

「以尺報尺」について

—その曖昧性—

白鳥幸代

序

「以尺報尺」は、いわゆる ‘dark comedies’ とか、 ‘problem plays’ と呼ばれるシェイクスピア中期の作品の一つであるが、その評価については著しく議論が分れ、対立し、いまだに合意があるとはいえない。シェイクスピアは、この作品で、果していかなる種類の劇を意図したのか。また、我々はいかなる種類の劇として位置づけたらよいのであろうか。

勿論、批評は個性と共に時代性も反映する。例えば、ロマン派の中でコールリッジ⁽¹⁾は、かなり否定的な見方を前面に出し、“painful”, “disgusting” また、“horrible” とか “hateful” といった形容詞を用いて、この作品を評している。またエドワード・ドーデン⁽²⁾も、彼の年代順的方法から、この作品が “the comedy of disillusion” と彼が呼ぶ、「トロイラスとクレシダ」と同じ第3期の作品として、人生に幻滅を表現したこの時期のシェイクスピアを示すとしている。このように、1930年、G. W. ナイトにより、この作品にキリスト教的アレゴリーやシンボリズムを読みとることに端を発する一連の再評価があるまでは、人生への幻滅とか、暗い冷笑のみを取り上げる考え方が支配的であった。しかし、G. W. ナイト⁽³⁾は、公爵に神の摂理の体现者を読みとり、作品のテーマにキリスト教の贖罪のアレゴリーを考えて、新しい肯定的な評価を与えた。彼をはじめとする一連のキリスト教的解釈⁽⁴⁾によれば、この作品は、厭世や冷笑の表現ではなく、秀れて統一的なキリスト教的ヴィジョンを表現するとみる点で、意見が一致している。更にまた、F. R. リーヴィス⁽⁵⁾のように、シェイクス

ピアの作品の中で最高で、最も完成されたものという評価がある一方、クリフォード・リーチ⁽⁶⁾のように、キリスト教的色彩を認めつつも、それが意識的なものでなく、劇の効果を決定することはないとする見方もある。また少し後になるとメアリ・ラセラス⁽⁷⁾は、公爵即ち神という等式による解釈を排し、観念的意味の追求ではなく、具体的な人間関係の検討による方法を説いて、キリスト教的解釈に反駁を加えた。このように、「以尺報尺」再評価の試みは、なお現在に至るまで続いているが、多様な解釈がなされ、まだ評価は明確に定まったとは言えないようである。

ここでは、過去から現在までの批評や論争⁽⁸⁾を辿るのが目的ではなく、またそのための余地もない。ただ考えられることとして、こうした多種多様な評価や解釈のできること自体に、この作品の特質が見いだせることである。劇作品は常に答を提出するとは限らず、問を観客に投げかけること、もあるわけで、特にこの作品にはそれが言えるように思われる。多くの批評家達を悩ましてきた多様な解釈が許される、不透明な曖昧さがたえずつきまとうようである。

以下、「以尺報尺」の中で提出されている幾つかの問題を、劇のテーマとそれを表現する方法に関連しながら、特に1) 変装の公爵、2) イサベラとアンジェロ、3) 劇の結末と構造、などを中心に考察したい。具体的なアクションとせりふの検討を通して、この作品の特質を探ってみよう。

〔I〕

シェイクスピアは劇全体のテーマに関連する重要なアクションとせりふを、まず1幕1場で提示する。それは公爵の突然の出発と、彼の不在の間、アンジェロとエスカラスへの全権委任である。厳格な法の行使を謹厳堅固な人格の持主、アンジェロに委ね、領国内の無秩序を正そうというのが公爵の表向きの理由である。しかしその間不在とみせ、実は領国内に留まり、人民と統治者の実情を具に観察する。その手段として彼は修道僧の変装を

選ぶことになる。

シェイクスピアの作品には頻繁な変装の使用があるが、この公爵の変装には、着衣の変化により、別の人間として演技することで、彼の役割が他の領域へも発展してゆく意味がある。領国の隠れた事情を具に観察できる利点の他に、また彼自身も変化し、成長してゆくに役立つ面があるわけである。その意味では、恋の自己防衛の手段として使われることの多い喜劇の女主人公達の男装よりは、ハムレットの佯狂や、エドガーの「きちがい乞食のトム」の変装に近い。変装がスパイの役目と共に、自己認識の手段にもなるような、悲劇の主人公達と似た使い方をされているといえよう。

また、修道僧の変装について考えてみると、当時の英国では必ずしも聖別された高貴なイメージを伴ったわけではない。諷刺や攻撃・軽蔑の対象として考えられた一般的な伝統もあって、それが1604年頃の英国の観客に影響を与えていたことは十分考えられる。例えば、「ロミオとジュリエット」の修道僧ロレンスは善意の人物だが、真面目な扱いを受けているとはいえない。ジョージ・チャプマンの「ビュシー・ダンボア」⁹⁾には邪悪な修道僧がでてくる。当時こうした比較的低い評価をされた修道僧を、あえて劇の第1の主要人物の変装に用いた理由は何か。当時の一般的な文学伝統とは異った、もっと真面目な扱いを修道僧の変装に与えているのは何故か。その1つの理由として、この変装の役割は、公爵の統治者としての役割の延長線上に考えられていることが挙げられよう。公爵自身が望む、「世捨て人の生活」(I, iii, 8) の理想と、エスカラスの評する、「自己認識へ努力する人」(III, ii, 226-227) としての公爵にふさわしいものとして修道僧が選ばれ、シェイクスピアは嘲笑の的になりがちな伝統的な修道僧の扱い方を拒否している。また、公爵を不在とし、国内の隠れた悪をスパイするには、修道僧のように俗世を捨て、政治的世界からも離れた中立的立場が都合良い理由もあろう。更に演劇上の意味からも、細部の筋の流れに好都合である。死を宣告されたクロードイオと牢獄での面会を許されたり、イサベラ

