慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	国王の変装 : 『尺には尺を』にいたるその経緯と変容
Sub Title	The disguised king : a study of the transformation of its motif in Measure for Measure
Author	川浪, 亜弥子(Kawanami, Ayako)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1995
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.69, (1995. 12) ,p.118(127)- 138(107)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00690001-0138

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

国王の変装
——『尺には尺を』にいたるその経緯と変容——

川　浪　亜　弥　子

I

『尺には尺を』の冒頭，ウィーンの街を統べる公爵ヴィンセンティオは，緊急を要することがらでウィーンの街を留守にしなければならず，その間のすべての統治権をアンジェロに委託することを告げる。「統治者としての威厳を借し与え，愛情を付与し，権力が有するあらゆる機能を代理役のアンジェロに授ける。」(I. ii. 19-21) と語るヴィンセンティオは，アンジェロを信頼しきって，安心してウィーンの街を留守にするかのようである。

しかし間もなく，ヴィンセンティオの不在は偽りであるということが，彼自身の台詞によって明らかにされる。

And to behold his sway,
I will, as 'twere a brother of your order,
Visit both prince and people. Therefore, I prithee,
Supply me with the habit, and instruct me
How I may formally in person bear
Like a true friar[1]. (I. iii. 44-48)

(以下，引用文の強調はすべて筆者による。)

ヴィンセンティオは，誰にも悟られることなく，「秘かな滞在 (secret harbour)」(I. iii. 4) が出来るように，托鉢修道士に変装することを企らむ。

そしてトマス修道士に対して，この変装の黙認と，真の修道士らしく見える振舞い方の教授を強く請い願う。あたかも一修道僧であるかのようなふりをして，(代理の)統治者と市民たちのもとを訪れるのだ，とヴィンセンティオは語る。そしてこの変装の目的は，「一時的な情熱に促された若者が抱くものよりも，ずっと深刻なものなのだ。」(I. iii. 3-5) と説明する。

こうして『尺には尺を』は，一都市の主である公爵ヴィンセンティオの「変装」という劇的な所作を軸に展開してゆく。身分の高い王（あるいは統治者）が変装し，身分の低い人物に紛することで，下層の人々の所まで降りてゆくという所作は，シェイクスピア劇の大きな特徴とも云える，劇の主筋にどたばた低喜劇を挟む，いわゆる「深刻な英雄と喜劇的な民衆」という様式[2]を可能ならしめるものだと云えるだろう。このような様式は，フィリップ・シドニーが『詩の弁護』のなかで「雑種悲喜劇」と称して非難したものであるが，シェイクスピアは，この変装のモチーフがもたらす効果を好み，最大限に用いたように思われる。このような変装のモチーフを，シェイクスピアは『ヘンリー五世』においても挿入しているのである。しかし『尺には尺を』では，この変装のモチーフは複雑化され，それまでの劇の文脈とは異なる形で用いられている。この変化をもたらすものは一体何なのか。『尺には尺を』は1603—1604年の創作と推定されている。つまりエリザベス女王崩御からジェイムズ I 世の載冠という時代の転換期に書かれたのである。ここでは，こうした刻々と変りゆく社会的コンテクストに鑑みながら，『尺には尺を』における，「王国の変装」のモチーフの用いられ方を考察してみたい。

II

「変装」のモチーフの起源を辿り，特定することは難しい。ギリシア悲劇やアリストパネス，メナンドロスの「古喜劇」においては，筋とは直接的に関わらない形ではあるが散発的に見られる。またプラウトゥスやテレンティウスの「新喜劇」に至っては，より頻繁に見られ，「新喜劇」とイタリ

アの *novelle*（小品物語）の影響を強く受けたローマ喜劇において最も盛んに用いられたようである。V. O. フリーバーグは，エリザベス朝演劇における「変装」のモチーフをローマ喜劇に跡付けている[3]。またレオ・サリンガーは，イギリスの土着的伝統が，「新喜劇」により修正されたとしている[4]。これに対し，シェイクスピア演劇において，土着的な民衆の伝統が根強く存続し，「変装」もまた民衆的な色彩の濃い所作であることを指摘したのが，C. L. バーバーやロベルト・ヴァイマンであった[5]。

ウィリアム・エンプソンは名著『牧歌の諸変奏』のなかで，イギリス演劇における「構造上のルースさ」（looseness of structure）という特徴を指摘し，この特徴ゆえに悲劇的なものと喜劇的なものを同時に組み込むことの出来るダブル・プロットという形態の重要性を説いた。エンプソンはこうしたダブル・プロットの最も初期の段階の形態は，深刻な場面の幕合に挿入された喜劇的なインタールード」であったと指摘している[6]。「そして更に注目すべきことは，エンプソンが，中世のタウンリー聖史劇群に属するキリスト生誕劇『第二羊飼劇』に，ダブル・プロットの根本をなす「深刻な英雄と喜劇的な民衆」のテーマを見出していることである。

