

エリザベス朝演劇と現代イギリス演劇にみるメタドラマ

福岡女子大学大学院
文学研究科英文学専攻
学位論文（博士）

石 田 由 希

2014

◆ 謝 辞 ◆

学位審査主査の宮川美佐子先生(福岡女子大学)には、大学院の頃よりご恩情を賜り、本稿の提出前にも、ひとかたならぬお骨折りをいただきました。先生との集中的な草稿のやり取りがなければ、本研究がこのような形を得ることはありませんでした。副査の任を負ってくださった向井剛先生(福岡女子大学)、太田一昭先生(九州大学)からは、口頭試問で目の覚めるようなご助言を賜りました。ことに向井先生は、今後の研究にむけての指針を示してくださいました。太田先生からは、博士前期課程に入学してより、論文執筆の作法を細やかにご指導いただきました。三先生方に深く感謝申し上げます。

研究の途について以来、多くの先生方からご教導を賜りました。村里好俊先生(熊本県立大学)には、学士論文と修士論文をご指導いただき、今日に至るまで拙文に朱を入れてくださるなど、終始あたたく見守っていただきました。先生から賜った学恩は計り知れません。博士後期課程 3 年次に指導教官をご担当くださった馬場弘利先生(福岡女子大学名誉教授)からは、学者としての心構えをご教示いただきました。ニコラス・ウォレン先生(福岡女子大学)は、英語の拙論に懇切丁寧なアドバイスをお寄せくださいました。

大学の垣根を越え、古屋靖二先生(西南学院大学名誉教授)からは、西南学院大学大学院の演習に参加させていただくという貴重な機会を賜りました。本研究第一部の骨子は、その演習に想を得ています。学会発表に際しても、ご司会の労を賜った大和高行先生(鹿児島大学)、小林潤司先生(鹿児島国際大学)、大貫隆史先生(関西学院大学)から、発表の前後に数々のご意見を頂戴いたしました。篤く御礼申し上げます。

演劇研究を起点に様々な人と出会い、その方々からのご厚意に恵まれました。福岡女子大学の先輩方は、学者としての範を示してくださいました。志を同じくする知友たちは、論文執筆の悩みに幾度も耳を傾けてくれました。また、海外翻訳劇の上演に取り組まれている劇団の方々からは、ご公演の製作資料だけでなく、作品をめぐる深いご洞察を賜りました。心より感謝申し上げます。

最後に、これまで支えてくれた家族に謝意を。私が大学の門をくぐり、長きに渡って学問を続けることができたのは、理解ある父と母、そして祖母と亡き祖父のお陰です。

◆ 目 次 ◆

序章	メタドラマの詩学	1
----	----------	---

第一部 エリザベス朝演劇：シェイクスピア、ミドルトン、ロウリー

第1章	時を演じる： 越冬の祝祭としての『タイタス・アンドロニカス』	11
第2章	演出に抗して：『尺には尺を』の監視再考	24
第3章	暗殺者のプロット： 『復讐者の悲劇』にみる宮廷仮面劇のパロディ	37
第4章	獣の城： 『チェインジリング』における迷宮、怪物、見世物	50

第二部 現代イギリス演劇：ストッパード、ケイン

第5章	不安を遊ぶ： 『ローゼンクランツとギルデンスターンは死んだ』と観客の眩暈	63
第6章	認識の解剖：『本物のハウンド警部』における劇場と劇評家	75
第7章	つぎはぎの夢：『クレンズド』の異性装を通して	88

終章	メタドラマの変容	100
----	----------	-----

参考資料		106
------	--	-----

◆ 初 出 一 覧 ◆

*本研究への収録にあたり、以下の諸篇を大幅に改稿・加筆した。

序 章・・・・書きおろし。

第 1 章・・・・「*Titus Andronicus* における暴力と祝祭の時空間」
『英文学研究 支部統合号』1 号、日本英文学会（2009）381-393.

第 2 章・・・・「都市を一望監視施設化するメタドラマ：
Measure for Measure における機械仕掛けの秩序」
Kasumigaoka Review 15 号、福岡女子大学英文学会（2009）39-52.

第 3 章・・・・「液化化する鏡：*The Revenger's Tragedy* における宮廷仮面劇」
Kasumigaoka Review 16 号、福岡女子大学英文学会（2010）105-116.

第 4 章・・・・「皮膚の城：劇場型迷宮譚としての *The Changeling*」
Kasumigaoka Review 17 号、福岡女子大学英文学会（2011）43-58.

第 5 章・・・・「不安を遊ぶ：*Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* と眩暈」
『英米文化』43 号、英米文化学会（2013）19-32.

第 6 章・・・・“Anatomy of Perception: Tom Stoppard's *The Real Inspector Hound*
and René Magritte's *The Human Condition*”
『英文学研究 支部統合号』4 号、日本英文学会（2012）453-460.

第 7 章・・・・「断片化する世界劇場—*Cleansed* に見るつぎはぎの異性装」
Shakespeare News 51 号 No. 2、日本シェイクスピア協会（2012）43.

終 章・・・・書きおろし。

序章

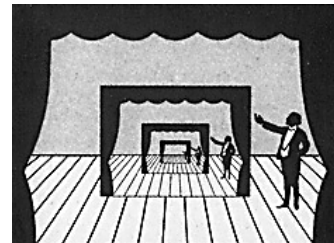
メタドラマの詩学

1. 本研究の目的

マーク・ダニエレブスキー(Mark Z. Danielewski)の奇書『紙葉の家』(*House of Leaves*, 2000)は、新居に越してきた一家の恐怖を描いている。この屋敷の奇怪さは、ひとりでにその内部を膨張させることだ。廊下の長さが伸び、続き部屋の間には新たな部屋が生まれ、果ては、立ち入る者を遭難させる程に広大な空間が、家の中に現れる。家主が調査に乗り出すと、驚くべきことに、内側から測定した家の広さが、外側から測定した広さを上回るという結果が出るのだ。精密な測量機を揃えても、専門家に依頼しても、その数値は変わらない。物理の法則を徹底して拒むこの異空間に、登場人物はただ振り回される。