とマリアナの信頼で、いわゆる「ベッド・トリック」の企てに成功するのも、修道僧の変装のためである。

こうした作者の意図を含みつつ、1幕では公爵出立と代理人をアンジェロとすることについての表向きの理由が示される。まず、冒頭から疑問形による公爵のせりふ——“What figure of us, think you, he will bear?” (I, i, 16) や “What think you of it?” (I, i, 21) ——が、観客をいきなり劇の人物、アクションについての考察に参加させる。また、言葉の曖昧さによって、公爵自身の神秘的な性格をも示唆する。アンジェロにウィーン統治の全権委任を勧める彼の言葉は教訓的な調子が強いが、劇全体のテーマの導入ともなっている。

Thyself and thy belongings
 Are not thine own so proper as to waste
 Thyself upon thy virtues, they on thee.
 Heaven doth with us as we with torches do,
 Not light them for themselves; for if our virtues
 Did not go forth of us, 'twere all alike
 As if we had them not. Spirits are not finely touch'd
 But to fine issues; nor nature never lends
 The smallest scruple of her excellence
 But, like a thrifty goddess, she determines
 Herself the glory of a creditor,
 Both thanks and use. (I, i, 29-40)

これは表面的には尊大で自己充足したせりふだが、劇全体のコンテキストの中でみると、曖昧で、多様な意味をもつ。確かに真面目な観察ならば、この中のイメージリーの幾つか、例えば、“Heaven”, “torches”, “light”などに、山上の説教の燭台のたとえ話を連想し、公爵がやがてアンジェロの隠れた不正を暴露する過程に携わることから、このせりふに劇全体の聖書的背景⁽¹⁰⁾の中心テーマを読みとるだろう。当時の観客にはこういう聖書的背景への連想は珍しいことではなかったろう。それによれば、人間の才徳 (“virtue”) は神に貸与された恵みであり、人間の価値はそれをを用いた

行為となって初めて表われる。最終行の“use”が“nature”, “lends”などと共に, “heaven”, “torch”, “light”などのイメージと呼応し結びついて, 神の恩寵と人間の関係を浮き彫りにする。しかし同時にこの“use”は, “thrifty”, “creditor”, 更に“waste”とも結びつき, 俗世的, 物質的次元での金銭のイメージを取り入れる。そして続くアンジェロの返答の中の“metal”, “a figure”, “stamp”などの金貨のイメージに接続し, 金貨の表裏から神によって権威を委託された人間の虚像と実体について連想をひろげてゆく。しかしこの“use”はさらに性的な意味をも暗示し⁴⁴, 2場のクロードオの“... every scope by the immoderate use / Turns to restraint.” (I, ii, 119-120)のような言葉に関連する。このように多層なイメージの広がりがあるが, 公爵のせりふは単なる教訓や説教に止まらない劇全体のテーマへの関連を示唆するのである。

しかしながら, テーマへの関連の他に, 劇全体のアクションとの関係においてこの公爵の言葉を考えた時, 権力を委任する者への諭しだけでなく, 聞き方によっては, かなりの皮肉・冷笑の調子を読みとることもできる。公爵の勿体ぶった言い方とアンジェロへの過大な賞讃と期待の裏に, 何か本当の意図が隠されているのではないか, という疑念を起させるからである。実際, その後の公爵の行動には, 1場の行動やせりふと矛盾する点があいくつかでてくる。彼の不在と代理人委任の理由には, 厳しい法の行使による世直し, という大義名分が示されるが, 後幕, 変装の公爵自身, 厳しい法の公使を中止させるために介入したり, アンジェロの隠れた過去をもちだしてきたりする。劇の冒頭で提示されるテーマとその後のアクションの矛盾を考えると, この時点での公爵の意図の曖昧さにつき当らざるを得ないのである。

こういった言葉と行動の矛盾・理想と現実のギャップの側面を強調する役割を果たすのが, 劇の主要人物達と付かず離れず, たえず接触するルーシオである。彼にかかると, 真面目な話題も, からかいやばからしさの調子に歪曲させられてしまう。公爵, イサベラ, アンジェロ達の主筋とポンピーや