『第二羊飼劇』では，最初に登場する羊飼い一の第一行目の台詞，“Lord, what！ these werdes ar cold！/and I am yll happyd;”「ああ神様！この世は残酷すぎます。そして私はひどく不幸です。」に象徴されるように，羊飼いたちの世の中に対する不平と嘆きによって始まる[7]。その後，羊泥棒のマックが登場して世の中の不公平さと家庭での悲惨な状態（夫婦喧嘩）について語られ，羊飼いたちの嘆きが一層強められる。が，その一方でこの冒頭場面はマックの羊泥棒という行為への導入部をも形成する。この劇の中心は，その後マックが盗んだ羊をマックの女房がゆりかごに隠し，生まれたばかりの息子に仕立てあげることだ。羊飼いたちは盗まれた羊を求めて，マックの家に行くが，マックの女房はお産の唸り声をあげているのである。

VXOR. Outt, thefys, fro my barne！/negh hym not thor.

MAK. Wyst ye how she had farne,/youre hartys wold be sore.

Ye do wrang, I you warne,/that thus co*m*mys before

To a woman that has farne/—bot I say no more !

VXOR. A, my medyll !

I pray to God so mylde,

If eu*er* I you begyld,

That I ete this chylde

That lyg*ys* in this credyll[8]. (ll. 530-538)

この後，マックの女房の芝居は羊飼いたちによって見透かされ，マックは懲らしめられる。そしてこの劇の最終場面では，疲れ果てて牧草地に戻った羊飼いたちの夢に天使が現れ，キリストの生誕が告げられる。夢から醒めた羊飼い二は天使のお告げを次のように振りかえる。

III. PASTOR. … ffull glad may we be/and abyde that day

That lufly to se,/that all myght*ys* may.

Lord, well were me/for ones and for ay,

Myght I knele on my kne/som word for to say

To that chylde.

Bot the angell sayd,

In a cryb wos he layde,

He was poorly arayd,

Both mener and mylde[9]. (ll. 683-691)

羊飼いたちは，"To so poor as we ar/that he wold appere,"「我々のような貧しい者の為にお生まれになったのだ」(l. 701) と喜びキリストの生誕を祝福するためにベツレヘムの馬屋へと赴く。

マックの女房のゆりかごの場面とキリストの生誕は，貧しい馬屋に設けられたゆりかごの中の赤ん坊という場面状況を中心に，見事に併置されて

いる。ここでは英雄的なキリストの生誕という筋と，貧しい庶民の生活とそれに伴う羊泥棒という行為がキリストの生誕とキリストの聖体という秘跡のイメージによって重ねられる。深刻な英雄の筋と喜劇的な民衆の筋はリスト教によって結びつけられているのである。更に，K. C. コスビーがマックの女房の挿話と民話の類似を指摘したように[10]，この劇には民衆の伝統的遺産も深く貢献しているのである。

このように，「深刻な英雄と喜劇的な民衆」のテーマ，更に「国王の変装」という王が変装して庶民の所まで降りてゆくという所作は，民衆の伝統を守りながら，かつキリスト教の概念によって統一されたものだと云えるだろう。

エリザベス朝演劇には，「国王の変装」という所作によって，「深刻な英雄と喜劇的な民衆」を様式化しているものがいくつかある。ここではまず，トマス・ヘイウッドの『エドワード四世・第一部』とシェイクスピアの『ヘンリー五世』における例を見ることで，その劇的効果を考えてみたい。

ヘイウッドの『エドワード四世・第一部』では，国王エドワード四世が国王の執事に変装し，下層階級の人物，皮なめし職人ホブスに出会う。この場面では，二人の言葉がうまく噛み合って大変面白い。

King. The king is hunting hereabouts. Didst thou see his Maiesty ?

Hobs. His Maiesty ? what's that ? his horse or his mare ?

King. Tush ! I meane his Grace ?

Hobs. Grace, quotha ? pray God he haue anie. Which king doest thou quire for ?

King. Why, for King *Edward.* Knowest thou anie more kings then one ?

Hobs. I know not so many; for I tell thee I know none. Marry, I hear of King *Edward.*

King. Didst thou see his Highnesse ?

Hobs. By my holidame, thats the best terme thou gauest him yet: hes hie enough; but he has put poor King *Harry* lowe enough.

King. How low hath he put him ?

Hobs. Nay, I cannot tell; but he has put him downe, for he has got the crowne; much good doot him with it.

King. Amen. I like thy talke so well, I would I kenw thy name.

Hobs. Dost thou not know me ?

King. No.

