

## 『以尺報尺』における劇中劇的構造の特徴

山口 和 世

The Characteristics of the Play-within-a-Play  
Structure in *Measure for Measure*

Kazuyo Yamaguchi

シェイクスピア劇には劇中劇の構造を持ったものが数多い。たとえば『じゃじゃ馬馴らし』は領主の気晴らしのために俄領主にしたてられた酔払いの鋤掛屋、クリスファー・スライが見る夢、そして、そのまたスライが夢の中で見る劇という形式をとっている。したがって、厳密にはこの劇は劇中劇中劇の構造を持った劇になっている。習作期の『じゃじゃ馬馴らし』に始まり、最後の劇『嵐』に至るまで、シェイクスピアはこの形式を好んで用いている。L. エイベルによれば、

Shakespeare experimented throughout his whole career with the play-within-a-play, sometimes introducing play-within-a-play sequences in his tragedies, almost always introducing such sequences in his comedies. <sup>(1)</sup>

シェイクスピアはその劇作活動を通じて劇中劇の実験を試みた。悲劇では時々、喜劇では常に劇中劇を導入している。

劇中劇、あるいは、劇中劇中劇的仕掛を用いたのはシェイクスピアばかりではない。シェイクスピアの先輩にあたるトマス・キッド、クリストファー・マーロー、更にはジェイムズ朝の劇作家も頻繁に劇中劇を採用している。シェイクスピアと彼の同時代の劇作家が好んだこの手法を支えているのは、古代異教世界とキリスト教世界双方に源を発し、ルネッサンス期へと受け継がれたトポス、「世界劇場」である。このトポスに基づく代表的台詞として、私たちは直ちにジェイクイズやマクベスの台詞を思い出す。

All the world's a stage,  
And all the men and women merely players:  
(*As You Like It*, II. vii. 139-140)

世界はすべて一つの舞台、  
男も女もすべてただの役者に  
すぎない。

Life' but a walking shadow, a poor player  
That struts and flets his hour upon the stage,  
And then is heard no more:

(*Macbeth*, V. v. 24-26)

人生は歩く影、哀れな役者だ。  
舞台の上で自分の持ち時間  
もったいぶって歩いたり、騒いだりするが、  
終れば、何も聞こえなくなる。

『以尺報尺』の中で公爵が獄中のクロードイオに向かって説く言葉、

Merely, thou art Death's fool; (III. i. 11) <sup>(2)</sup>

おまえは死神の道化にすぎない。

Thou hast nor youth, nor age,  
But as it were an after-dinner's sleep  
Dreaming on both: (III. ii. 32-34)

おまえには青春も老年もない。  
おまえの一生は青春と老年を  
夢見る午睡のようなものだ。

も、人間＝死神の道化、人生＝夢ととらえている。死を従容として受け入れるように死刑囚に対して説く言葉であるからには、当時流布していた観念に基づくのは当然のことである。世界＝劇場、人間＝役者の観念はシェイクスピア当時の作家にとって共通項的認識になっている感があるのだが、シェイクスピアの英国に限らず、海を隔てたスペインでも同様の状況が見られる。スペイン黄金期の劇作家、カルデロンは、人生＝劇＝夢の観念をそのままタイトルにした、*The Great Theatre of the World* (『大世界劇場』) と *Life Is a Dream* (『人生は夢』) を書いている。彼の先輩にあたるセルバンテスは、ドン・キホーテに次のように言わせている。

「おぬしは王や皇帝や、法皇や、  
騎士や貴婦人や、その他

さまざまな人物が現われる芝居の上演を  
 見たことはないかな？ 一人が  
 ならず者をやると、もう一人は  
 うそつきをやる、これが商人を  
 やれば、あれは兵士をやる、  
 一人が抜け目のない《馬鹿者》を  
 やると、他方は馬鹿な《恋男》を  
 やる。ところで、いざ芝居が終わって、  
 芝居衣装をぬぎすてると、  
 どれもこれも同じようにただの  
 役者というわけじゃ……ところが、  
 同じことが、芝居とこの世の実生活  
 にも起こるのじゃ。この実生活でも、  
 ある者は皇帝の役を演じ、  
 ある者は法皇の役を演ずる、で、  
 つまるところ、芝居に取り入れる  
 ことのできるあらゆる人物じゃな。  
 だが、結末がくると、つまり  
 生命が絶えた時のことじゃが、  
 これまで人々に差別をつけていた  
 衣装を、《死》がはぎとると、  
 墓の中へみんな平等にはいるのよ。」

これに対し、サンチョは答える。

「りっぱな比べ方ですが……  
 ただね。たびたびは聞いてねえほど  
 新しいもんじゃないね。」<sup>(3)</sup>

世界＝劇場，人間＝役者の認識はいわば汎ヨーロッパ的な性格を獲得していたと言えるであろう。

シェイクスピアはいわゆる習作劇から史劇，喜劇，問題劇，悲劇，ロマンス劇へと多様な変貌をその執筆の軌跡において示したにもかかわらず，「世界劇場」のトポスは一貫して彼の演劇的想像力の本質になっている。このトポスを土台とする劇中劇構造が，問題劇の一つである『以尺報尺』においてどのような機能を持っているかを考えてみよう。