女将オーヴァダン達の猥雑な傍筋とを結びつけ、悲喜劇的な効果を出す上での重要な役回りである。彼の懐疑的な立場は、劇のアクションが真の権威の探求に向かって動く一方で、これを牽制し、あまりに強力な権威に対する喜劇的批判となる。公爵の出発の理由に裏の意味を読みとろうとするのも彼である。“The Duke is very strangely gon from hence” (I, iv, 50) と言い、その理由については、“His giving out were of an infinite distance / From his true-meant design.” (I, iv, 54-55) として、公爵の言葉と本心の矛盾を強調する。3幕2場の公爵との出会いでは、ゴシップ風の公爵批判とこきおろしに、公爵も困惑と不気嫌を隠せない。観客は変装の公爵の面前で中傷がなされるその状況に、おかしみと同時に同情をもち、複雑な反応を示すだろう。このようにルーシオは公爵との関係において特に重要であるが、彼の役割は虚像を剥いだ実体を遠慮容赦なく示そうとするところにある。「以尺報尺」の劇を支配し、変装によって、不在でありながらも遍在する神の如き全能者としての公爵が、なおかつ誤りを免れ得ない人間でもあるという印象を観客を与えるのは、このルーシオの公爵批判によるところが大きい。彼との問答から、真の権威についての問に立たされた公爵は、再び疑問形によって、彼自身と観客に向い、問を投げかける。

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)

権威ある者の立場を省みることによって、公爵自身もその変装の過程において、真の自己認識に向かいつつ、変化しうる人間であることを示唆する。リヤ王のような狂気の嵐の中の、苦痛に満ちた裸の自己認識とは異なるけれども、本当の権威ある統治者像を求めての過程の中で、同様に、自己について問わざるを得ない。変装の公爵自身、そのような問いの中に立たされ、それが劇全体の問題提起ともなる。更にそれは他の劇中人物達の問い

でもある。こうした二重構造によってこのドラマのテーゼは示されている。それでは、公爵が委任し、観察する代理人アンジェロやイサベラ達が演ずるドラマは如何なるものか。次に彼等の動きを見てみよう。

[II]

2幕以降、アンジェロ、イサベラ、クローディオ達が直面する問題は、法と倫理における正義への問い、正義を行う権威ある統治者への問いとなって表現される。三者三様に意志と行為の矛盾に苦しみ、正義の概念と人間的現実とのギャップの認識から、解決を求めるに至ってゆく。事の発端は、イサベラの兄クローディオが、結婚の約束をしたジュリエットとの不義密通のかどで、代理人アンジェロに死罪を宣告されたことにある。修道女の誓いを目前にしたイサベラに降ってわいた知らせで、彼女は代理人に赦免を願うが、逆に彼女の貞操がクローディオの命との交換条件として要求される。その間、牢獄でのクローディオは、死の恐怖に戦き、妹に代理人の要求を受諾するよう懇願する。この筋は、イタリアのジラルディ・シンシオの物語集やウェットストーンの「プロモスとカッサンドラ」などに多くを負っていることは知られている⁽⁴²⁾。が、シェイクスピアのこの劇では、イサベラとアンジェロが特にポンピー達の自由、放埒とは対照的で、両者共に修道の禁欲生活や法の行使の厳格さにおいて、バランスとユーモアを欠くという点で似通っている。

アンジェロは劇中人物として酷評されてきた。その理由は、1つには、厳格な遵法主義を説きながら、行為において悪をなす、彼の偽善者ぶりからくる。彼の立場はエスカラスと比べると、法の厳格な遵守、罪に対する非寛容が徹底している。正義とは、彼が、“What’s open made to justice,/That justice seizes.” (II, i, 21-22) と言う場合の法の正義であって、正義を行う立場にある人間の倫理は無視する。彼が裁く罪は、外に現われ、公けになったもののみを指し、内面的な側面、裁く者の罪の可能性は度外視したもの

である。彼の盲点はそこにあった。

しかしながら、シェイクスピアは決してアンジェロを単純な人間として扱ってはいない。彼は最初から偽善者として登場するのではなく、自他共に峻厳で自制力ある男と認められて登場する。だが、公爵の代理人の権力を与えられたことが、皮肉にも、彼の自己像の崩壊をもたらす。彼は公爵に言う。

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, i, 47-50)

彼がこの役目の重みを予感する時、実はまだ、この外側から与えられた権威と彼の内面の現実との矛盾に気づいてはいない。‘metal’, ‘stamp’d’, ‘a figure’ は、前述のように公爵の言葉と呼応し、金貨のイメージから、権威ある者の刻印を押された者の真価を測る過程を示唆し、劇の伏線となる。それはアンジェロ自身にとっても、彼の自己像を測り見ることになり、具体的にはイサベラとの関係の中で発見してゆくのである。

彼の偽善と自己認識の過程は、特に独白にあらわれる。2幕でのイサベラとの出会いによって、彼は当初の道徳的人間としての自己像を見失う。誘惑に逆いがたく陥ってゆく自分の心の中に悪魔をみて、“What dost thou, or what art thou, Angelo?” (II, ii, 173) と、自問する。劇の冒頭、公爵のせりふと同様、アンジェロの独白にも疑問形が頻発するのは、劇の問題提起を示す意味で興味深い。第1の独白で彼は、権威によりクロードディオを裁く自分が、同じ罪の可能性を持つ事実を発見する。過去の自己自身のイメージと誇りが破壊され、皮肉なことに、名前とは矛盾する、誘惑によって墮落した、あの墮天使なる自分を連想するのである。第2の独白 (II, iv 1-17) でも、誘惑に陥った彼が、言葉と行為、外見と内面の矛盾に苦しみ、“Let’s write good angel on the devils horn—/ ’Tis not the devil’s crest.” と言いなが