Hobs. Then thou knowest nobody. Didst neuer heare of *Iohn Hobs,* the Tanner of *Tamworth* ?

King. Not till now, I promise thee; but now I like thee well.

(*The First Part of King Edward* IV, p. 42)[11]

二人の会話,「どの王様を捜しているんだい。—エドワード王だ。エドワード王以外の王様を知っているのかい。—いや，そんなには知らないよ。実を言うとな，誰も知らないんだ。まあ，エドワード王の噂は聞いたことがあるがなあ。」というやりとりを踏襲する形で，ホブスは,「俺のことを知らないのかい。…それじゃ，あんたは誰も知らないってことだぜ。タムワースの皮なめし職人ジョン・ホブスの名を聞いたことがないのかい。」と語る。このホブスの言葉は，王の変装という所作によって，王と庶民の立場が転倒していることを暗に示すものであり，一種のパロディーとも云える効果をもたらしている。ここでホブスは，下層市民特有の純朴さと誇りを持って語っている為に，それを王の誇りと威厳に照し合わせて考えてみると面白い。「俺のことを知らないのかい。」と挑むホブスの態度は，実は王に向って話しているのだと知っている観客には実に痛快に映る。

ホブスのエドワード王に対する愉快な言葉は続く。変装したエドワード王が,「エドワード王はどのように思われているのかね。」と尋ねるのに対してホブスは答える。

Hobs. He's a frank franion, a merry companion, and loues a wench well. They say he has married a poor widow, because shes faire.

King. Dost thou like him the worse for that ?

Hobs. No; by my feckins, but the better; for though I be a plain Tanner, I loue a faire lasse myself.…

King. Faith, whether louest thou better *Harry* or *Edward* ?

Hobs. Nay, thats counsel, and two may keepe it, if one be away.

King. Shall I say my conscience ? I think *Harry* is the true king.

Hobs. Art aduised of that ? *Harrys* of the old house of *Lancaster*; and that progenity do I loue.

King. And thou doest not hate the house of *York* ?

Hobs. Why, no; for I am just akin to *Sutton* Windmill; I can grind which way foe're the winde blow. If it be *Harry,* I can say, Well fare *Lancaster.* If it be *Edward,* I can sing, *Yorke, Yorke,* for my mony.

King. Thou art of my mind; but I say *Harry* is the lawful king. *Edward* is but an vsurper, and a fool, and a coward.

Hobs. Nay, there thou liest. He has wit inough and courage inough. Dost thou not speake treason ?

King. Ay, but I know to whom I speake it.

Hobs. Dost thou ? Well, if I were constable, I should be forsworn, if I set thee not in the stockes for it.

King. Well, let it go no further; for I did serue King *Harry,* and I loue him best, though now I serue King *Edward.*

Hobs. Thou art the arranter knaue to speake ill of thy master.

(pp. 44-46)

ホブスはエドワード王を,「気どりのない色男, 愉快な奴」(a frank franion,

a merry companion）と言い放つ。しかしホブスは決してエドワード王を卑しめているのではなく，寧ろ王への親しみと忠誠心を抱いているのである。その後に続く，ヘンリーが王様なら，ランカスター家に栄えあれと叫ぶし，エドワードが王様なら，ヨーク家，ヨーク家と歌うだろう，と語るホブスの言葉は，まさにその場その場の状勢によって態度を変える庶民の風見鶏的な態度を率直に表すものである。しかし変装したエドワード王が故意に冒瀆的な言葉を吐くのに対し，ホブスは現在の王であるエドワード王への忠誠の念を一貫して示す。そしてエドワード王は，ホブスとの会話の後の独白で次のように語る。

King. Farewell, *John Hobs,* the honest true tanner !
I see plain men, by obseruation
Of things that alter in the change of times,
Do gather knowledge; and the meanest life
Proportiond with content sufficiency,
Is merrier then the mighty state of kinges. (p. 45)

庶民は時代の流れに応じて物事が変ってゆく様子を見据えながら，世故にたけた知恵を付けていくのだということをエドワード王は悟る。時代の先頭に立ち，威容を保ち続けなければならない王には見てとることの出来ない庶民の現実に心打たれるのだ。

このような変装を通して、王と庶民の出会いにより提示されるものは，単なる庶民の滑稽で無知なたわごとではない。王は，王の地位にある自分には見えない一つの真理を提示されるのだ。エドワード四世の変装という所作を通じ，王が庶民のもとへ降りて行くことで，『エドワード四世・第一部』全体に感じられる印象は，王と庶民すべてを包括した一体感であると云えるだろう。『エドワード四世・第一部』の最終場面においては，ロンドンへ上京して宮廷を訪れるホブスが，エドワード四世から，治政への要望を求められる。これは，エドワード四世が変装した際の，ホブスの庶民と