このアメリカ小説について留意したいのは、それが内容と形式とを連動させた精緻なメタフィクションであるということだ。作中、内部の増殖を続ける住居が住人を戸惑わせるように、我々読者はこの小説の複雑な形式に眩惑を覚えるだろう。

次々と層を重ねる枠物語、語り手や作中の編者による読者への語り掛け、件の屋敷をめぐる架空の



図版1: フェイバー・アンド・フェイバー社版『本物』の表紙画像(部分)。

学術論争。メタレベルの想像力を介して生まれた文学は、その内側に無限の奥行きを増築することができ、時には作品の枠をやすやすと超え、読者や批評家の世界にまで浸食しているかのような錯覚を与える。

ここで彷彿とされるのが、現代イギリス演劇のテキストに付された1枚の図版だ。トム・ストッパード(Tom Stoppard, 1937-)の『本物』(*The Real Thing*, 1982)は、マトリョーシカ的な額縁舞台の絵を表紙として選んでいる。その視覚イメージは、本作の入れ子構造だけでなく、同時代の戯曲に内在する過剰な自己言及性を象徴すると言っても過言ではない(図版1参照)。『紙葉の家』

に登場するフランスの思想家ジャック・デリダ(Jacques Derrida)は、先に触れた謎の屋敷を受けて、その内部に次のような所感を寄せる。「無限に自己を、外部なくして、他者なくしてパターン化しつづける存在(that which infinitely patterns itself without the outside, without the other)」(Danielewski 361)。彼の評言は、そのまま『本物』の表紙と、ひいては、古来より自らを主題化し続けてきた演劇の在り方と深く響き合うのではないか。ひとつの劇空間の中に、更なる劇空間を増築する作業。この内省的な自己「パターン化」が、演劇特有の上演という手法により、詩や小説にはない物質的重みを伴いながら、観客の前で展開されるのだ。

ストッパードの『本物』は、エリザベス朝¹の劇作家ウィリアム・シェイクスピア(William Shakespeare, 1564-1616)の戯曲を始めとする先行文学を下敷きとしている²。材源であるシェイクスピア演劇に遡ってみても、自意識的な要素の例は枚挙に暇がない。例えば、『ハムレット』(*Hamlet*, 1600)の中の『ねずみとり』(*Mousetrap*)に代表される劇中劇、恋愛喜劇の異性装、劇中作家的な他者操作、役割演技、舞台稽古、あるいは劇中の劇評行為などを通して、シェイクスピア演劇は、この表現形態そのものに関する省察を繰り返す。周知の通り、自らを問題化するという手法は、20 世紀の劇作家に対しても強い引力を帯びていた。とりわけ、イタリア人劇作家ルイーヂ・ピランデルロ(Luigi Pirandello)は、作品内に劇中劇を何重にも詰め込み、「ロシア人形」的な世界を繰り返す(Puchner 1)。ピランデルロの手法は、西洋演劇界の後輩たちに絶大な影響を与えた。ストッパードは、そのような後続作家のひとりである。

自意識的な小説と演劇をめぐる批評用語は、20 世紀後半のアメリカで生まれた。1970 年、小説家ウィリアム・H・ギャス(William H. Gass)が「メタフィ

*表記について: 複数の章で使用する外国の作家名、及び作品名は、基本的に初出の箇所でのみ、丸カッコ内に原綴りを記す。

¹ 本研究における「エリザベス朝」とは、1558 年から 1642 年の間を指しており、ジェイムズ 1 世(James I)とチャールズ 1 世(Charles I)の在位期間を含む。

² アニー(Annie)の不貞が、ハンカチをきっかけに露呈する場面は、シェイクスピアの『オセロ』(*Othello*, 1604)へのオマージュだ。また、彼女と男性俳優の間で、ジョン・フォード(John Ford)の『あわれ彼女は娼婦』(*'Tis Pity She's a Whore*, 1632)を引用した会話が展開される。なお、以下、本研究の全章におけるエリザベス朝作品の推定創作年と初演年は、全て、Alfred Harbage, ed., *Annals of English Drama, 975-1700* (Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1964)による。

クション」(Gass 25)という語を生成した頃、時を同じくして、劇作家ライオネル・エイベル(Lionel Abel)が演劇の分野における同種の新語を世に問う。エイベルのエッセイ集『メタシアター』(*Metatheatre*, 1963)は、16-17世紀のバロック演劇と20世紀前半のモダニズム演劇に「(1)世界は舞台(the world is a stage)、(2)人生は夢(life is a dream)」(Abel 163)という共通の思潮を見出し、そのような演劇を「メタシアター(metatheatre)」と命名した(Abel 135)。この用語の誕生を嚆矢として、演劇が抱懐する演劇性は広く注目を集める。特に、批評家リチャード・ホーンビー(Richard Hornby)の『ドラマ、メタドラマ、認識』(*Drama, Metadrama, and Perception*, 1986)は、エイベルが「メタシアター」と呼んだものを「メタドラマ(metadrama)」(Hornby 31)と言い換え、世界演劇史的な視座から同主題の諸相を探り当てた。

2000年代に突入してからも、演劇の分野における同研究は勢いを失わず、エイベルが非メタシアターと見做したギリシャ古典喜劇や、ポストモダン演劇などにメタシアター性を見出す作業が続く。他にも、アジアやアフリカの作品に対し、関心を同じくする論考が寄せられている(矢橋 155; Crow 134)。以上の優れた業績は、メタシアター／メタドラマをめぐる考察を豊かに深めてきた。他方それらの業績は、単独の研究者が特定の時代や特定の国の戯曲を扱ったものである。近年刊行されたメタシアター／メタドラマの論文集は、そのように細分化された研究の集合だ。よって、複数の領域におけるメタシアター／メタドラマを差異化し、それぞれがどのような性質を持つのかという議論には、未だ発展の余地があるのではないか³。