ウィーンの公爵ヴィンセンシオは貴族アンジェロを公爵代理に命じ，ポーランドへ旅立つと言ってこっそりと姿を消す。

I love the people,  
 But do not like to stage me to their eyes:  
 Though it do well, I do not relish well  
 Their loud applause and *Aves* vehement;  
 Nor do I think the man of safe discretion  
 That does affect it. (I. i. 67-72)

私は国民を愛している。  
 しかし、彼らの見せ物になるのは  
 好まない。彼らの歓呼や称讃の声は  
 好ましいものかも知れないが、  
 私の好みには合わない。  
 また、それを好む人が健全な  
 分別を持っているとは思われない。

ところが、実は、彼は修道僧になりすまして、アンジェロの統治采配ぶりを見ようというのである。彼は修道僧トマスに自分の真意を告げる。

And to behold his sway,  
 I will, as 'twere a brother of your order,  
 Visit both prince and people. (I. iii. 43-45)

Hence shall we see  
 If power change purpose, what our seemers be.  
 (I. iii. 53-54)

そして、私はあの男の統治ぶりを見  
 見るために、修道僧になって  
 貴族、人民の双方を  
 尋ねてみようと思う。

もし権力が人の心を変えるなら、  
 仮の権力者がどう変わるか  
 見てみよう。

ウィーンを去るふりをする公爵の台詞と、彼の今後の行動を示す台詞がともに演劇用語、あるいは「見る」ことに係る言葉で語られているのは注目してよいだろう。“we” (I. i. 53) はもちろん ‘royal we’ ではあるけれど、アンジェロの行動をともに見ようではないかと観客に呼びかけているとも解釈できよう。『以尺報尺』は明確な劇中劇の枠組を持っているわけでは無いが、公爵のこの台詞と最後のどんでん返しによって、舞台上で展開される事柄は、劇中劇、あ

るいは劇中劇的様相を帯びてくる。ウィーンからの「出立」に際し、仰々しい行列をあれほど嫌っていた公爵ではあるが、帰国に際しては、

Him I'll desire

To meet me at the consecrated fount  
A league below the city; and from thence,  
By cold gradation and well-balance'd form,  
We shall proceed with Angelo. (IV, iii. 96-100)

彼〔アンジェロ〕には町から  
一リーグ離れた聖なる泉の所へ  
私を迎えに来るようにさせよう。  
そして、そこから重々しい歩調と  
整然たる形をとって  
アンジェロを伴って行列しよう。

この台詞は大政奉還の劇的効果を狙っているとのみ解釈するのは単純すぎよう。修道僧の役割を降りた後も公爵は自らの演出する劇の総仕上げを演劇的な雰囲気のある場面の中で行ないたいのである。公爵はこの劇の作家兼演出家兼役者たらんとする。彼は他の登場人物よりも一段と高い視点と、他の人物を陰で操り、事件を解決させる力を与えられている。狡猾なアンジェロによってクロードの処刑督促が届いた後も、自らの脚本によって、どんでん返しを計ろうとする。彼は脚本を書きつつあるのだ。自らの脚本を完璧なものにするために、他の登場人物を操るばかりでなく、必要とあれば自分自身にも新しい役を附加する。

I am confessor to Angelo, (III. i. 165)

私はアンジェロの聴罪師である。

修道僧姿の公爵は、

It was a mad, fantastical trick of him to steal from  
the state and usurp the beggary he was never born to.  
(III. ii. 89-90)

公爵の地位をこっそりぬけ出し、  
生まれついてもない乞食の座を  
奪うなんて全く気が狂っている  
としか言えない。

と、ルーシオの目に映る。この劇のなかで公爵が担う役の巾は広く、上は公爵という権力機構の中心、下は乞食に等しい修道僧という社会から離脱した存在に至る。更に、場合によっては観客にもなろうとする。

His subject am I not,  
Nor here provincial. My business in this state  
Made me a looker-on here in Vienna,  
(V. i. 314-316)