ら、心の内に住む悪魔性をはっきりと認識する。

こうした誘惑によるアンジェロ墮落の様子は、「オセロ」や「冬物語」前半部での主人公の悲劇を思わせるが、それはまた、背後の伝統にある中世の道徳劇や奇跡劇の型とも関連する要素が見いだせるだろう⁴⁴。罪から自由な状態から、誘惑—罪—悔恨—ざんげ—許しへと至る、中世劇「エブリマン」等にみられる贖罪の基本的なアクションや劇構造が、たしかに「以尺報尺」にも見い出せるのであり、アンジェロの姿にエブリマンを連想するのも、それほど無理ではない。それはまた、別の言い方をすれば、自己認識への過程でもあり、アンジェロに限らず、この作品の人物達は、それについては共通の問題を抱えているといえよう。

イサベラの立場もアンジェロ同様、矛盾に満ちている。己れに課した厳格な精進と禁欲の生活から、彼との出会いのために、逃げられない二者択一に追い込まれた彼女は、始め、兄の命の赦免を願い、彼を説得しようとするが、4場では、欲望を至上とする破壊的な詭弁のために敗れ、逆に兄の死を正当化しようとする。彼女にとって禁欲、純潔は、他者の命にさえも代わるべき、絶対的なものなのである。その不自然な絶対主義は、本来、生を価値あるものにすべきものをもって、逆に生命の破壊へ導く、本末転倒の危険がある。“Then, Isabel live chaste, and brother, die: / More than our brother is our chastity.” (II, iv, 183-184) という彼女には、道徳的ではあるが、利己的な価値しか見えていない。彼女が兄の嘆願を拒否し、死への決意を強要する3幕1場も、迫力があるが、アンジェロが彼女に迫る、印象的な場面と同様、利己にとらわれた者の不自然さが表われている。

つまり、イサベラは自分自身を知らない点で、初めて心の中の悪魔を発見し、驚愕するアンジェロに似ている。自ら望んで、絶対的で極端な状況を作り上げ、自意識は強いが、自己を知らない。自然な感情さえも抑圧される。彼女の本来の自然な感情表現は、ただ兄の死を知らされた時のみである。“Unhappy Claudio! wretched Isabel! / Injurious world! Most

damned Angelo!” (IV, iii, 121-122), と叫ぶのである。また、彼女の若さには、“There is a prone and speechless dialect / Such as move men...” (I, iii, 173-174)という様子があるが⁴⁾、彼女自身は気づかない。人間としての無経験と、自己についての無知が、1対1でアンジェロと対面する無暴な行為となったのである。彼女はアンジェロとの会見 (II, iv) で、権威ある者の罪の可能性と、真に権威ある者は慈悲を与える力をも持つことを熱心に説く。だが、彼女自身が、兄に死を迫る程、残酷になりうることの矛盾に気づかない。アンジェロ同様、言葉と行為、宗教上の聖なる理想と現実の利己主義等の二律背反が、こうして浮き彫りになる。だが、シェイクスピアは、そういう矛盾にもかかわらず、彼女もまた教育され、成熟への過程にある人間であることを示唆する。本質的に欠陥を持つ人間ではなく、過剰な道徳心と若さ故の無経験な女性として描かれているからである。

彼女を導くのは変装の公爵である。彼の3幕1場、クロードイオに対して死への覚悟を説くせりふは、生の虚無と諦観のヴィジョンを示し、修道僧に似合わず異教的なものである。続くイサベラも死への決意を迫るが、クロードイオの拒否は、生を愛する者の叫びとして当然であろう。しかしシェイクスピアはクロードイオを安易な同情の対象にしない。彼もまた、利己のみを考える青年として描かれるからである。ところでこの3幕1場、死に直面する者への公爵の説教の不適切さと、アンジェロの要求を承知した上での妹に対するクロードイオの助命嘆願の不自然さが、劇の中で奇妙な落ち着きの悪い効果を出しているのは否めないだろう。従って、観客は同情すべきクロードイオに対して、曖昧な態度をとらざるを得なくなる。アンジェロ対イサベラと、イサベラ対クロードイオの両方の葛藤で、それぞれが三者三様に、答の出せない状況に追い込まれ、しばらくは劇のアクションも何の解決をも示すことができない行き詰りを見せる。しかし突然、イサベラを導く公爵が劇のアクションに介入することで、全く新しい展開が始まることになる。

シェイクスピアが用いた解決策は、公爵の直接介入による、「ベッド・トリック」である。しかしこの場面は、問題の多い個所である。例えばイサベラの場合、純潔を至上の美德とする彼女が、この企てに直接参加し、公爵の計画のいわば道具となるのは、筋の通らない奇妙な事であろう。しかも、クロードととの間で死の葛藤を展開した直後、“The image of it gives me content already, and I / trust it will grow to a most prosperous perfection.” (III, i, 260-261) と、公爵の計画に唯唯諾諾と従う。劇の心理的展開からは理解しがたいこの突然の変化は、多くの批評家の不評を招いた。例えば最近でも A. D. ナットルは、この「ベッド・トリック」の扱い方に明らかな不快を表明している⁽⁴⁵⁾。