イギリス演劇をめぐる本研究は、メタドラマ(metadrama)を視角とし、この主題が〈世界劇場〉として流行したエリザベス朝演劇と、そのエリザベス朝演劇を翻案・加工した20世紀イギリス演劇を論じる。扱われるのは5人の劇作家による7つの作品だ。本論の前半部では、ウィリアム・シェイクスピア、トマス・ミドルトン(Thomas Middleton, 1570?-1627)、ウィリアム・ローリー(William Rowley, 1585?-1642)の劇を分析する。後半部では、現代イギリス演劇

³ エイベルとホーンビーは、異なる時代に属する劇作家たちの作品を単独で論じている。だが、エイベルの論考はバロックとモダニズムの間にアナロジーを結ぶという類型の思考に基づいており、ホーンビーは博物学的な関心から各国のメタドラマを収集・分類しているため、複数の時代に執筆された劇におけるメタドラマの違いを論じることに、彼らは力点を置いていない。

界の重鎮トム・ストッパードと、若手作家サラ・ケイン(Sarah Kane, 1971-1999)の戯曲を読み解く。各劇に当てられた 7 つの章は、それぞれ独立して作品の批評史に貢献することを試みるが、同時にこれらの作業全体通して、ふたつの時代における演劇的自意識を相対化させ、個々の意味づけを行いたい。

本研究と近い関心を有するのは、エイベルの改訂増補版『メタシアター』(*Tragedy and Metatheatre*, 2003)に序文を寄せたマーティン・ピュヒナー(Martin Puchner)だ。この序文は、それ自体、ひとつの西洋メタシアター史論として高い価値を持つ。ピュヒナーによれば、シェイクスピアやフランスのピエール・コルネイユ(Pierre Corneille)の作品などに代表されるバロック演劇が、概して演劇を賛美しているのに対し、ピランデルロ、サミュエル・ベケット(Samuel Beckett)、ジャン・ジュネ(Jean Genet)といったモダニズムの劇作家は、演劇への「不信感と疑念(mistrust and suspicion)」を自らの戯曲に込めた (Puchner 17)。ピュヒナーのこの短い指摘に宿る着眼を、バロックとポストモダンのイギリス演劇に応用することが、本論の基本的な姿勢である。

議論の下地として、次節では、メタシアター／メタドラマをめぐる先行研究を簡潔に振り返る。その過程でイギリス以外の演劇にも言及するが、それはこの用語の意味を把握する上で助けとなる。続く第 3 節の論述は、メタドラマの再定義として資する。最終節では、本研究の流れと各章の概略を記す。

2. メタシアター／メタドラマの概念史

本論で扱う 7 作品の先行研究については各章で随時参照するとして、ここではメタシアター／メタドラマ研究史上の転換点となった文献を概観する。同研究の始点となった 1960 年代以降、この概念の意味するところは拡大の一途を辿った。というのも、エイベルが看過した領域にメタシアター性を見出す作業が、後の批評家たちによって続いたからだ。この用語の意味の変遷は、エイベルによる議論がどのように修正されていったのかを辿ると分かり易い。

エイベルのメタシアター論における〈ジャンルの・時代的〉な手落ちを真っ先に指摘したのが、スーザン・ソントグ(Susan Sontag)の『反解釈』(*Against Interpretation*, 1963)だ。

The omission of comedy is particularly striking when one recalls that counterfeit, deceit, role-playing, manipulation, self-dramatization—basic elements of what Abel calls metatheater—are staples of comedy since Aristophanes (Sontag 135).

ソントグが述べるように、エイベルの言うメタシアターの基本的な要素が、「にせもの、いつわり、役割演技、からくり、自己劇化」であるにも拘らず、それを常套とする「喜劇」のメタシアター性に、彼は触れていない。この欠落は、シェイクスピア研究においては既に埋められている。エイベルの『メタシアター』に先んじて、アン・ライター(Anne Richter)は、シェイクスピア作品全体に内在する演劇性を論じ、エイベルが非メタシアターと見做した『マクベス』(*Macbeth*, 1606)にも、「劇中王(Player King)」という演劇的要素を認める(Richter 121)。また、ゲルハルト・フィッシャー(Gerhard Fischer)らの編纂によるドイツ演劇論集『劇中劇：メタシアターと内省の上演』(*The Play within the Play: The Performance of Meta-Theatre and Self-Reflection*, 2007)は、オペラ、映画、小説における劇中劇を論じた。従って、メタシアターの所在を、悲劇、バロック、モダニズムに限定する発想は、徐々に影を潜めていったと言える。

メタシアターの問題は、〈手法〉という領域においても修正が加えられた。劇中劇、観劇、舞台稽古、あるいは役割演技といった演劇性以外の要素を、メタシアターの範疇に回収する動きが生じたのだ。前掲した『劇中劇：メタシアターと内省の上演』と同じく、デイヴィッド・ゲイラー(David Gallagher)もこの研究領域の論集⁴を出版している。その序文では、間テキスト性や引用、口上、ナレーションなど、演劇の虚構性を壊すことでその虚構性の輪郭を顕在化させる手法が、全て「メタシアター」の概念に含められている(Gallagher 4)。

これらの先行研究を概観して分かるのは、メタシアター／メタドラマの概念が余りに肥大化しているということだ。ホーンビーが指摘するように、ある意味で「全てのドラマはメタドラマ的である」(Hornby 31)。ひとつの劇作品を「メタシアターの」あるいは「メタドラマ的」と言ったところで、その指摘は意味を持たない。よってこの概念を使用する批評家は、「メタシアター

⁴ 『メタシアター／メタフィクションとして読む名作古典文学：オヴィディウス、ベオルフ、コルネイユ、ラシーヌ、ウィーランド、ストップパード、ラシュディ』(*Interpreting Great Classics of Literature as Metatheatre and Metafiction: Ovid, Beowulf, Corneille, Racine, Wieland, Stoppard, and Rushdie*, 2010)。