私は公爵の臣下ではないし、  
この教区の者でもない。  
この国における私の仕事は、  
ウィーンの街をとくと見ることだ。

王立シェイクスピア劇団の新進気鋭の演出家であるエイドリアン・ノーブルによる『以尺報尺』（1983年）では、最初公爵は舞台中央に置かれた大鏡に向かって衣服を整えた後、観客の方へ向き直る。それはあたかも劇が始まる前の楽屋を観客に見せているかのような感を与えることになる。劇終盤において公爵が修道僧の扮装を解き、本来の姿で再登場する時、鏡の中央が開いて、公爵役の役者はここで修道僧の役割をおりたこと、再び公爵の役割を演じることを明示するのである。公爵ヴィンセンシオを演じる役者は、またロドヴィック神父を演じる公爵ヴィンセンシオを演じているのであるという二重の意識を明瞭にする。これは丁度、カルデロンの『大世界劇場』において、五人の役者は舞台上に登場した後、ディレクターなる人物によって初めて役を振り当てられて、各々の役に相応しい衣装と化粧を舞台上で行ない、また最終場面でそれらをとって、元の姿に戻ることによって舞台の二重空間性を示そうとするのに似ている。まだ衣装を身につけていない、あるいは衣装をとった役者達は、最初と最後の場面において、役者を演じる役者になっているのである。役者達が自分の眼前で衣装を変えるのを見る観客は、人間＝役者、世界＝劇場の観念を強く認識したにちがいない。カルデロンは神によって導かれる「大世界劇場」を宗教劇の対象にした詩人<sup>(4)</sup>であり、彼の劇中劇手法は神中心の世界観の表明に他ならない。彼は中世的伝統が色濃く残っている、カソリック全盛のスペイン黄金時代の作家なのである。しかし、彼の世界観がどのようなものにせよ、『大世界劇場』が持つ劇中劇的構造は注目に価する。

公爵が自らの意志で修道僧役を演じるのとは違って、他の登場人物は役割を演じることを他から要求される。まず、アンジェロ。公爵はアンジェロを公爵代理に任命しようとして言う。

*Lent him our terror, drest him with our love,*  
(I. i. 19) (italics mine)

彼に私の威厳を貸し、  
私の慈愛で彼を飾りたてよう。

これに対し、アンジェロは貨幣のイメージを用いて答える。

Now, good my lord,  
Let there be some more test made of my metal,  
Before so noble and so great a figure  
Be stamp'd upon it. (I. 1. 47-50)

いいえ、公爵、  
そのような尊く立派な図像を  
刻印なさる前に  
私の地金をもっとお調べください。

一方、アンジェロの補佐役を命じられたエスカラスはアンジェロに述べる。

I shall desire you, sir, to give me leave  
To have free speech with you; and it concerns me  
To look into the bottom of my place.  
A power I have, but of what strength and nature  
I am not yet instructed. (I. 1. 76-80)

できれば、あなたと篤とお話したい。  
私は私の地位が実際どのような  
ものか知りたい。  
私は権限を与えられた。しかし、  
それがどのような力と性質を  
持っているのか、まだわからない。

このエスカラスの台詞にアンジェロの、

'Tis so with me. Let us withdraw together,  
And we may soon our satisfaction have  
Touching that point. (I. 1. 81-83)

それは私も同様。一緒に奥へ行き、  
その点に関して早く納得がいく  
ようにしましょう。

が続く。これら三つの台詞は一種の社交辞令と解釈することもできよう。しかし、アンジェロ

もエスカラスも自分に新しく与えられた役割にとまどっているのである。コーダーの領主の地位を与えられたマクベスが着慣れぬ衣装を身に着けた人間のようにうつり、『大世界劇場』の五人の登場人物のうち、「百姓」と「乞食」の役を割りあてられた役者が、役割を引き受けることに抗議したのと同じである。公爵を除いて、あるいは、ベッドトリックの計画を打ち明けられるイザベラとマリアナを除いて、この劇では誰もが新しい役に驚きを示す。公爵の修道僧変装案も修道僧トマスには即刻受け容れられず、説明を要する。

先に触れたエイドリアン・ノーブルの演出による『以尺報尺』は、時を十八世紀に置き、従って、修道僧に扮する前の公爵とアンジェロ、及び、エスカラスは鬘を着用して登場する。十七世紀と十八世紀は装飾や威厳を高めるという目的のために鬘がその全盛期にあったことは確かな史的事実ではある。しかし、服飾史上のこうした事実と同様にここで重要なのは、

English drama of the fifteenth and sixteenth centuries is filled with characters who play or enjoin others to play the fool, the man, the lusty knave, and so on. <sup>(5)</sup>

十五世紀、十六世紀の英国劇は、道化、勇ましい男、元気なならず者などを自ら演じたり、他人に演じさせる人物でいっぱいである。

という演劇史上の事実である。これらの人物は、

...all decide at one point or another in the action to change their names and garments and present themselves to their victims wearing the mask of perfect honour. <sup>(6)</sup>

皆、アクションのいくつかの時点で、名前と衣装を変えて、全き榮譽の仮面をかぶって、彼らの犠牲者となる人々の前に姿を現わす。

鬘は変装道具として現代の観客の視覚に訴える最も有効な手段の一つである。それは公爵が自ら演じ、他人に演じさせようとする人物であることを雄弁に語る。種々の変装のなかで修道僧のそれは、十六世紀演劇において度々邪悪な目的を持った狡猾な「演出者」であり、「役者」であったという。<sup>(7)</sup> ルーシオは諺を引用して、修道僧ロドヴィック公爵を公爵自身の前で非難する。

*Cucullus non facit monachum: honest in nothing but in his clothes, and one that hath spoke most villainous speeches of the Duke. (V. 1. 261-263)*