この「ベッド・トリック」を境にして、劇の変化は著しく、それは種々の面にあらわれる。劇中人物についてみると、例えば前半のイサベラは、何かに急いでいる様子がみられた。“I will about it straight . . .” (I, iv, 85), “Therefore your best appointment make with speed . . .” (III, i, 59), “I have no superfluous leisure . . .” (III, i, 156) 等にその様子があらわれている。しかし後半の彼女は、人が変わったように、静かで従順となり、ゆったりとして、彼女の雄弁も影をひそめる。以後は、公爵の演出する劇中劇の1人の役者として、役割を演じることになる。劇の主導権は公爵に移り、そのことは他の劇中人物達にとっても同様である。アンジェロは2幕4場までと4幕4場以降を除いて舞台に登場せず、再登場してからの彼の役割は倏少化される。しかも、突然罪に陥ったのと同様、突然の悔悟によって、簡単に罪から脱け出してしまう。劇の前半においてシェイクスピアは、イサベラやアンジェロ達をして、深く人間の内面の問を抉り出して見せ、劇のアクションは、悲劇的な様相を呈してきた。しかし後半、前半でのリアリズムとは矛盾するような、*deus ex machina* の働きをする公爵を突然介入させることによって、劇の展開を解決に向けて別の方向へと転換させる。「ベッド・トリック」の手法は当時の観客には珍しいものではなく、演

劇的手法の1つとして受容されていたにしろ、ここでシェイクスピアが、現代人の理解できるようなリアリズムを無視しているのは事実である。こうした「おとぎ話」的手法を使って、彼は例えば、後期劇では、リアリズムによらない驚き、不可思議の印象を与え、テーマにふさわしい効果を上げるのに成功する。しかし、「以尺報尺」の場合はどうであろうか。結末に向かう動きを観察しよう。

〔III〕

3幕1場までの劇中人物の危機と劇の問題提起に対し、シェイクスピアは如何なる解決を示すか。1つの解決策は「ベッド・トリック」であるが、それはアンジェロの過去の罪を暴露すると共に、マリアナの存在に表現されるように、劇の動きを死の方向にではなく、生に向かって転換する役割をはたす。マリアナは、後期劇のマリーナやハーマイオニ等の女性達のように、あがないの可能性を指し示す役割に通じるものがある。しかし彼女の場合、あくまで人間的愛情が先に立ち、一方、アンジェロの側の愛情については曖昧なままであること、また世代の交代を経た、長い時間の経過による時のいやしとその奇跡の驚き、といった要素はみられず、後期劇の解決とは異なる。結末の重点は、奇跡による許し、和解の驚異や喜びにあるのではなく、より人間的で複雑な現実を暴露することにある。そして真実の暴露も、魔法による超自然の介入によるのではなく、人間である公爵がなす作為によるため、観客は驚きの感情によって結末を受け入れるよりは、作者の技巧をより強く印象づけられるように思われる。

「以尺報尺」の結末の作為性は、例えば前述の「ベッド・トリック」の他に、公爵がイサベラに、クローディオの生存を故意に隠すことがある。彼は、“...To make her heavenly comforts of despair / When it is least expected.” (IV, iii, 108-110) と、その理由を述べるが、結果はイサベラに不必要な苦悩を与えるだけで、その効果は曖昧である。むしろ真実の暴露による

解決を引き延ばすことにより、それだけ死の恐れや苦悩を色濃く作品に終幕近くまで残すことになる。またクロードの死刑をめぐっても、混乱と作為が目立つ。特にラゴジンの首とクロードのものを交換しようとする計画は、偶然で安易な劇的トリックの印象を与えよう。しかしこうした中で、バーナダインの存在は、牢獄の死を拒否して、生への意志を表現している。彼は、“I swear I will not die today for any man’s / persuasion.” (IV, iii, 58-59) と、死を宣告され、慈悲の望みもないながら、生への執念にしがみつく。その姿は喜劇的に描かれるが、アンジェロの厳格さと彼の偽善やイサベラの残酷な程の潔癖と比べると、罪人ながらむしろ健康な生の意志を表わすといえよう。そしてこのバーナダインの生きる意志やマリアナの待ち望む意志が、結末での許しや和解を迎える大切な要素となるのである。変装の公爵の計画の下でこれらの脇役的人物により、死から生への動きの転換がなされ、その間、前半の深刻な悲劇の中心人物達は、不在、もしくは存在感を薄められる。作者の演劇的技巧はすべて、前半の悲劇的動きを喜劇へ、死を生へと転換させるべく用いられるのである。

最終幕の解決は、不在の公爵の帰還から始まる。変装を解いた彼は、イサベラの“...justice! Justice! Justice! Justice” (V, i, 26) の訴えで、彼女のアンジェロ告発と、不在の間の出来事の総括、そして、正義の裁きへの要求を聞くことになる。再び、劇前半の法と正義に対する問いが繰返されることになる。彼女のせりふ、

...let your reason serve

To make the truth appear where it seems hid,

And hide the false seems true. (V, i, 68-70)

は、前述の劇冒頭の公爵の言葉 (I, i, 35-40) と呼応し、みかけの権威の下に隠れている真実を暴露して、真の権威ある裁きを求める。この場、公爵は、全面的に劇のアクションを支配し、人々の行動を隠れたところまで知る神の如き存在として現われる。地上の統治者たるもの、権力を託された神の