／メタドラマ」の意味を定めるところから、作業を始める必要がある。

筆者が考える〈演劇の中の演劇性〉とは、エイベルが「世界は舞台、人生は夢」という詩的引用で定義した「メタシアター」よりも、それを包括するホーンビーの詳細な議論に裏打ちされた「メタドラマ」に近い。語源的にも、本研究で扱われる分析対象は、劇作品における「シアター」ではなく「ドラマ」である。シアター(theatre)という語は、ギリシャ語の「テアτροン(*théatron* = a place for viewing)」に由来することからも解る通り、観劇のための〈場所〉を指す。それに対して、「ドラーン(*draō* = to do, to act)」という語を起源とするドラマ(drama)は、模倣という表現の形式、あるいはその内容を示す(小田中148)。本論が焦点を当てたいのは、演劇における演劇的な〈行為〉であり、舞台空間や劇場といった場所性は必ずしも必要な条件ではないため、「メタドラマ」という用語の方が、本研究の主旨に則す。では、「メタドラマ」の概念は、具体的にどのように定義されうるのか。そしてそれ以前に、そもそも「ドラマ」とはいかなる現象を指すのか。

3. メタドラマの再定義

演劇というメディアの固有性とは何か。

改めてこう問う時、まず思い出されるのは、ピーター・ブルック(Peter Brook)の『なにもない空間』(*The Empty Space*, 1968)の冒頭である。「ひとりの人間がこのなにもない空間を歩いて横切る、もうひとりの人間がそれを見つめる…演劇行為が成り立つためには、これだけで足りるはずだ」(ブルック 7)。ブルックの言葉は、演劇の要件が、このような「二種類の当事者」(ビエ 9)の関係とその同時性であるという点を実感させる。第四の壁の揺籃期であるエリザベス朝においても、このルールは当てはまるだろう。加えて演劇では、観念的な存在でしかない役を生身の役者が真似る⁵。安西徹雄の言葉を借りれば、演劇とは、「ある種の非現実、見えざる異次元の世界が、俳優の身体を通じて

⁵ 役者に与えられる〈役〉は、本研究の対象外であるポストドラマ演劇においては、絶対条件ではない。「ポストドラマ演劇」とは、ドイツ人批評家ハンス＝ティース・レーマン(Hans-Thies Lehmann)が提唱した概念であり、伝統的な「ドラマ演劇」の後に登場した新しい形態の演劇を指す。「ドラマ演劇」は、筋や登場人物など、演劇の基本とされた諸要素を内包する劇(＝ドラマ)の上演(＝演劇・シアター)である。それに対し、1960年代以降に登場した「ポストドラマ演劇」は、演劇の在り方を問題化した結果、もはや筋や登場人物などが消失している。

舞台の上に顕在化され、現実の時間と空間のただなかに侵入し、占有するプロセス」であると理解できる(安西 47-48)。これらを総合すると、演劇とは、実体のない役が、役者の生の身体によって実体化される様を、観客が同じ空間で、同じ時間に眺めるという一連の現象を指す。

この点を踏まえた上で、「メタドラマ」を規定するために、先に触れたホーンビーの『ドラマ、メタドラマ、認識』を参照する。この文献の出版は、半世紀に及ぶメタシアター／メタドラマ研究史のちょうど中間点に位置しているが、管見によれば、単独の批評家によるこの分野の研究書として、ホーンビーの著作を超える仕事は、2013 年現在も現れていない。同書の優れた点は、論じられている作品群が地理的にも時代的にも豊富であり、かつ、メタドラマの定義が明確になされていることだ。ホーンビーは、この用語の示すところを以下の 6 つに分類している。

《ホーンビーによる「メタドラマ」の定義》

- ① 劇中劇 (the play within the play)
- ② 劇中の儀式 (the ceremony within the play)
- ③ 役の中の役割演技 (role playing within the role)
- ④ 劇中での文学・実人生への言及
(literary and real-life reference within the play)
- ⑤ 自己言及 (self-reference)
- ⑥ 自意識 (self-consciousness) (Hornby 32, 121).

これら 6 種類の分類のうち、②と⑥以外の 4 つは、理解に難くない。①「劇中劇」とは、劇作品の内部で上演される劇である。③「役の中の役割演技」は、変装や異性装など、登場人物が本来の自分とは異なる人物に成りすますことを指す。役者が、ひとつの役を演じ、さらにその中で演技することを考えれば、これら 2 つの型は「第三の自我」(Fischer xi)を生み出していると言える。④「劇中での文学・実人生への言及」は、劇中の人物が、先行作品や現実世界の出来事に触れることであり、⑤「自己言及」とは、その劇自体が作り物であるという事実に触れることである。

残り 2 つの型については、若干の説明を要するだろう。②「劇中の儀式」は、劇中で催される社会的・宗教的儀式を指す。厳密には、劇と儀式は同じものではないが、ホーンビーは日本の能を例に取り、演劇とその起源である

儀式(rituals)がいずれも人々の前で「上演・施行(performed)」されるという点に触れ、劇中の儀式をメタドラマと見做した(Hornby 54)。

⑥「自意識」とは、劇作品が「認識」という主題を含むことを意味する。自然主義演劇とメタドラマを厳密に差異化したホーンビーにとって、演劇とは現実の模倣ではなく、人間の世界認識の模倣であるからだ⁶。彼の議論では、「演劇」と「認識の実体化」が同義に捉えられている。ひとつの劇が認識を主題化しているとしたら、劇中に劇が内包されるように、認識の中に認識が内包されているため、彼はそれをメタドラマと呼ぶ。

この秀逸な分類は、しかしながら、以下の3点において修正の余地を含む。まず、②「劇中の儀式」の例として、ホーンビーは一般的な儀礼の全てを挙げた(Hornby 49)。だが、本論におけるメタドラマとしての「劇中の儀式」は、その儀式の参加者が本来の自己とは異なるアイデンティティを帯びているものに限る。演劇という表現の意義は、現実とは異なる幻想を構築することにあるからだ。例えば、神々や王を模した人物を祀る祝祭や、仮面を付けた舞踏会など、参加者が自分の素性に虚構を被せている儀式はメタドラマである。他方、儀式の参加者が本人として列席する宴会、裁判、葬儀、結婚式などは、メタドラマではない。