しての率直な意見への返礼である。この最終場面からも，エドワード四世治下の全体的な統一感を強く窺い知ることが出来，そこには「国王の変装」という所作の効果が大きく貢献しているのである。

ヘイウッドの『エドワード四世・第一部』に見られた，「国王の変装」による「深刻な英雄と喜劇的な民衆」の様式は，シェイクスピアの『ヘンリー五世』ではより効果的に用いられていると云えるだろう。

アジンコートの戦いの前夜，イギリス軍は「あたかも次の波で押し出されるのを待っている浅瀬にのりあげた船」(II. i. 96-97) のように，フランスの戦地において戦況の瀬戸際に追い込まれている。戦戦恐恐として夜が明けるのを待っているイギリス軍の兵士たちは，深い不安と絶望に包まれているが，こうした状況の中，ヘンリー五世は，マントに身を包み，王としての身分を隠し，一兵士として陣地を歩きまわり，兵士たちの会話に加わる。ここでヘンリー五世は，このような苦しい戦況のなかで，王もまた恐怖を抱いているだろうと語る。なぜなら，「王が持つあらゆる虚飾をすべて取り払ってしまえば，彼も一人の人間にすぎない。」(IV. i. 105-106) し，「すみれの花も人と同じように臭い、大空も同じように映る。」(IV. i. 102-104) からだ。そして更に変装したヘンリー五世と兵士たちの会話は続く。

K. Hen. ...methinks I could not die any where so contented as in the king's company, his cause being just and his quarrel honourable.

Will. That's more than we know.

Bates. Ay, or more than we should seek after; for we know enough if we know we are the king's subjects. If his cause be wrong, our obedience to the king wipes the crime of it out of us.

Will. But if the cause be not good, the king himself hath a heavy reckoning to make; when all those legs and arms and heads, chopped off in a battle, shall join together at the latter day, and cry all, "We died at such a place"; some swearing, some

crying for a surgeon, some upon their wives left poor behind them, some upon the debts they owe, some upon their chlidren rawly left. I am afeard there are few die well that die in a battle; for how can they charitably dispose of any thing when blood is their argument ? Now, if these men do not die well, it will be a black matter for the king that led them to it, who to disobey were against all proportion of subjection.

(*The Henry V*, IV. i. 127-149) (12)

—兵士，マイケル・ウィリアムズは，「戦場で死ぬものは，みなろくな死に方はしない。」と語る。「戦場でちょんぎられた脚や腕や頭が後に一斉に，『我々はどこどこで死んだのだ』と叫び声をあげ」，王の頭上にのしかかるのだ。ヘンリー五世の「王だって虚飾を剥ぎ取れば，ただの人間にすぎない。」という言葉とは裏腹に，ウィリアムズの言葉は，王の身分にある者には語れない一つの真理を提示するのである。

ウィリアムズの言葉は，王が持つ権威や儀礼というものの反面的な側面を照らし出す。このことは，後に続く悲哀に満ちたヘンリー五世の独白によって明らかにされる。

Upon the king ! let us our lives, our souls,
Our debts, our careful wives,
Our children, and our sins lay on the king !
We must bear all. O hard condition !
Twin-born with greatness, subject to the breath
Of every fool, whose sense no more can feel
But his own wringing. What infinite heart's ease
Must kings neglect that private men enjoy !
And what have kings that privates have not too,
Save ceremony, save general ceremony ?

And what art thou, thou idol ceremony ?
……　　(IV. i. 236-246)

高い身分に生まれつき，あらゆる人々の非難の声を浴びる立場にある王は，公的な立場にはない庶民が味わうことの出来る無限の安らぎを手に入れることが出来ない。王だけが手にしているのは儀礼だけではないか。しかしこの儀礼とは何なのか。この後延延と続くこの独白では，幾度も儀礼や王権に対する疑いの質問が繰り返され，王という立場上人々の声に耳を傾けつつ，なお儀礼に徹しなければならない境遇が，悲哀を伴って切々と語られている。

しかし，ヘンリー五世が一兵士に変装して兵士たちと会話を取り交わす場面の真のねらいは，強引に戦場へ連れていかれる庶民の王に対する不満を描くことでもないし，またヘンリー五世の王権への疑問を明確化させるものでもない。ヘンリー五世は，この悲哀に満ちた独白の後，自己への疑問をすっかり振り払ったかのように，高潔で勇敢な王としての姿を現す。そしてイギリス軍の志気を高めるのである。『ヘンリー五世』で主として描かれていることは，キリスト教の信仰に厚い国王ヘンリー五世の統率のもとでの，アジンコートの戦いにおけるイギリス軍の勝利であり，それに伴う国運の上昇である。劇の最終幕に向うにつれ，ヘンリー五世指揮下のイギリス軍の一体感，統一感は次第に強調されていくのである。そして，この変装の場面が挿入されていることで，根底部分に多様なしかも大きな葛藤を孕みながらも，それらを超越したキリスト教のもとでの大きな調和，より包括的な統一感を劇全体に与えていると云えるのではないだろうか。

