言いかえれば、ベッドという性的な暗室の中で、アンジェロの放埒な欲望は矯正の対象となる罪を犯し、しかも同時に結婚へ向かうロマンティック・モードの回路へと巧みに流し込まれていたといってもいいだろう。

続いては、クローディオである。たとえ合意の上とはいえ、正式の結婚以前の性交渉で女性の貞潔な身体を非合法に所有し、しかも妊娠させる彼のような若者を放置しておけば、"baby

beats the nurse"(I.iii.30)といった秩序の逆転状況がおこってしまうと公爵は主張する。つまりクロードイオは当時宗教裁判所で裁かれたような、逸脱したセクシュアリティが矯正対象となるべき、つまりはサティリカルなモードに登場する若者の典型といえるだろう。そして彼の場合も、その矯正のために、公爵の指示による首の「すり替え」という、やはりトリッキーな仕掛けが導入される。クロードイオと首をすり替えられる海賊ラゴージンは、"A man of Claudio's years, his beard and head/Just of his colour"(IV.iii.70-1)と描写されていることに明らかなように、まさにクロードイオの「分身」と読めるだろう。そして、悪しきクロードイオであるラゴージンの「首」＝ペニスを切り落とすとは、結婚という枠外で女性の身体を所有しようとする彼の放埒なセクシュアリティに象徴的去勢を施すことに他ならない。そしてこの矯正の後に残る今一人の健全なるセクシュアリティを持ったクロードイオが、この喜劇の結末でジュリエッタとの「結婚」を公爵に認知されることは、いうまでもないだろう。(一方、クロードイオの相手ジュリエッタの場合、その逸脱したセクシュアリティが表出している彼女の妊娠した身体が明らかにロマンティック・モードに抵触するためか、興味深いことに、公爵は結びの台詞でも、"She... that you wronged"(V.i.528)と、彼女に直接祝福の言葉を掛けるのをはばかっている。) さらにルーシオの場合を考えてみよう。彼は謹厳実直な公爵すらも

... The Duke -- I say to thee again -- would eat
mutton on Fridays. He's now past it, yet -- and I say to
thee -- he would mouth with a beggar though she smelt
brown bread and garlic. Say that I said so. Farewell. *Exit*
(III.i.438-41)

とその性的風刺の対象にしてしまうことにも明らかなように、根っからのサティリカルなモードの住人である。したがって、大団円において次々と寛容な裁定をして、登場人物達をロマンティックなモードへ導き入れている公爵が、たった一人ルーシオに対してだけは "here's one...I cannot pardon." (V.i.502) と恩赦を拒否するのも、ある意味では当然だろう。ではこの馴致不能な登場人物を、どのようにロマンティック・モードに馴染ませるのか。そこで公爵がこのやっかいな男に最終的に下す矯正とは、彼がかって性的交渉を持ち、子供まで作った、つまり結婚という枠外でその身体を金銭によって所有したケートという娼婦との結婚なのである。つまり公爵はここでも、「汚れた身体を持つ娼婦ケート」を「貞淑な身体を持つ妻ケート」に「すり替え」ることによって、懲罰が同時に「結婚」の祝福となるトリックを仕掛けたのである。そしてさすがのルーシオも、この巧妙な仕掛けの前では、沈黙のうちに役人に引かれて退場するのみである。

そしてこのように「父」たる公爵がすべて関わる形で、「息子たち」3人の逸脱したセクシュアリティを矯正し、それぞれに相応しい女性の身体の所有を確定した後に、つまりサティリカル・モードからロマンティック・モードへのシフトが完了した後で、最後に公爵自らが、改めてイザベラに求婚することになる。そして懲罰者としての仕事を完了した「変装した支配者」が、最も清い身体を持つ乙女を合法的に所有すべく「恋する」求婚者へと変身するという、この最後の「すり替え」が、少なくとも仕掛けとしては、この喜劇の幕切れに最も相応しいことは、もはや言うまでもないだろう。

さて 1604 年のシェイクスピアが *Measure* (即ちシェイクスピア版のロマンティック・シティ・コメディ) で提示したこうした表象戦略は、しかしながら、いささか木に竹を接いだような結果に終わっていることは、それが今日では「問題喜劇」という奇妙な名称に分類されていることにも明らかだろう。しかしここで筆者にとって興味深いのは、この喜劇自体の出来如何ではなく、むしろこの喜劇でモード変換のために導入された様々な「すり替え」の仕掛けが、女性の貞潔な身体をめぐる「占有と妄想」"possession & obsession"というこの喜劇の隠されたテーマを、いわばあぶりだしてしまったことにある。つまり *Measure* は、シェイクスピアのロマンス劇のみならず、後のジェイムズ朝演劇で執拗に取り上げられることになるこのセンセーショナルなテーマを、図らずも最初に奏でた作品のひとつなのである。

そしてたとえばこのテーマは、やがてシェイクスピアに代わって国王一座を支えることになる若きボーモント&フレッチャーの少年劇団からの移籍第一作 *Philaster* (1609)へも受け継がれていくことになる。この劇で主人公フィラスターは、国を篡奪された王子というハムレット的状况にあり、設定からすれば復讐悲劇への展開が自然であるにも関わらず、プロットはその恋人であるアレシューサの「貞節」への疑惑、つまり女性の貞潔な身体の所有をめぐる妄想に終始するのだ。さらにまた邪悪な侍女の中傷を信じて、主人公フィラスターが恋人を、そして彼を慕う男装の乙女をも傷つける時、血を流した女性の身体性を舞台上に生々しく浮上させるその手法に、おそらくは *Measure* におけるセクシュアリティ表現の、次なる展開を見て取ることも出来るだろう。⁹ そして女性の貞潔な身体そのものを、このように、一層過激ないわば「スペクタクル」として提示する *Philaster* の新たな表象戦略が同時代の支持を受け、彼らがこの作品を雛形として悲喜劇というサブ・ジャンルを切り開いていくことを考えれば、*Measure* がこのサブ・ジャンルに対して占めるポジションは、*Fawn* が都市喜劇に対して占めるポジションと、おそらく相似形をなしているのではないだろうか。