④「劇中での文学・実人生への言及」も、メタドラマの概念に還元することはできない。諷刺劇などを観れば明らかなように、「実人生への言及」は、必ずしも演劇的虚構の輪郭を浮かび上がらせるものではないからだ。また先行文学への間接的、あるいは直接的言及を含まない戯曲を見つけることは非常に困難であるため、それをメタドラマに含めると、殆どすべての戯曲を指すことになる。よって「文学への言及」は、他のテキストからの引用や翻案と同様、メタドラマ性ではなく間テキスト性(intertextuality)の領域に収める。

⑥「自意識」も、メタドラマ的要素から除外する。なぜなら、ひとりの作者が、世界をめぐる認識をフィクションとして外在化するというのは、演劇に限られた作業ではないからだ。詩においても、小説においても、あるいは

⁶ この型の例として挙げられているのが、ソフォクレスの『オイディプス王』(*Oedipus the King*)だ。本作はアリストテレス(Aristotle)の言う「認識(anagnorisis)」(アリストテレス 61-64)を扱っているため、劇中劇や役割演劇を含まずとも、本作はメタドラマであるとされている(Hornby 121)。

映像芸術においても、作り手が提示する世界観を、受け手が追体験する。

以上の 3 つの修正を加えた上で、本論におけるメタドラマとは、次の 4 つのうちのいずれかを指すものとする。

《メタドラマの定義》

- (i) 劇中劇 (the play within the play)
- (ii) 劇中の演劇的儀式 (the *dramatic* ceremony within the play)
- (iii) 役の中の役割演技 (role playing within the role)
- (iv) 自己言及 (self-reference).

4. 本論の構成

本研究は、序章と終章に加え、ふたつの部に分かれた 7 つの章から成る。それらの章は全て、劇作品に内在する演劇性への関心によって貫かれている。

第一部の前半では、シェイクスピアのふたつの作品を俎上に載せる。まず初期悲劇『タイタス・アンドロニカス』(*Titus Andronicus*, 1594) における時間の寓意的パフォーマンスを読み解くことで、作品全体における演劇的な〈祭儀〉の構図を明らかにする。続く『尺には尺を』(*Measure for Measure*, 1604) 論では、為政者によって構築される〈劇中劇〉的世界が、作中社会の監視システムを近代化する役目を担うという点を指摘する。ライターが議論したように、シェイクスピア作品の多くは、何らかの形でメタドラマ的要素を含むが、これら 2 作品以外のシェイクスピア劇には、比較参照の素材として言及する。

第一部の後半では、シェイクスピアの同時代作家による作品に目を転じる。始めに、トマス・ミドルトンの作とされる『復讐者の悲劇』(*The Revenger's Tragedy*, 1606) を巡り、謀反の手段に利用される〈宮廷仮面劇〉と、主人公の〈仮面劇作家性〉とを分析する。第 4 章では、トマス・ミドルトンとウィリアム・ローリーの共作悲劇『チェンジリング』(*The Changeling*, 1622) に視点を移す。精神病患者の姿を商品化するという副筋の設定を踏まえた上で、副筋と表裏を成す主筋に込められた見世物的な〈劇中劇〉を扱う。

第二部の関心は、20 世紀後半に活躍した現代イギリス劇作家の作品へ注がれる。まず、トム・ストッパードのふたつの戯曲を扱う。それらはいずれも、シェイクスピアの『ハムレット』の直接的・間接的な改作翻案だ。第 5 章は、『ローゼンクランツとギルデンスターンは死んだ』(*Rosencrantz and*

Guildestern Are Dead, 1967)における〈劇中役者〉の演技が、観客に眩暈のような感覚を与えるという点を議論する。第 6 章では、推理喜劇『本物のハウンド警部』(*The Real Inspector Hound*, 1968)に登場する〈劇場〉と〈劇評家〉に着目し、それらの演劇的モチーフに備わる象徴性を解説する。

第 7 章には、サラ・ケインの『クレンズド』(*Cleansed*, 1998)論を配する。夭折したケインの作家生活は、4 年というあまりに短いものであった。だが、彼女の戯曲に対する注目の度合いは、特にヨーロッパにおいて非常に高く、現代イギリス演劇を総括的に論じる文献は、ほぼ必ずケインに言及している。

『クレンズド』は、シェイクスピアの『十二夜』(*Twelfth Night*, 1600)から異性装という設定を借用しているが、その効果と手法とは、『十二夜』のヴァイオラ(Viola)の場合と似て非なるものだ。この章は、本作で男装するヒロインの特異性を読み解き、その人物の在り方が劇世界全体の縮図であるばかりか、演劇そのものの寓意として解釈できるという説を主張する。

以上 7 つの作品論を通して、エリザベス朝演劇、及び現代イギリス演劇の内で駆動するメタドラマが、それぞれにいかなる特徴を備えているかを浮かび上がらせたい。

第1章

時を演じる

——越冬の祝祭としての『タイタス・アンドロニカス』——

1. 祭儀としての暴力

『タイタス・アンドロニカス』(*Titus Andronicus*, 1594) 4幕2場、黒人の赤子を抱いた乳母が言う。“Here is the babe, as loathsome as a toad / Amongst the fair-faced breeders of our clime” (IV. ii. 67-68)⁷。ローマ皇后タモラ(Tamora)とムーア人奴隷アーロン(Aaron)との密通により産み落とされた赤ん坊は、劇中の白人社会において「おぞましいひき蛙」のような存在である。「白く美しい顔」の女性が肌の黒い子の母であることは許されないからだ。この赤子に対するローマ社会の冷遇は、このシェイクスピア悲劇に下されてきた否定的評価と相通じるものがある。というのも、エリザベス朝期にロンドンで喝采を浴びた本作は、セネカ風の凄まじい暴力描写ゆえに、近現代の劇場および批評界において、必ずしも高く評価されてこなかったからだ。