「聖なる頭巾は必ずしも敬虔な僧を作らず。」あの人の正直なのは衣服のみ。奴は公爵のひどい悪口を言っていたのです。

アンジェロの場合は、欲情を鬘の威厳の下に隠すと同時に、一方では法に忠実な裁判官（英国では現代も裁判官は鬘を着用する）として振る舞う。つまり、彼は人を欺き破滅させる「好色」と厳格な「正義」の二役<sup>(6)</sup>を鬘のもとに使い分け、時として悩みつつも、二つの役割の間を往復する。そして、イザベラを犠牲者にしようとし、クロディオに死刑囚の役割を与えようとする。だが、厳密に言うならば、アンジェロは「好色」を演じるのではなく、それは彼の本性である。役者または演出家としての腕前はアンジェロよりも公爵の方が一枚上であり、裁判官としてのアンジェロは、公爵によってその不在期間中公爵代理の役割を与えられたから存在するにすぎない。ベッドトリックが明らかにされ、最後の息の詰まるどんでん返しによって、鬘をつけた裁判官の本性が暴露された形となる。修道僧の頭巾をとられた公爵が本来の姿になった瞬間、アンジェロは鬘をとられたことになる。悔悛したアンジェロは自分の本性から出た役割と偽善者的役割をともに降りる。

アンジェロ以上に与えられた新しい役割に当惑しているのはイザベラである。彼女は自らの選択によって修道女の世界へ入る誓約をする直前に、すなわち、俗世界における役割を降りようとするまさにその時、俗世界へひっぱり返される。公爵が現実世界から身を引いた修道僧の扮装のもとに現実世界の出来事を処理するのに対し、イザベラは現実世界を舞台とする芝居の真只中へ連れ戻されるのである。しかも姦淫の罪を犯したとして死刑の宣告を受けた兄、クロ

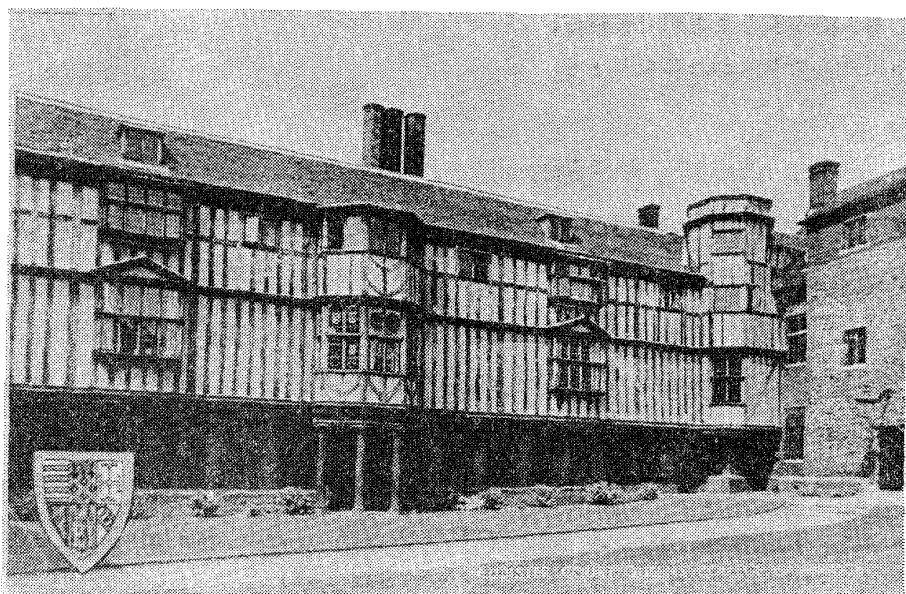


図1 クロイスターコート キーンズ コレッジ (ケンブリッジ)

ーディオの助命嘆願者という役割を強要される。アンジェロからは彼の快樂の相手役を引き受けるように求められる。最後にはアンジェロの苛酷な統治に対する抗議者としての役割を与えられる。彼女がアンジェロに対し、クロードディオのための嘆願をする場面は劇中劇的性質を持つ。嘆願の場面はそれ自体、極めて演劇的であるが、イザベラの台詞は演劇へのアリュージョンを数多く含む。クロードディオの助命嘆願の場面にはルーシオという演技批評家が脇に控えている。1984年夏、ケンブリッジのクィーンズ コレッジのクロイスターコート（図1）で上演されたアマチュア劇団による『以尺報尺』は、この場面の特色を巧みに表現していたと言えよう。エリザベス朝のハーフ・ティンバー様式の建物を背にしたコートで行なわれる上演において、イザベラの台詞、

But man, proud man,  
Dress'd in a little brief authority,  
Most ignorant of what he's most assur'd —  
His glassy essence — like an angry ape  
Plays such fantastic tricks before high heaven  
As makes the angels weep; who, with our spleens,  
Would all themselves laugh mortal.