このように，ヘイウッドの『エドワード四世・第一部』，シェイクスピアの『ヘンリー五世』においては，「国王の変装」によって王と庶民が交わる場面が挿入されている。そこでは，英雄としての王の側の真理と庶民の側の真理が互いに拮抗しあい，時には庶民の喜劇的な要素が，王の深刻な筋に不調和でそぐわないように見え，また時には葛藤しているかのように見える。しかしこの二つの要素は，有機的に絡み合い，より高次の統一感を

劇全体にもたらす効果を持つものなのである。

ところで「国王の変装」のモチーフは，『尺には尺を』でも用いられている。このモチーフがもたらす統一感という点に焦点を絞りながら，次に『尺には尺を』を見てゆこう。

III

シェイクスピアは『尺には尺を』を創作するにあたって，1578年に出版されたジョージ・ウェトストーンの『プロモスとカサンドラ』を種本としている。

ウェトストーンの『プロモスとカサンドラ』では，アンドゥルージオがポーリーナとの過ちによって，不在の国王に代って統治するプロモスから死罪を言い渡される。アンドゥルージオの妹，カサンドラはアンドゥルージオの命を救うという約束のもとにプロモスに貞潔を捧げるが，裏切られる。しかし実は処刑されたと思われているアンドゥルージオは，看守のトリックによって命を救われ，森へと逃げ込む。やがて国王が帰国し，プロモスの悪事を知ると，死刑の宣告をする。このことを噂で聞きつけたアンドゥルージオは，変装して宮廷へと戻り，プロモスの処刑の直前に変装を解き，プロモスの命を救う(13)。

『プロモスとカサンドラ』では，国王は本当に不在のままで，劇中では大きな役割は担っていない。公爵が変装して，下層階級の庶民と交わるという劇構成は、シェイクスピア自身の創作によるものなのである。しかし，これまで見て来たような「悲劇の英雄と喜劇の民衆」の様式がもたらす統一感・一体感は，『尺には尺を』には感じられない。

この劇全体を覆う雰囲気は，ウィーンの街の退廃しきった様子であり，ウィーンの街のこのうえもなく厳しい法律は，十四年間に渡って眠らされていた為に，「自由が正義を鼻であしらい，赤ん坊が乳母をむち打ち，あらゆる善悪の価値基準がすっかり転倒している」(I. iii. 29-31) ごとく，拠り所となるモラルがこのウィーンの街では失われてしまっているのである。

従ってヴィンセンティオの人物像から窺い知ることが出来るのは，街を支配するにあたって，どのようなモラルに従って統治していったらいいのかと模索する姿なのである。冒頭からヴィンセンティオには権力者の威厳はあまり感じられない。ヴィンセンティオは代理役のアンジェロに自らの持つ威厳を借し与えると語るが，アンジェロに代理役を務めさせ，変装する一つの理由は，自ら鈍らせてしまった法の効力の締めつけを厳格なアンジェロに任せるためなのである。なぜなら，「これまで人々に許容して来たことで，罰し懲しめることは暴政である。」(I. iii. 36-37) からだ。

ヴィンセンティオの迷いは，変装した後の彼の次の言葉に強く現れている。

> Novelty is only in request, and it is as dangerous to be aged in any kind of course as it is virtuous to be constant in any undertaking. There is scarce truth enough alive to make societies secure; but security enough to make fellowships accurst. Much upon this riddle runs the wisdom of the world. This news is old enough, yet it is every day's news. (*Measure for Measure,* III. ii. 217-224)

自らが行って来たような，既に腐蝕してしまった法律による統治を続けて行ったとしても，それは人々を堕落させてしまうだろう。かといって，それに代る社会を安定させるだけの確固とした真理もまたなかなか存在しないものである。ヴィンセンティオは，更に "this riddle" という句を重ねることによって，その不安定感を一層明確にしながら，ウィーンの街全体に統一感をもたらす確固たる真理を見い出せない迷いを吐露する。

公爵の変装は，このようにして「確固たる真理」を模索する手段と云える。その過程において，アンジェロの卑劣な悪政を知り，ベッドトリックを考案し，最終幕の結婚による制裁と自らのイザベラとの結婚という大団円へと劇を導いていくのである。そしてその間に，数々の統治者としての迷いが挿入されている為，ヴィンセンティオの策略は全能なものとは云え

ない[14]。

一方，ヴィンセンティオの困惑は，ウィーンの街全体にも波及する。変装によって出会う，下層階級の喜劇的人物ルーシオとの会話は，ヘイウッドの『エドワード四世・第一部』のエドワード王とホブスの会話を想起させるような軽妙さと滑稽さを滞びているが，ルーシオの言葉にはホブスのそれに見られた純朴さはない。ルーシオは，修道僧に変装している公爵に向って，本人とは知らずに公爵について語る。

Lucio. ...Ere he would have hanged a man for the getting a hundred bastards, he would have paid for the nursing a thousand. He had some feeling of the sport; he knew the service; and that instructed him to mercy.