道具である。真の権威ある地上の統治者は、従って、正義の裁きと共に、罪の許しをも行わなければならない。なぜなら、神の恩寵は正義を明らかにすると同時に、人を生かし、許すものだからである。こうした真の権威による統治者が行うべき、神の恩寵と贖罪にふさわしい働きを、イサベラは既に劇前半で要約している。

Why, all the souls that were, were forfeit once,
 And He that might the vantage best have took
 Found out the remedy. How would you be
 If He, which is the top of judgement, should
 But judge you as you are? O, think on that,
 And mercy then will breathe within your lips,
 Like man new made. (II, ii, 73-79)

このような真の権威をもつ者として、公爵は結局、不正を暴露されたアンジェロを裁き、一旦は死を覚悟させるが、イサベラとマリアナの嘆願を聞き入れて、罪を許すことになる。アンジェロの罪の悔悟と同時に、イサベラの側にも責任があったこと、つまり、アダムの墮落にはイブの責任もあったことの認識が、イサベラに慈悲の嘆願をさせることになる。その意味では、劇前半と比べ、彼女はより広い人間理解へと導かれたことになる。

このようにして、5幕での公爵は、神の恩寵の模倣者として描かれる。アンジェロが、“When I perceive your Grace, like power divine” (V, i, 367) と、隠れた罪をも照らし出す恩寵の働きに言及する時、彼の悔悟もそのような認識から発せられたものである。このような権威を持つ統治者についてのイメージは、1604年、「以尺報尺」上演当時のジェイムズ1世自身も考えていたらしく、公爵の姿にシェイクスピアが、王のイメージを織り込んだとする意見もあるくらいである。王自身が自分のイメージの反映を観て、この劇を楽しんだことは十分考えられよう¹⁶⁾。

ともかく、公爵により、劇には一応の解決がもたらされる。具体的には4組の結婚によって、すべての收拾と結末がとられる。それはテーマの上

では、人間達の精神と肉体のあがないの意味をもち、プロットの点からは、入り組んだ筋の幸福な解決である。結婚がこの作品の結論としてある限りでは、形式上、喜劇や後期劇と同じ形をとっている。しかし、この劇全体に与える効果はどうであろうか。それらとは少し趣を異にして、いくつかの問題が残るように思われる。

「以尺報尺」での結婚は、ロザリンドとオーランドやシーリアとオリバー、またミランダとフェルディナンド等の喜劇、後期劇における、祝福された結婚、とは異なるニュアンスがあり、その効果は単純ではない。4組の結婚のうち、最も現代人である我々に受け入れ易いのは、クローディオとジュリエットの関係であろうが、劇中では、彼等の関係が罪あるものとして、告発の対象となっている。両者は若く、相愛し、既に実質的結婚状態にあるが、公けにしなかったことから、法にそむくとされ、クローディオは死刑を宣告されるほどである。エリザベス朝では法的に彼等とは区別された関係といわれるアンジェロとマリアナの関係⁴⁴も、道徳的には彼等と類似している。そして、この二人の結婚も祝福とは別なところにあって、相互の愛情についても曖昧である。マリアナの側では自己犠牲的な純愛があるが、アンジェロからすれば、その結婚は、強制され、「わな」にはめられたもので、彼の愛情は無い。ロマンスでのおとぎ話としてはありえても、浪漫的な結婚観からは理解しがたく、かえって自虐的な印象を与える。公爵とイサベラの結婚に至っては、彼の求婚の意志が示唆されはするものの、彼女の反応は無く、解釈の余地はあろうが、結局、曖昧のままである。むしろ、劇前半のイサベラの動きから見れば、唐突で意外な印象を観客に与える。更にルーシオとケイト・キープダウンの組み合わせは、明白に罪に対する罰としての結婚であり、許しと幸福の結末であるべき結婚に、冷笑的で皮肉な影を落す。

このように、「以尺報尺」の結論には形式上での喜劇的結末に、内容の面に対立するような反喜劇的な要素が盛り込まれ、互に矛盾し、その結果、

複雑で曖昧な効果を出している。テーマの展開からみると、結婚という結末は、正義に対する慈悲、罪に対する許しや和解という結論にふさわしい形になっている。しかし具体的な内容をみた場合、形の上でのまとまりと、説明されずに曖昧なまま残されていることとの間にギャップがあって、不安定な結末となっていることは否定できないであろう。

結 論

「以尺報尺」における結末の不安定な矛盾、曖昧さは、この劇の特質をよく表わしているように思われる。例えば、劇の構成上でも、このような矛盾は明確にあらわれる。3幕1場における、変装の公爵の介入の結果、それまでの前半の劇の動きと以後の後半の動きに、かなり明白な変化、もしくは矛盾がみられるからである。この変化や矛盾を指摘する批評家は多いが、例えばティリヤードも、3幕1場を境に劇が二分され、前半には詩があるが、後半には散文的となるような不一致があることを認めている⁽¹⁸⁾。この文体の変化の他に、劇中人物、プロット、アクションなど、種々の点で、前半と後半での変化や矛盾が認められる。例えば人物に関してみると、イサベラの態度の変化は、兄の命と彼女の純潔の二律背反に悩んだ結果、残酷な程の潔癖さへと走ってゆきつつあった彼女に突然現われ、後半は意外にも、従順に公爵の計画に従うのである。アンジェロも、後半は不在、もしくは寡黙となり、前半でのみせかけと実体、口先と欲望の相反に、深刻にゆれ動いたことからすれば、あっけない程簡単に悔悟を表現する。更に公爵自身の変化もある。例えば、修道僧でありながら、「トロイラスとクレシダ」のパンダグラスのような役目、つまり「ベッド・トリック」の仕掛人となったり、前半ではアンジェロに全面的な信頼を示しておきながら、後半、アンジェロの過去について知っていたことを明らかにするなど。公爵の真の意図を曖昧にする点がいくつがあらわれてくるのである。またアクションの面では、「ベッド・トリック」の他に、クローディオの身代りにバー