しかし、この劇にはひとつの興味深いイメージが貫流している。その暴力性と表裏をなす祝祭のイメージだ。ここで言う「祝祭(festival)」とは、ある特定の期間に共同体が日常生活を一時停止させて、文化的・宗教的な儀礼を執り行うことを指す。例えば、『冬物語』(*The Winter's Tale*, 1610)の毛刈り祭(Sheep-shearing Feast)や、『真夏の夜の夢』(*A Midsummer Night's Dream*, 1595)で言及される五月祭(May Day)などが挙げられる。

『タイタス・アンドロニカス』に内在するメタドラマに関しては、他者操作に長けたアーロンを、“Aaron-as-dramatist” (Calderwood 46)と位置付ける解釈があった。だが、本章の目的は、この悲劇における儀式としてのメタドラマ性

⁷ 以下、『タイタス・アンドロニカス』からの引用は全て、William Shakespeare, *Titus Andronicus* (The New Cambridge Shakespeare Updated Edition), Alan Hughes, ed. (Cambridge: Cambridge UP, 2006)による。本章第3節における『ヘンリー8世』からの引用は、William Shakespeare, *The Arden Shakespeare Complete Works* (Revised Edition), Richard Proudfoot, Anne Thompson, David Scott Kastan, and H. R. Woudhuysen ed. (by) (London: Cengage Learning, 2001)による。

を再検証し、そこにこれまで殆ど論じられていない祭儀のパターンを見出すことだ。第2節と第3節では、劇中のローマ社会で巻き起こる騒乱が、時間の神を祀る冬至祭(Saturnalia)のイメージを帯びているという点を議論する。残るふたつの節では、作中の祝祭的騒乱が鎮静される際、時間の寓意的パフォーマンスが用いられていると指摘する。これらの考察を通して、劇中の一時的な無秩序が、サトゥルナリア(Saturnalia)という偽王を中心とした冬至祭の流れをなぞっており、その混乱を解決する主人公が、冬至祭で祀られる神サトゥルヌス(Saturnus)を体現するという点を明らかにしたい。

演劇の起源が、ディオニュソス祭のような古代の宗教的祭祀と深い関わりを持つということもあり、劇作品に内包された祝祭性の研究も盛んだ。ミハイル・バフチン(Mikhail Bakhtin)の『ラブレールとその世界』(*Rabelais and His World*, 1965)が祝祭文学批評の土壌を築く前、C. L. バーバー(C. L. Barber)の『シェイクスピアの祝祭喜劇：演劇形式と社会的風習との関係』(*Shakespeare's Festive Comedy*, 1959)は、シェイクスピア喜劇の解放的世界に冬至祭のパターンを見て取る。また、ナオミ・リーブラー(Naomi Liebler)は、『タイタス・アンドロニカス』の残虐性を「儀式的暴力(ritual violation)」と捉えた上で、劇中頻出する身体切断に、ディオニュソス祭で実施される八つ裂きの儀式(*sparagmos*)のイメージなどを読み込んでいる(Liebler 131)。他方、フランソワ・ラロック(Francois Laroque)は、この劇の終幕を「復讐者の虐殺祭(an avenger's massacre-festival)」と評した(Laroque 275)。特にラロックは、イングランドの民衆文化に関する詳細なリサーチを経てシェイクスピアのほぼ全作品を論じているため、彼の研究の後、この領域の仕事は残されていないように思えるかもしれない。

ところが、これらの慧眼な批評家たちでさえ、彼らの『タイタス・アンドロニカス』に対する祝祭批評的な関心は限られたものだ。バーバーによる本作への言及は、感情の誇張表現に関する指摘に留められており、祝祭との関連をめぐる記述はない(Barber 159-160)。ラロックにしてもリーブラーにしても、同戯曲については局所的な読みに留まっているため、劇の全体に流れる祭儀性に関しては、未だ議論の余地が残されている。

2. 冬至祭の偽王

12月25日は、文学にとって格好の素材のひとつである。例えば、現代イギリス劇作家ハロルド・ピンター(Harold Pinter)は、ジェイムズ・フレイザー(James Frazer)の『金枝篇』(*The Golden Bough*, 1890)を参照して『温室』(*The Hothouse*, 1980)を創作し、クリスマスの精神病院を舞台としたこの劇に、一年の終わりと始まり、すなわち死と再生をめぐる季節儀礼の構図を織り込んだ(Hornby 171)。作中、病院の男性職員ギブズ(Gibbs)は、院長に“*It's Christmas day, sir*” (Pinter 202)と報告した日の夜、院長と院内のほぼ全員を殺害し、幕切れ間際で新院長に任命される。年の瀬という時節と共振する形で、病院を総べる権力が、古いリーダーから新しいリーダーへと移行するのだ。バフチンは、自然や歴史といった「時間」の流れが祝祭と本質的に繋がっていると述べた後、“*Moments of death and revival, of change and renewal always led to a festive perception of the world*” (Bakhtin 9)と言葉を重ねた。ひとつの社会の「死と再生」、あるいは「変化と刷新」が、一時的な無秩序という形で、祭日特有の祝祭性を引き起こす。『温室』が描いたクリスマスの虐殺は、そのような無秩序のバリエーションである。

クリスマスは、古代ローマの冬至祭が、イエス・キリスト(Jesus Christ)の降誕祭としてキリスト教に取り込まれたものだ。オヴィディウス(Ovid)の『祭暦』(*Fasti*, 8 A. D.)から表現を借りれば、冬至とは、“*the beginning of the new sun and the end of the old one*” (*Fasti*, I. 163)、すなわち、新旧ふたつの太陽が入れ替わる「終わり」と「始まり」に位置する。冬至祭は、一年で最も日照時間が短い12月に、時間と農耕の神サトゥルヌスを祀る季節儀礼であった⁸。この行事の特徴は、「サトゥルナリア」と呼ばれる〈偽王〉の存在であり、この役目に出選された人物は、12月17日から約1週間の間、代理王として祀り上げられる。政権交代と国家の再生とを疑似的に催す冬至祭は、「黒い太陽」の異名を取るサトゥルナリアの戴冠と退位によって、新たな太陽の到来を促す為に執り行われたのだ(Vries 401)。