Duke. I have never heard the absent Duke much detected for women; he was not inclined that way.

Lucio. O sir, you are deceived.

Duke. 'Tis not possible.

Lucio. Who, not the Duke ? Yes, your beggar of fifty; and his use was to put a ducat in her clackdish; the Duke had crotchets in him. He would be drunk too, that let me inform you.

Duke. You do him wrong, surely. (III. ii. 113-126)

道徳劇のヴァイスの流れを汲む，好色でうそつきの喜劇的人物，ルーシオは公爵への親しみと愛情をもって，公爵を自分と同じレベルにまで卑しめてしまう。アンジェロとは違って公爵は，「お遊び」の味を知っているから，私生児を儲けた為に罰するどころか，私生児を育てるお金を支払ってくれるだろう，と語る。ルーシオは "clackdish", "crotches" といった卑猥な意味あいを持つ言葉を重ねることによって，公爵は女遊びと酒が好きな話のわかる奴だと云うのである。

しかし C. L. バーバーも指摘しているように[15]，ルーシオは心の底から

愉快だとは感じていないのである。好色な振舞いをする一方で，ルーシオは罪悪への意識を常に感じており，しかも冷笑的である。

> ... the vice is of a great kindred; it is well allied; but it is impossible to extirp it quite, friar, till eating and drinking be put down.
> (III. ii. 97-99)

一方，ルーシオとの会話でひどく中傷されたヴィンセンティオは，かなり動揺し，確かめるように，公爵とはどんな人物かと尋ねる。エスカラスの「大変分別をわきまえたお方です。」(III. ii. 231) という言葉にいささか安心はするものの，ルーシオとの会話の後のヴィンセンティオの独白は，悲観的なものである。

> No might nor greatness in mortality
> Can censure 'scape. Back-wounding calumny
> The whitest virtue strikes. What king so strong
> Can tie the gall up in the slanderous tongue ?　(III. ii. 179-182)

ルーシオは，愉快な愚行と罪悪の間で，そしてヴィンセンティオは，汚れのない美徳と中傷の間で引き裂かれる。ヴィンセンティオのこの悲劇的な独白は，結局は「この世の知恵が動いていく際の謎」への疑問へと収斂していくのである。

ルーシオと変装した公爵の出会いは，両者共に二重の側面を持ち合わせ，「確固とした真理」が不在の社会にあっては，統一感を生まない。これまで見て来た「国王の変装」による「深刻な英雄と喜劇的な民衆」の様式が持つ一体感は『尺には尺を』では存在しないのだ。その意味で，民衆の伝統を深く受け継いだ「国王の変装」のモチーフは，この劇においては，もとの文脈とはそぐわない形で使われていると云ってもよいだろう。

このことは，アンジェロの厳格な統治という隠れ蓑のもとで行なわれて

いる悪事を暴くために，公爵が考え出したベッドトリックへの説明に象徴的に表されている。

> Craft against vice I must apply.
> With Angelo tonight shall lie
> His old betrothed, but despised:
> So disguise shall by th'disguised
> Pay with falsehood false exacting,
> And perform an old contracting. (III. ii. 270-275)

この劇の根本に横たわり，公爵が困惑の思いを抱く物事の二面性は，アンジェロによって最もよく表されているだろう。"th'disguised" は具体的にアンジェロを示すが，アーデン版の注釈によれば，"Angelo, in his moral disguise of 'seeming'" とあり，厳格さと脆さというアンジェロの二面性を顕著に表している。また "disguise" は，OED によれば，"concealment of the reality under a specious appearance" (sb. 5) と説明されている。ここで "disguise" は，"craft" 及び "false exacting" という言葉と同義と捉ることが出来る。『尺には尺を』では，変装という行為は，作為的な「二枚舌」という要素を強めたと云えるだろう。そしてこのことは，劇全体を覆う統一感の不在，「確固たる真理」の不在と深く関っていると云えるのだ。

『尺には尺を』では明らかに，「国王の変装」のモチーフが異なった文脈で使われている。この変化をもたらしたものは何なのだろうか。このことをエリザベス朝の社会的コンテクストのなかで考えてみたい。

IV

エリザベス朝の社会的コンテクストに照しあわせて，この変化を考察する際，ロベルト・ヴァイマンが「深刻な英雄と喜劇的な民衆」の様式を可能にし，かつ豊かにした一つの要因をエリザベス女王治下の社会情勢と関