(II. II. 118-124)

しかし、人間は、傲慢な人間は、  
束の間の権力を身につけると、  
自分が鏡のような壊れやすい  
本質であるという最もはっきり  
したことも知らずに  
怒った猿のように、高い天の前で、  
愚かな事を演じて、天使を泣かせています。  
もしも天使が笑うことができれば、  
笑って死んでしまわれるでしょう。

を聞く現代の観客は、この劇の劇中劇的構造と、エリザベス朝の観客が持っていた認識であり、シェイクスピアの想像力の源であった世界＝劇場の考えを立体化した空間の中に中に置かれる。コート半分の丁度真中に一メートル弱の高さの四角い舞台を組み、アンジェロとイザベラはその上に立つ。一方、ルーシオは観客と同じ芝生の上において、嘆願者としてのイザベラの演技に対し、観客の気持を代弁した台詞（傍白にあたる部分）を送る。二度目の嘆願の際、アンジェロの邪心を聞いたイザベラは、

Or with an outstretch'd throat I'll tell the world aloud  
What man thou art. (II. Iv. 152-153)

さもなければ、私は声を大にして、  
 あなたがどんな人間か、  
 世間の人々に言いましょう。

と叫ぶ。演劇の比喩こそ出てこないが、“the world” というのは現実に芝居を見ている観客と重なる。ルーシオによって劇空間へ連れ込まれた観客に対し、この台詞が訴える力は大きい。イザベラの台詞は、世界＝劇場の観念をそのまま劇場構造としていたシェイクスピア当時の大衆劇場を基盤にしていることを私たちは思い出す必要がある。

牢に繋がれたクロードイオに面会する時のイザベラは死刑囚の妹としてのイザベラにかえる。しかし、この場面とて、物陰から二人の話を立ち聞きする修道僧ロドヴィック / 公爵を配することによって、劇中劇の様相を帯びる。イザベラは修道僧ロドヴィック / 公爵から与えられた行動と言動の指図に従い、ベッドトリックを成功させた後、アンジェロの糾弾者としての役割を与えられる。『以尺報尺』に繰り返し現われる裁判という広義の劇的場面の中で、最終場面は最大のものである。

マリアナは、イザベラの肉体を求めるアンジェロに対しイザベラの代役を演じることを修道僧ロドヴィック / 公爵に割りあてられる。彼女にとって現実の世界で不可能であったアンジェロとの結婚が、代役を演じることによって可能になる。劇中劇のトリック、夢中夢あるいは夢の世界が現実世界に起きた紛糾の解決をもたらし、現実に対して優位を占める『夏の夜の夢』を私たちはここで思い出すだろう。アンジェロとマリアナの結婚が破談になって五年経つという。その後、失意のマリアナは修道僧ロドヴィック / 公爵の慰めを度々受けていることがマリアナの台詞から判断される。しかし、私たち観客は公爵がウィーンを「離れて」幾許も経っていないという感を持つ。しかも、修道僧ロドヴィック / 公爵がまだ具体的計画を打ち明ける前からマリアナに言う。

Do you persuade yourself that I respect you ?

(IV. i. 53)

私があなただのことを思っている  
 ということはお解りでしょう。

は、高圧的な響きを持つ台詞であり、それに対するマリアナの答えは柔順すぎる。この不自然なやりとりも、演出者公爵と演技者マリアナという角度から見れば、観客に受け入れ可能のものとなる。

公爵が公爵の役割をおりる（ウィーンを去る）と述べて一旦退場する場面と修道僧に変装する目的を説明する場面の間に挿入された形となっている場面では、囚われのクロードイオが人目に晒され、見せ物となりながら、町を引かれて行く。

Fellow, why dost thou show me thus to th'world?  
 Bear me to prison, where I am committed.

(I. ii. 108-109)

おい、どうして私をこんな風に  
 世間の晒し者にするのだ。  
 わたしを牢へ連れて行ってくれ、  
 判決を受けているのだから。

先に引用した公爵の台詞からも分かるように、王侯の行列自体がストリートシアターとなるのであるが、囚人の行列もまた一つのシアトリカルな出来事とすれば、この場面も劇中劇的意味を持つものと見なすことができよう。<sup>(9)</sup> クローディオが言う“the world”とは世間の人々、そして、世間の人々とはこの場合、彼の姿を現実に舞台に見ている観客を言うのであり、こうして観客は巧みに劇世界へ引き込まれる。