⁸ サトゥルヌスが時間と農耕を司るとされたのは、この神話的概念の起源であるギリシャ神話の農耕神クロノス(Khronos)が、ギリシャ語で「時」を意味する「クロノス(Chronos)」と、語の類似によって同一視されたことに端を発する。

古代ローマを舞台とする『タイタス・アンドロニカス』は、同名の老貴族を主人公に据え、アンドロニカス家とその敵であるゴート族一家との間で続く復讐を描くのだが、本作には、この冬至祭のイメージがそこそこに表出している。そのイメージを読み解く鍵となる人物が、ローマ皇帝サターニナス(Saturninus)である。なぜなら、冒頭で戴冠し、幕切れ直前で新皇帝の刃に倒れるこの君主は、冬至祭において虚構の統治を行う偽王のイメージを持つからだ。

サターニナスの偽王性は、まず次の台詞によって仄めかされる。彼が外患と内憂に悩まされ、君主としての自信を喪失しかけると、妃のタモラがこう助言する。“King, be thy thoughts imperious like thy name” (IV. iv. 80) タモラが、「あなたのお名前に相応しいお考えを」という表現を用いているのは、夫の名がローマ神話における黎明期の主神サトゥルヌスを連想させるからだ。つまり、サターニナスの名は、かつて人間に繁栄をもたらした統治者の名残を含むのである。

ところが、劇が進行するにしたがって、彼の名前は皮肉な響きを帯びる。神話上のサトゥルヌスは人間たちに農耕の術を授け、彼らの社会に豊かな黄金時代をもたらした。他方サターニナスは、君主の鑑とは程遠い暴君であることが露呈し、理想の統一体としてのローマ像は粉碎される(図版 2 参照⁹)。平民に身をやつした皇



図版 2: 翻案映画『タイタス』で、戴冠直後のサターニナスが玉座に座る場面。

帝は、民が皇帝に抱いている以下の不満を街路で聞き及ぶ。サターニナスは、タイタスの長子ルーシアス(Lucius)を反逆の咎で国外追放したのだが、ローマの民衆はこの追放が不当なものであったと捉えており、むしろルーシアスが皇帝として適任であると考えている(IV. iv. 73-76)。反乱分子の烙印を押されたルーシアスこそ、国民が切に願う統治者なのである。サターニナスは、サトゥルヌスには遠く及ばない〈偽のサトゥルヌス〉であり、結末のクーデ

⁹ ジュリー・テイモア(Julie Taymor)監督は、映画『タイタス』(Titus, 1999)において、サターニナスの戴冠場所に、ムッソリーニ(Benito Amilcare Andrea Mussolini)の庁舎を利用し、この登場人物のファシスト性を強調した。

ターで退位させられる偽王なのだ。

サトゥルナリアの存在に加え、本作では、冬至祭におけるもうひとつの慣例が稼働している。ここで、古代ローマ詩人ホラティウス(Horace)による『諷刺詩 第2巻』(*Satires Book II*, 30 B.C.)の第7節に目を向けたい。

DAVUS. It's me, the slave you've been talking at for years; and now I'd tell you a thing or two, if I dared. [...]

HORACE. Well, December's freedom month, since our ancestors wanted it that way, so be free. Speak (Horace 42).

ここで、主人のホラティウスは、この会話が展開されている「12月が自由の月だ」という理由で、「長らく聞き手に回っていた」奴隷のダーウスに対し、発言を許可する。2人の会話からも示唆されるように、冬至祭とは、通常奴隷に対して求められる忠義・礼節が緩和されていた時期であり、日常的な規律が一時的に無化されるという反秩序の期間であった。

この点を念頭に置くと、劇中最も身分の低い奴隷アーロンの立ち回りは、冬至祭の間に限り非礼を許された奴隷の姿を彷彿とさせる。メフィストフェレス(Mephistopheles)的なアーロンは、『リア王』(*King Lear*, 1605)のエドモンド(Edmund)や『オセロ』(*Othello*, 1604)のイアーゴ(Iago)といった悪役の先駆的存在であり、本作では、タモラの残酷な復讐計画に大きく貢献する人物だ。タモラは、自分の長子をタイタスに殺されたため、タイタスを含むアンドロニカス家全員の破滅を企む。主人である彼女の復讐を遂行するために、アーロンは無知な傀儡サターナイナスを操るのだ。

例えば、タモラの息子たちがサターナイナスの弟を殺した後、その殺人をタイタスの息子たちに転嫁する際、アーロンは捏造した証拠、すなわち「金貨の詰まった袋」(II. iii. 280)を夫に差し出す。タイタスの息子たちが、皇帝の弟殺しを暗殺者に依頼し、報酬としてその金貨を用意していたという作り話を、皇帝に信じ込ませるためだ。偽の証拠に騙された皇帝は、無辜の容疑者たちを斬首刑に処す。奴隷が皇帝の行動を操るというこの状況には、ホラティウスが描き出したような、奴隷の一時的無礼講が見て取れる。『タイタス・アンドロニカス』では、偽王サターナイナスの権力を利用したアーロンとタ

モラの復讐が、タイタスへの私恨を晴らすと同時に、ローマの法治に機能不全を惹起するのである。

3. 夏から冬へ

前述した通り、冬至祭は太陽暦における12月の儀式だ。しかし『タイタス・アンドロニカス』の2幕3場では、この劇世界が異なる季節に設定されていることが明示される。場所はローマ近郊の森。そこでは、サターニナスと、かつて敵国ゴートの女王であったタモラとの結婚を祝して、王侯貴族が狩りに興じている。この森でローマ人から暴言を浴びせられたタモラは、自分が非礼を受けた様子を息子たちに語る際、周囲の自然をこう描写する。“The trees, though summer, yet forlorn and lean, / Overcome with moss and baleful mistletoe” (II. iii. 94-95; my emphasis)。「夏であるにも拘らず」という台詞は、『タイタス・アンドロニカス』の、少なくともこの場面の季節を示す。引用下線部にだけ目を向ければ、本作に冬の祭りのイメージを読み取ることは困難だ。