ナダイン、その身代りにラゴシンといった、身代りの続出。そしてクロード・ディオの生存について、公爵による故意の秘密。さらに公爵の変装自体にある矛盾、即ち、アンジェロを代理人として、厳しい法の執行を願っておきながら、結局、法の執行を中止させるべく介入すること、など。劇前半と後半の矛盾が目立つ。

せりふと語る人物の間にも不連続が見出される。アンジェロは自分のみせかけと実体・言葉と行為の矛盾を語るが、彼自身とその独白の間に不連続があり、苦悩の感情の吐露というよりは、矛盾について問い、語る。彼の言葉と感情の間に不連続な距離を感じさせる。また、イサベラにも、口では慈悲を説きながら、実際には生命破壊の道に進もうとする個所や、アンジェロとの出会いで暗示されるように、彼女の無言の身体と語っている言葉の完全な分離など、特に前半に人物とせりふの矛盾が見られよう。両者は共に、公爵の介入以後、2幕2場及び4場の彼等の雄弁を失い、人物としての扱いが倭少化されることになる。

このような劇の変化は、劇がそれまでとは異なる方向へ動いてゆくことを示す。前半で人々はそれぞれの問題を抱えて登場する。聖なる理想と現実、みせかけと実体、言葉と行為、正義と慈悲などの二律背反に人々は苦しみ、しばらく何の解決も不可能にみえる。そのような状況を救うために現われるのが公爵である。イサベラが、“No word to save thee.” (III, i, 146) と兄に言う時、祈りの断念と同時に、あとは絶望と死があるかにみえる。しかしそうした悲劇的状况に再登場する公爵は、“Vouchsafe a word, young sister, but one word.” (III, i, 151) と、突然、新しい言葉の可能性を示し、劇の新たな転回を指し示すことになる。シェイクスピアがここで公爵を介入させるのは、劇を“a most prosperous perfection” (III, i, 261) へ向かわせるためであり、前半の悲劇的事態を收拾し、喜劇的解決を与えるためである。統治者でありかつ演出家というプロスペロに似た役割を変装の公爵に与え、人々にはその劇中劇の役者としての役割を果させる。そこでは、

神の道具としての統治者像と人間像が考えられており、人間は、神の目的と計画の中で、それぞれの役割をはたす、いはば道具のようなものと考えられている。例えば、特に後半、公爵の方に関連する言葉に、“our purpose and our plot” (IV, v, 2) とか、“Sweet end” (IV, v, 8) 等があり、人々の側を言い表わす言葉に、“instruments of some more mightier member” (V, i, 236) などがあるのも、その辺の意味に関連している。

しかしながら、「以尺報尺」の公爵には、プロスペロのような権威はあるけれども、彼のように、不思議なわざとして受容されるような魔術はない。超自然界と人間界の橋渡しとなるエアリエルのような存在もないのである。すべては、神の如き権力を委託されつつも、結局、人間であることを免れ得ない公爵による作為であり、故意の技巧である。シェイクスピアは変装の公爵によって、喜劇的解決を作品にもたらず。しかし、そのような「首尾よい完成」への目的のために、しばしば、細部の具体的な内容を犠牲にする。そして、審美上の形のまとまりと、説明がつかず、曖昧なまま残される内容との間にギャップがあり、観客を当惑させる。イサベラは公爵の計画の道具として、首尾よく計画を行うが、兄の奇跡的な生還には、ただ無言のままであるし、なお理解し難いことに、公爵の求婚に対し、何らの反応の言葉も与えられていない。したがって、喜劇的解決へのたえざる努力にもかかわらず、劇前半と同様、後半にも、強い懷疑と分裂の調子が色濃く残る。観客は、公爵の権威により、人為的な仕掛けを受け入れるよう仕向けられるが、説得力ある調和のヴィジョンを得るまでには至らない。結婚という結論も、公爵と修道女志願のイサベラの結婚に代表されるような、奇妙な身分違いのぎこちなさ、曖昧さが、たえずつきまとうのである。

このようにして、劇中問われてきた問いに対する、何らかの統一的ヴィジョンの欠如、あるいは曖昧さが、この劇におけるシェイクスピアの意図であるとするならば、劇の解決における演劇上の喜劇的形式と、心理的に

は和解不可能な反喜劇的要素を結びつけることによって表現される，この作品の最終的なヴィジョンは如何なるものとして解したらよいだらうか。例えば，アンソニー・B・ドーソンは次のように言う。