クローディオの友人であるルーシオ。彼は登場人物の紹介としては a Fantastic (放埒な男) とされているが、『以尺報尺』の劇中劇的構造という観点からすれば、彼が果たす役割は複雑かつ、重要である。イザベラに嘆願者の役割を与えるべく俗世界へ引っぱり出したのは、他ならぬルーシオである。先に述べたように嘆願場面という劇中劇場面においては演技批評家となる。クローディオ、続いてポンピーが逮捕されて街頭を引っぱられる劇中劇的場面では、観客的な存在であると同時に、その場面に登場する人物と言葉を交して、実際の観客に状況を明らかにする。時によっては彼は自分に気に入った役を自分に与える。修道僧ロドヴィックに扮した公爵の前では、公爵の親友を名乗り、公爵についての、また、公爵の前では修道僧についての無責任極まりない悪口雑言を述べたてる。最終場面においては、裁判の行方を左右しようと証人の役を自ら買って出る。偶然にせよ、修道僧ロドヴィックが公爵その人であることを示して、公爵を修道僧の役割から降ろし、事件に急転直下の解決の糸口を与えるのはルーシオに他ならない。これまで他の人物に役割を与えていた公爵は、彼によって「幸運にも」変装の二重性から解放される。従って、この場におけるルーシオは「瓢箪から駒」を出す「偉大な支配力」を持った脚本家になるのである。しかし、脚本家としてのルーシオの仕事は瞬時にして終る。結局、彼は最後にして、この劇最大の劇中劇的場面の被告役となるのである。

淫売屋の番頭のポンピー。クローディオの件をめぐって起きた主筋に直接関係がない彼も劇中劇(あるいは劇中劇中劇)における人物として登場する。愚かな警史、エルボーに訴えられた彼は、アンジェロ(途中退場する)とエスカラスに裁きを受ける。クローディオに対する苛酷な宣告を下す裁判そのものは舞台上で行なわれないにもかかわらず、ポンピーとフロスの甚だ間の抜けた裁判が舞台上で展開される。更に彼は首切り役人の役を引き受けることになる。

その他の脇役、たとえば修道僧トマス、ピーター、典獄は、彼らのとるべき行動を修道僧ロドヴィックに扮した公爵によって指示される。エルボーとフロスは裁かれるポンピーとともに

登場、アブホーソンとバーナダインは首切り役人としてのポンピーとともに、その後、バーナダインは最後の締め括りの裁判に姿を見せる。ジュリエット、そしてオーバーダンもまた街頭を引き回される。このような次第であらゆる人物がなんらかの形で劇中劇、あるいは劇中劇中劇的状况に係わっているのである。事件は劇中劇的状况の中でもう一つ別の役を演じることを要求された役者たちの間で進展する。

変装した貴人の民間潜行のモチーフは、アジンコートの前夜の戦いの前夜、変装して兵士たちの間を回ったヘンリー五世を初め、当時の演劇にしばしば現われる。『以尺報尺』のホワイトホールにおける初演を見たと思われるジェームズ一世自身、「変装した支配者」の行動をとったことが伝えられている。そして、そういう人物につきものの全能ぶりを公爵は一見備えているかに見える。彼には他の人物よりも一段と高い位置と、他の人物を影で操り、事件の解決を計る力を与えられている。公爵は、「最後の審判」のイエス・キリストほどではないにしても、他の登場人物よりも一際背が高く、立派な体格の役者が演じるに相応しい。しかし、彼の事件解決を痛快と言うには程遠い。クロディオは彼の説得にもかかわらず、死を前にして心が揺らぐ。クロディオ助命工作は彼の思惑どおりには進まない。バーナダインに対する懺悔師としての役割は失敗に終る。従容として死に臨むように説く修道僧ロドヴィック / 公爵に対し、バーナダインが言う。

Friar, not I. I have been drinking hard all  
night, and I will have more time to prepare me, or  
they shall beat my brains with billets. I will not  
consent to die this day, that's certain.

(IV. iii. 52-55)

神父さんか。俺はお断りだ。  
一晩中飲んでいたんだ。  
用意するにはもっと時間がかかる。  
弾で俺の頭をたたき割らにゃ  
ならんだろう。  
今日死ぬなんて真っ平だね。  
本当に。

は、演出者の指図に反抗する役者のようである。ポンピーは彼の采配が及ばない劇中劇的場面の人物となる。ルーシオは彼の手を負えず、常に彼を苛立たせる。観客は彼の失敗を鮮明な劇中劇構造を持つ『夏の夜の夢』におけるバックの失敗の時に感じる滑稽な気持を抱いて眺めていることはできない。『以尺報尺』の劇中劇、あるいは劇中劇中劇を観客が単純に楽しむことができないところに問題がある。『お気に召すまま』では、アーデンの森で展開されるギャ

ニミード/ロザリンド演出による劇中劇に登場し、その恋人役となるオーランドーと彼らのやりとりを、観客は外の世界からの脅威（オリバーとフレデリック公爵の追跡）や森の非アルカディア的側面を忘れて楽しむことができる。ギャニミードの扮装の下からロザリンドが時々現われることがあっても、観客の不安は生じない。観客である私達の眼前で芝居を作りつつあるギャニミード/ロザリンドの手腕を私達は全面的に信じることができる。