連づけて論じている点は興味深い。

> In Shakespeare the poetic and the theatrical interact; but their interaction is so effective and comprehensive because it reflects the needs and possibilities of a society that for the first time in history brought forth a hitherto unknown variety of social relationships and, with it, that unique wealth of conflict and contrast that characterizes the social context and the dramatic quality of the popular tradition in the Renaissance theater ... This traditional form of dramatic two-dimensionality took on added strength and realized new possibilities in the Elizabethan period, especially at a time when the national and cultural "mingle-mangle" was about to reach its climax. The full dramatic scope of Shakespearean multidimensionality would have been impossible without the deeply rooted contradictions of the Elizabethan social order; (16)

エリザベス女王治下のイングランドでは，経済的な拡張に伴い，それまでの農村の農業組織や都市のギルド組織は崩壊し，羊毛産業の発展などによって社会的階級が流動化した。また金融市場の拡大に伴い，ロンドンを中心とする大都市では金銭と資本の激しい動きが見られ，それまでにない繁栄期を迎えていた。それは同時に，封建的社会機構や中世的生活習慣から資本主義経済に促された近代的国家意識の覚醒への過渡期でもあった。そこでは台頭してくる市民・商人と君主の協調的で平和的な関係が存在し，一時的ではあるが政治的な安定と新旧文化の統合が実現した(17)。上の引用で述べられている，国家的・文化的な「ごたまぜ」の時代，エリザベス朝の社会秩序に深く根ざした矛盾とは，このように様々に拮抗し，葛藤しあう要素の妥協的安定にあったのだ。しかしこの微妙な均衡も，1603年のエリザベス女王崩御の頃までには，中産階級層の台頭やピューリタニズム勢力の拡張などによって次第に崩壊してゆく(18)。

文化的側面においては，微妙な均衡を保つエリザベス女王治政のもと，地方の民衆文化の伝統を受け継ぐ演劇は擁護された。しかしやがて勢力を拡大して来るピューリタニズムの非難の対象となったのが，地方の民衆文化であり，更に演劇であった。フィリップ・スタッブズのような当時のピューリタンのパンフレット作家たちは，性的なものを抑圧する禁欲主義と道徳観から，地方の民衆の生活慣習に対して攻撃を浴びせたのだ。バフチーンの言葉を借りて表現するならば，ピューリタンが手を結んだのは，「全民衆的なもの」に対する「ブルジョワ的なエゴイスティックな個人」[19]のイデオロギーであったと云えるだろう。

ところで，『尺には尺を』では，アンジェロの人物造型にピューリタニズムの影響を読み込む解釈が，しばしば行なわれて来た[20]。厳格な法律に従い，性的な抑圧を断行する一方で，自ら性的欲求に誘惑されてしまうアンジェロのうちに，観念的な道徳を振り翳すピューリタンの態度を描き出し，その批判を行っていると主張するものである。

確かに，公爵が変装するのは，アンジェロの統治ぶりを観察することでもあった。ヴィンセンティオに映るアンジェロは，明らかに当時のピューリタンの態度と重なる人物であると云えるだろう。

Lord Angelo is precise;
Stands at a guard with Envy; scarce confesses
That his blood flows; or that his appetite
Is more to bread than stone. Hence shall we see
If power change purpose, what our seemers be. (I. iii. 50-54)

“precise” は OED によれば，“strict in the observance of rule” (a. 2) とあり，更にそこから転じて，“strict in religeous observance” 特に16・17世紀においては，“puritanical” (a. 2b) の意味で用いられた[21]。

更に，この劇でのアンジェロのピューリタン的人物像は，クローディオとイザベラの次の会話で明確化される。

Cla. The precise Angelo !

Isab. O, 'tis the cunning livery of hell
The damnedst body to invest and cover
In precise guards ! (III. i . 93-96)

『尺には尺を』では，ピューリタン的なアンジェロの持つ，禁欲と情欲の「二面性」が，劇全体の基調をなしている。そしてこれまで見て来たように，この劇では，アンジェロの二面性を筆頭として，すべての価値基準が二面性を持ち，悲劇的な葛藤を生み，統一感は生まれてこない。

そしてヴィンセンティオの「新しいものだけが要求される」という言葉の裏には，アンジェロの姿が浮かんで来るし，更にはピューリタニズムの勢力を想像するにも難くない。

V

このように「国王の変装」のモチーフの効果の推移は，エリザベス朝の微妙な均衡・調和から，ピューリタニズム勢力の拡大などによるその崩壊という時代の推移とは無関係ではないように思われる。尤もシェイクスピアの演劇に，エリザベス朝の社会像をそのまま読みとることは，あまりにも平板すぎるかも知れない。しかしシェイクスピアは，時代の趨勢をしっかりと見据えることの出来る劇作家であったに違いない。