.... The final vision is a world of complex and ambiguous moral feeling where the relative easiness of such a statement as Duke's, and the comic pattern it suggests, conflicts with our profound sense of the difficulties and pressures of actual human experience.⁽¹⁹⁾

「以尺報尺」において，シェイクスピアは，それまでの喜劇における，陽気な祝祭の喜びとも，また後期劇における調和的ヴィジョンとも違った世界を我々の前に現出させる。それは悲劇でも喜劇でもなく，両者の融合によるよりは，むしろ混じり合ったところに現出する世界で，それは我々の複雑な人間経験の現実により近い，矛盾と問いに満ちた世界であるように思われる。

〈注〉

text は，J. M. Lever, ed., *Measure for Measure*, London, 1965 を使用した。その他の Shakespeare の作品は，*Complete Works of William Shakespeare*, Spring Books, London, 1970, を参照。

- (1) S. T. Coleridge, *Shakespeare Criticism*, ed. by T. M. Raysor, 2 vols., New York, 1930, I. pp. 113-115, II. p. 352.
- (2) Edward Dawden, *Shakespeare: His Mind and Art*, London, 1901, preface viii.
- (3) G. Wilson Knight, "Measure for Measure and the Gospels", *The Wheel of Fire*, London, pp. 73-96.
- (4) この系列に属するものは多いが，初期のものでは，M. C. Bradbrook, "Authority, Truth and Justice in *Measure for Measure*," *The Review of English Studies* XVII, 1941, pp. 385-399, R. W. Battenhouse, "Measure for Measure and Christian Doctrine of Atonement", *PMLA* LXI, 1946, pp. 1029-1059, Nevil Coghill, "Comic Form in *Measure for Measure*", *Shakespeare Survey* 8, 1955, pp. 14-28, などがある。

- (5) F. R. Leavis, "The Greatness of *Measure for Measure*", *Scrutiny* X, 1942, pp. 234-247.
- (6) Clifford Leech, "The Meaning of *Measure for Measure*", *Shakespeare Survey* 3, 1950, pp. 66-73.
- (7) Mary Lascelles, *Shakespeare's Measure for Measure*, London, 1953.
- (8) *Measure for Measure* の批評史については, Rosalind Miles, *The Problem of Measure for Measure*, London, 1976 の中に詳しい解説がある。
- (9) George Chapman, *Busy D'Ambois; The Plays of George Chapman*, ed. by Thomas Marc Parrot, *The Tragedies*, vol. 1, New York, 1961.
- (10) Sarah C. Velz, "Man's Need and God's Plan in *Measure for Measure*", *Shakespeare Survey* 25, Cambridge, 1972, pp. 37-44 では特にマルコ 4 章の山上の説教でのたとえ話をその中心と考えている。その他, Arthur C. Kirsch, "The Integrity of *Measure for Measure*", *Shakespeare Survey* 28, 1975, pp. 80-105, や, Darryl F. Gless, *Measure for Measure, the Law, and the Convent*, Princeton, 1979 なども, 聖書のたとえ話の理解を作品解釈上, 不可欠なものとしている。
- (11) Charles R. Lyons, *Shakespeare and the Ambiguity of Love's Triumph*, The Hague, 1971, pp. 146-147, J. M. Lever, ed., *Measure for Measure*, London, 1965, note p. 6.
- (12) Lever, *ibid.*, introduction, pp. xxv-lv, Leo Salingar, *Shakespeare and the Traditions of Comedy*, Cambridge, 1974, pp. 319-325.
- (13) G. K. Hunter, *Shakespeare and the Comedy of Forgiveness*, New York, 1965, pp. 204-226, および William Toole, *Shakespeare's Problem Plays*, The Hague, 1966, pp. 158-197, などを参照。
- (14) Lever, ed., *op. cit.*, p. 18 の注では, 'prone', 'move' などの曖昧な言葉に性的排発の暗示を指摘している。
- (15) A. D. Nuttall, "*Measure for Measure: The Bed-Trick*", *Shakespeare Survey* 28, 1975, pp. 51-56 では, 'bed-trick' の理由づけに複雑な心理的説明があるほど, 作品のおちつきは悪くなるとしている。
- (16) 例えば, Josephne Waters Bennet, *Measure for Measure as Royal Entertainment*, New York & London, 1966, pp. 78-104, および Darryl F. Gless, *op. cit.*, p. 39 ではこの作品の主要な出典の一つに, 前述の聖書などの他に, King James の *Basilicon Doran* を重視している。
- (17) 両方の関係の法的区別については, Ernest Schanzer, "The Marriage-Contracts in *Measure for Measure*", *Shakespeare Survey* 13, 1960, pp. 881-889 及び, *The Problem Plays of Shakespeare*, 1963, London, pp. 109-110

を参照。

- (18) E. M. W. Tillyard, *Shakespeare's Problem Plays*, London, 1964, p. 123, では, "...the play is not a piece but changes its nature half-way through." とあり, その他, Philip Edwards, *Shakespeare and the Confines of Art*, London 1968, pp. 117-119, Richard Fly, *Shakespeare's Mediated World*, Amherst, 1976, pp. 55-83 など, 劇の中の矛盾・不統一を認めている。
- (19) Anthony B. Dawson, *Indirections: Shakespeare and the Art of Illusion*, Toronto, 1978, pp. 127-128.