或いはこうも言えるかもしれない。ジェイムズ朝という新たな時代へむけて、どのような新しいサブ・ジャンルが興り、そこでどのようにセクシュアリティが描かれていくのか、つまり時代を映すどのような「新しい鏡」が掲げられるのか、それは 1604 年というジェイムズ朝演

劇の誕生の年に、マーストンとシェイクスピアが提示した二つの喜劇に、既にあらかじめ予告されていたと。

¹ 本稿は第70回日本英文学会（1998年 於京都大学）における発表原稿を改訂したものである。司会の笹山隆先生始め、貴重なコメントを下された玉泉八州男、平善介、末廣幹各氏にはこの場を借りて感謝の意を表しておきたい。

² 少年劇団とは聖歌隊に属する十代半ばの少年たちが教育という名目で劇を演じたのが起源だが、それがセミ・プロ化して営利目的で定期的に興行するようになったのは、1570年代の半ばからである。とくに80年代半ばにジョン・リリーを座付き作者に迎えた聖ポール少年劇団は、神話に題材を取ったファンタスティックな戯曲を主として宮廷向けに上演して、なかなかの人気を博していたらしい。しかし少年劇団が演劇史において、さらに大きな存在となるのは、一時中断を挟んで1600年頃に活動を再開してからの約10年だろう。というのも、相次いで復活した二つの少年劇団、即ち聖ポール少年劇団とブラック・フライアーズ少年劇団が、シティ内の小規模室内劇場に拠って、一時は成人劇団を凌ぐほどの人気を博したからである。なお聖ポール少年劇団については Reavley Gair, *The Children of Paul's: The Story of a Theatre Company, 1553-1608* (Cambridge: Cambridge UP, 1981) が、またブラック・フライアーズ少年劇団については Michael Shapiro, *Children of the Revels: The Boy Companies of Shakespeare's Time and their Plays* (New York: Columbia UP, 1977) が、現時点でもっとも詳しい情報を与えてくれる。

³ Cf. Rozenkrantz: ... little eyases, that cry out on the

top of question, and are most tyrannically clapped for't. These are now the fashion, and so berattle the common stages (so they call them) that many wearing rapiers are afraid of goose-quills, and dare scarce come thither.

Hamlet: What, are they children? Who maintain 'em? How are they escoted? Will they pursue the quality no longer than they can sing? Will they not say afterwards, if they should grow themselves to common players -- as it is most like if their means are no better, their writers do them wrong to make them exclaim against their own succession? (II.ii.314-324)

なお、この競合状態が当時の演劇シーンにどのようなダイナミズムを生み出していたかについては、Lawrence Manly, *Literature and Culture in Early Modern London* (Cambridge: Cambridge UP, 1995) の第8章に詳しい。

⁴ これまでの「変装した支配者」ものについての議論のなかでは、Leonard Tennenhouse, *Power on Display: The Politics of Shakespeare's Genres* (London: Methuen, 1986) の第4章 "Family Rites" のイデオロギー分析が秀逸。

⁵ テキストは Gerald A. Smith (ed.) *The Fawn* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1965) を用いた。

⁶ たとえばミドルトンの都市喜劇の代表作 *A Chaste Maid in Cheapside* (1613) で、劇冒頭、ヒロインのモルが気に染まぬ結婚を親に無理強いされていたところに現れた恋人役タッチウッド Jr. は、開口一番 "her blood's mine" (I.i.134) あるいは "it but whets my stomach" (I.i.138-9) と相互のあからさまな欲望を示唆する。このとき、ヒロインは、ロマンティック・モードのモル (= 聖母 Mary の愛称) から、サティリカル・モードのモル (= 娼婦を指す隠語) へと意識的に変貌させられていると言っていいだろう。さらに処女と偽ってモルの弟ティムと結婚するウェールズ出身の娼婦は、処女から妻へという女性のカテゴリーの移行を攪乱し、「結婚」というロマンティック・モードを支える制度を、サティリカルな視点から空洞化してしまう存在である。そしてこうしたジャンル間交渉、そしてセクシュアリティをめぐる表象戦略が *Fawn* と共通の方向性を持つことは、いうまでもないだろう。なおこの喜劇については、拙稿「ジ

ヤンルの不連続性とアイロニー --- T.ミドルトンのシティ・コメディをめぐる一考察』『秋田大学総合基礎教育研究紀要』 第3集 (1996年) 11~17頁で詳しく表象戦略を論じているので、こちらも参照されたい。

⁷ セクシュアリティを軸にしたこの劇の分析は数多いが、新しいしかもレベルの高いものとしては M. Digangi, "Pleasure and Danger: Measuring Female Sexuality in *Measure for Measure*," *ELH* (1993) 589-610がある。筆者もこの優れた論考から啓発されること大であった。

⁸ テキストは N.W.Bawcutt(ed.) *Measure for Measure*(Oxford:Clarendon Press,1991)を用いた。

⁹ なお『フィラスター』におけるポーモント&フレッチャーの表象戦略については、『新歴史主義からの逃走』(松柏社, 2001年)中の拙稿「失われた時を求めて---『フィラスター』&『シンベリン』再読」103-157頁で詳しく論じているので、そちらを参照されたい。