ヴィンセンティオが「新しいものだけが要求されている。そして習慣を守り続けることは立派なことだが，習慣が古びてしまうことも危険なことだ。」と語り，これを「謎」(riddle) として迷いを明らかにする時，それは民衆の伝統的遺産とピューリタニズムに代表される時代の新しい潮流の間で揺れ動く，シェイクスピア自身の迷いだったのかも知れない。このように『尺には尺を』における「国王の変装」のモチーフの用いられ方を見る時，シェイクスピアの民衆の伝統的遺産を慈しみ大切にする姿勢と同時に，

時代の動きに対する敏感な態度を窺い知ることが出来るのである。

注

(1) J. W. Lever, ed., *Measure for Measure,* The Arden Shakespeare (London : Methuen, 1965). 以上この劇の引用は全てこの版による。

(2) Willian Empson, *Some Versions of Pastoral* (New York: A New Directions Paperbook, 1974), p. 29.

(3) V. O. Freeburg, *Disguise Plots in Elizabethan Drama: A Study in Stage Tradition* (New York: Columbia University Press, 1915), pp. 31-60.

(4) Leo Salingar, *Shakespeare and the Traditions of Comedy* (Cambridge: Cambridge University Press, 1974).

(5) C. L. Barber, *Shakespeare's Festive Comedy: A Study of Dramatic Form and its Relation to Social Custom* (Princeton: Princeton University Press, 1959). 特に p. 5, p. 18 を参照。Robert Weimann, *Shakespeare and the Popular Tradition in the Theater,* trans. Robert Schwartz (Baltimore: The John Hopkins University Press, 1978). 特に pp. 25-26 を参照。

(6) Empson, pp. 27-86.

(7) *The Second Shepherd's Play* のテキストについては，John M. Manly ed., *Specimens of the Pre-Shakespearean Drama,* vol. 1, pp. 94-119 を使用。

(8) Manly, p. 112.

(9) Ibid. p. 117.

(10) マックの女房の挿話の民話的要素については，R. C. Cosbey, "The Mak Story and its Folklore Analogue," *Speculum* 20 (1945): pp. 310-317, Weimann, pp. 85-97 を参照。

(11) R. H. Shepherd ed., *The Dramatic Works of Thomas Heywood* vol. 1 (New York: Russel & Russel, 1964). 以下この劇の引用は全てこの版による。

(12) J. H. Walter, ed., *King Henry V,* The Arden Shakespeare (London: Routledge, 1990). 以下この劇の引用はすべてこの版による。

(13) 『尺には尺を』の種本については，Geoffrey Bullough, ed., *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare,* vol. 2, pp. 399-417 を参照。また，『プロモスとカサンドラ』は pp. 442-513 を参照。

(14) G. Wilson Knight, *The Wheel of Fire* (London: Methuen, 1954),

chap. IV, *"Measure for Measure* and the Gospels," pp. 73-96, Nevill Coghill, "Comic Form in *Measure for Measure," Shakespeare Survey* 8 (1955) : pp. 14-27 を参照。ナイトやコグヒルは，変装した公爵をキリストのアレゴリーと解釈しているが首肯し難い。またレヴァーは，変装した公爵を単なる "a stage divice" と捉え，パーソナリティーが欠如しているとしているが，これも首肯し難い。Lever, Introduction xcvii を参照。

(15) Barber, p. 258.

(16) Weimann, pp. 245-246.

(17) エリザベス朝の社会情勢については，Weimann, pp. 161-169, Margot Heinemann *Puritanism and the Theatre: Thomas Middleton and Opposition Drama under the Early Stuarts* (Cambridge: Cambridge University Press, 1980), p. 48, Leo Salingar, "The Social Setting," *The Age of Shakespeare* (Harmondsworth: Penguin, 1977) ed. Boris Ford, pp. 15-47 を参照。

(18) エリザベス朝のピューリタニズムの動きについては，Heinemann, pp. 18-47, William Haller, *Elizabeth* I *and the Puritans* (Amherst: Folger Shakespeare Library, 1976) を参照。

(19) ミハイル・バフチーン，『フランソワ・ラブレーの作品と中世・ルネッサンスの民衆文化』川端香男里訳，せりか書房，1980年，p. 24.

(20) Mary Suddard, "The Poet and the Purican" *Contemporary Review* 96 (1909): pp. 712-721. William Empson, *The Structure of Complex Words* (Massachusetts: Harvard University Press, 1989), chap. 12, "Sense and Sensibility," pp. 250-269.

(21) François Laroque, *Shakespeare's Festive World,* trans. Janet Lloyd (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), p. 258 をも参照。