しかし、公爵の手ですっきりとまとまりをつけるには、世界は複雑すぎるようだ。私たちが公爵の手腕に感じる苛立ちのもう一つの理由は、彼の変装の有様によるのではなからうか。公爵は修道僧（現実の世界を虚であるとして、真の世界である神に仕える道に入った人間）の扮装をしたうえで、現実の世界の事件を処理しようとする。しかも、公爵になる役者は、公爵（ウィーンの腐敗した現実の最高責任者）→修道僧→公爵→修道僧→修道僧の出で立ちのままの公爵というように、頻繁に変装を繰り返す。変装とは本来虚である。従って、修道僧の変装をした公爵の存在は非常に複雑な性格を持つ。それは目まぐるしく変化する視点の不安定性、あるいは、虚実の世界の境界の曖昧性を感じさせずにはかない。修道僧ロドヴィック/公爵はマニエリスティックな登場人物なのである。丁度、ダンが熱狂的信者でありつつ、同時に熱狂的恋人であったように。オフィーリアによるハムレット称賛の台詞<sup>(10)</sup>を思わせる公爵の自画自賛、

he shall appear to the  
envious a scholar, a statesman, and a soldier.  
(III. ii. 141-142)

公爵は恨みを持つ者にさえ  
学者にして、政治家、  
そしてまた、武人に思えよう。

と、ルーシオによる好色な公爵像の大きな落差と矛盾は、マニエリスティックな人物に特有のものである。シェイクスピア劇における錯綜した閉塞的世界は、常に外からやってきた人物によって解決される。しかし、『以尺報尺』の公爵は、外からウィーンへやってきた体裁をとる中に留まる人物である。

公爵につきまとうこのような不確定性は他の登場人物にも見られる。ポンピーの場合は法の取り締まり対象である女郎屋の番頭（“an unlawful bawd” [IV. ii. 14]）が法を執行する側の世界に属する首切り役人（“a lawful hangman” [IV. ii. 15-16]）にもなる。かの大ポンピーを思わせる彼の名前そのものに偽りがあり、大ポンピーとこのポンピーは座標軸を中心として、プラス、マイナスの側に各々同じ程隔たっている。このように両極を兼備するポンピーにおいて境界線の曖昧なこの劇の世界が象徴的に表現されている。

ポンピーが社会の下層民における曖昧性を代表するとすれば、上流社会におけるその極め付

けはアンジェロである。彼は自分の本性と見せかけの著しい差を充分認識しており、

O place, O form,  
How often dost thou with thy case, thy habit,  
Wrench awe from fools, and tie the wiser souls  
To thy false seeming! Blood, thou art blood.  
Let's write good angels on the devil's horn —  
'Tis not the devil's crest. (II. iv. 12-17)

おお、地位よ、形式よ、  
なんとしばしばお前は  
お前の外見で愚か者に  
畏敬の念をおこさせ、  
賢明な者を偽りの見せかけに  
縛ることか。  
血よ、お前は血だ。  
悪魔の角に天使と呼んでも、  
悪魔の羽根飾りにすぎない。

と独白する。独白という、観客との親密な関係の上に成立する形式を用いて、自分に割りあてられた役割、それに威厳を与え飾りたてる衣装<sup>(11)</sup>や演劇的小道具、天使にも通じる自分の名前と悪魔的本性の乖離を途べていることに注目してよいだろう。彼は公爵代理という役割を果している間に、役割を捨て、本性を現わしてしまうという非常に皮肉な過程を辿る。彼によって、次の台詞、

Condemn the fault, and not the actor of it?  
(II. ii. 37)

罪を罰して、罪を犯した者を許せと  
いうのか。

が述べられる時、“actor”なる語は重要な意味を持つてくる。この語は *OED* において、“one who acts, or performs any action, or takes part in any affair; a doer”とパラフレーズされ、『以尺報尺』のこの箇所が初出となっている。つまり、この“actor”というのは、「一般的行為者」という意味である。しかし、上述のパラフレーズに続いて、“In later usage nearly always with fig. allusion to ④”と説明されており、④は“one who personates a character, or acts a part; a stage-player, or dramatic performer”とされているのであり、「役者」という意味を潜在的に持っていると考えられよう。しかも、

It is to be noted that Shakespeare most frequently uses the word "act" in the sense of deed or action, and yet rarely, if ever without giving it some associated theatrical colouring. <sup>(12)</sup>

シェイクスピアは「アクト」という語を行為という意味で使うことが多いが、何らかのそれと関連する演劇的色合いを与えないことはないという事実は注目される。

好色な法違反者であるアンジェロは厳格な法執行者の役を演じているにすぎない。

ポンピーのごとくなり行きまかせに役割を引き受ける人間ではなく、さりとて、アンジェロのように自分の偽善を意識しつつ、自分の本性と正反対の極にある役を演じるのでもなく、

There is a vice that most I do abhor,  
And most desire should meet the blow of justice;  
For which I would not plead, but that I must;  
For which I must not plead, but that I am  
At war 'twixt will and will not. (II. ii. 29-33)

この世には私が忌み嫌い、  
正義の鉄鎚を受けるのが最も  
望ましいと思う悪徳があります。  
その弁護をしたくはありません。  
だが、しなければなりません。  
その弁護をしてはならないのです。  
だが、私はするかしないかの  
間で引き裂かれているのです。

に表現されているように、おのが身の分裂を鋭く意識し、互いに異なる別々の世界を同時に生きることに困難を感じるイザベラにとって、最終場面における公爵からの求婚は、果して、劇中劇、あるいは、劇中劇中劇世界のものなのか、現実世界のものなのか、修道僧ロドヴィックが実は公爵と分かった後、初めて公爵がイザベラに言う台詞、

Come hither, Isabel.  
Your friar is now your prince. As I was then,  
Advertising and holy to your business,  
Not changing heart with habit, I am still  
Attorney'd at your service. (V. i. 379-383)

こちらへ、イザベラ。  
お前の神父は今はお前の公爵だ。  
あの時、お前の用件に注意を



向けたように、  
 服装は変わっても、心は変わらず、  
 常にお前の役に立とう。

にもかかわらず、理解し難い。彼女は一貫して劇中劇、あるいは、劇中劇中劇世界と現実（外枠としての劇）の間を頻繁に行き来することを求められ、与えられた役割に応じて、アイデンティティの多様な変化に耐えてきたのではあるが、公爵の求婚に対する彼女の沈黙は、一件落着の今、自分の確たる位置がどこにあるのか見極め難く思っていることの現われであると考えられよう。

『以尺報尺』とほぼ同時期に書かれた『ハムレット』の主人公、ハムレットは父親の亡霊によって命じられた復讐者の役割を素直に受け入れることはできない。彼自身、劇作家、演出家でないし、自称劇作家、演出家である。<sup>(18)</sup> 父親の亡霊が要求する役割と、自ら自分の劇作家にして演出家でありたいとする願望の間で彼は行動不可能となり、分裂する。そして、イザベラの先の台詞を昇華結晶した“*To be, or not to be*”の独白を述べる。彼がそのアイデンティティをようやく確保できるのは、自分の意のままに行動することを可能にする唯一の手段、狂気を演じる以外にない。彼は狂気を演じることによって他の人物を演出しようとさえ試みる。

イザベラは演出家であるよりも、本質的に役者である。しかし、それにしても、公爵が求める公爵夫人とは演じる役割なのか、それとも現実なのか、広義の劇が連続した状況、あるいは劇中劇場面と現実が混沌として、両者を区別する明確な境界がない曖昧で錯綜した世界、裁く側と裁かれる側、聖と俗が頻繁に交代する世界においては判然とし難い。彼女は沈黙せざるを得ない。劇中劇や劇中劇中劇は、現実の問題を解決する有効な仕掛であることを私たちは既に『夏の夜の夢』や『お気に召すまま』において見てきたのであるが、『以尺報尺』においてはそれが不可能になり、最終場面の切れ味を悪くしている。修道僧ロドヴィックが実は公爵であることが分かるのは偶然によるのであって、彼が堂々の帰国行列によって意図した劇中劇状況のなかでの解決は実現されない。悲劇は回避された。しかし、一貫性を欠き、その場限りの、切れ味の悪い形で。

#### 注

- (1) *Metatheatre A New View of Dramatic Form* (New York, 1963), p. 66.
- (2) 引用は *The Arden Edition of the Works of William Shakespeare Measure for Measure*, ed. J. W. Lever (London, 1965) による。
- (3) 会田由訳『才智あふるる郷土ドン・キホーテ・デ・ラ・マンチャ』後篇第十二章（筑摩書房、1969）。
- (4) E. R. Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, trans. W. R. Trask (Princeton U. P., 1963), p. 142.
- (5) A. Barton, *Shakespeare and the Idea of the Play* (London. 1967), p. 63.

- (6) loc. cit.  
 (7) *ibid.* p. 64.  
 (8) 『以尺報尺』における道德劇的要素は度々指摘されるところである。 E. M. W. Tillyard, *Shakespeare's Problem Plays* (U. Toronto P., 1964). pp. 121-123.  
 (9) クレオパトラの次の台詞,

I dare not,  
 Lest I be taken: not the imperious show  
 Of the full-fortun'd Caesar ever shall  
 Be brooch'd with me, (*Antony and Cleopatra*, IV. xv. 22-25)

は、街頭行列がシアトリカルな性質を持っていたことを物語っている。

- (10) The courtier's, soldier's, scholar's, eye, tongue, sword;  
 The expectancy and rose of the fair state,  
 The glass of fashion and the mould of form,  
 The observ'd of all observers, (*Hamlet*, III. i. 160-163)  
 (11) 修道僧に扮した公爵の台詞,

Yet, since I see you fearful, that neither  
 my coat, integrity, nor persuasion can with ease attempt  
 you, I will go further than I meant, to pluck all  
 fears out of you. (IV. ii. 187-190)

は役を演じるうえで衣装がいかに重要であることを示す。

- (12) A. Barton, p. 82.  
 W. J. Lawrence, *Speeding up Shakespeare* (London, 1937), pp. 4-14.  
 (13) L. Abel, p. 49.