しかしながら、この台詞をもう一度読み返すと、夏の暖かさを享受しているはずの木々は「寒々とやせ衰え」、その表面を「苔や生氣のないヤドリギ」が覆いつくしている。つまり、タモラが描写する森では、季節があたかも冬へと変化したかのように、木々が生氣を失っており、夏であるはずの劇世界が、修辞の次元では冬の様相を呈しているのだ。

このような季節感の変化は、劇の筋と連動している。シェイクスピア作品における祝祭性は、悲劇と喜劇とで大きく異なり、悲劇における祝祭とは、「恩寵ではなく害悪であり、悪の勢力を駆逐するものではなく、助長するもの」である(Laroque 196)。この2幕3場は、まさにそのような負の勢力が猛威を振るい始める箇所だ。タモラは、アンドロニカス家に復讐すべく、アーロンと彼女の息子たちと共に、森でふたつの策略を実行する。その計画によって、何の罪もないタイタスの息子たちは逮捕され、同時に、タイタスの娘ラヴィニア(Lavinia)はタモラの息子たちに凌辱されるのだ。『真夏の世の夢』や『お気に召すまま』(*As You Like It*, 1599)といった喜劇の場合、祝祭性は心楽しい平等神話の世界として立ち現れたが、悲劇『タイタス・アンドロニカス』における冬至祭のイメージは、暴力的なカオスの形を取る。そのようなカオスが

表出し始める時、劇世界の季節感は夏から冬へと移行するのだ。

劇中の台詞における季節感の変化は、タモラの台詞に限られたことではなく、舞台が森から都市へと移されてからも引き継がれる。なぜなら、リンダ・ウッドブリッジ(Linda Woodbridge)が指摘するように、タイタスの家族には「夏」のイメージ、皇帝の権力を利用してアンドロニカス家を虐げるタモラとその息子たちには「冬」のイメージが付与されているからだ(Woodbridge 172)。例えば、タモラの息子たちを罵倒するタイタスは、痛手を負ったラヴィニアを、「貴様たちの冬を吹き込まれた美しい夏(This goodly summer with your winter mixed)」(V. ii. 171)に擬える。内乱に悩まされるサターニナスは、「霜の付いた花々(flowers with frost)」(IV. iv. 70)のように頭を垂れ、他方、ゴート族の軍隊は、サターニナスへの謀反を計画するルーシアスに忠誠を誓い、「針を尖らせた真夏の蜂(stinging bees in hottest summer's day)」(V. i. 14)のようにについて行くと明言する。夏と冬にまつわる両家の対比は明らかであろう。タモラたちがアンドロニカス家への復讐を実行に移し、ローマが無法地帯と化している間、劇世界に充満しているのは冬のイメージなのだ。

都市を侵犯するこの混乱は、サターニナスの退位によって幕を下ろす。実際の冬至祭で偽王のサトゥルナリアが選出され、一時的な統治権が与えられることは先に述べたが、サトゥルナリアの特権には、ジェイムズ・フレイザーが言うところの「暗い影」が付随していた(Frazer 583)。この偽王は、儀式の終わりに生贄として処刑されたのである。この祝祭は、最も日照時間が短い冬至の前後に執り行われた行事であることから、冬の太陽そのものではなく、やがて訪れる新しい太陽を待ち望む不在神話的な儀式であった。偽王殺しによって新しい太陽、すなわち次なる王の到来を願うというのが、この季節儀礼の要なのだ。

前節で触れたように、劇中、冬至祭の偽王に該当するのが皇帝サターニナスだ。彼は幕開けで戴冠し、ローマ社会を混乱に陥れる恐怖政治を招来した末、終幕で次期皇帝ルーシアスの刃に倒れる。サターニナスの即位で始まったローマの祝祭的混乱は、冬至祭における生贄としての暴君の死と、新たな君主の即位で終わりを迎えるのだ。結末の直前、ローマの要人たちは、ルーシアス率いるゴート族軍と和平交渉を行うのだが、そこで対面したサタ

ーナイナスとルーシアスは、互いへの侮蔑を込めて、次のようなやり取りを交わす。

SATURNINUS. What, hath the firmament more suns than one?

LUCIUS. What boots it thee to call thyself a sun? (V. iii. 17-18).

ここで現皇帝と次期皇帝は、ふたつの「太陽」として舞台に並置されている。シェイクスピアの『ヘンリー八世』(*Henry VIII*, 1613)においても、アンドレンの谷で会見した英仏両国王が、“those suns of glory, those two lights of men”と、「ふたつの太陽」に擬えられるが(*Henry VIII*, I. i. 6)、『タイタス・アンドロニカス』の場合、上記の引用が持つ意味は大きい。サターナイナスは「サトゥルナリア」を、そしてルーシアスは「光(light)」を連想させる名前を持つからだ。これらのネーミングが示唆するように、彼らの間における権力の移行は、冬至の黒い太陽が新年の太陽へ移り変わるという〈時間の推移〉を象徴する。作中、宴で居並ぶ新旧「ふたつの太陽」は、ローマ再生の予兆だ。次期皇帝の刃に倒れるサターナイナスは、帝国再生のために屠られる生贄なのである。

4. 真実は時の娘

『お気に召すまま』の主人公オーランド(Orlando)が、男装中のロザリンド(Rosalind)と森で出会う際、彼は、“there’s / no clock in the forest”と言う(*As You Like It*, III. ii. 296-297)。規則的に時を刻む「時計」の不在は、森という空間において、文明社会のルールが不在であることを仄めかす。実際、そのようなルールの不在は、この喜劇で、自由な祝祭領域を登場人物に提供する。他方、悲劇『タイタス・アンドロニカス』の場合、森における時間の不在は、劇世界を暴力的な無法地帯へと変え、さらにその野性が都市を侵犯する。

ローマが秩序を喪失し、劇世界の祝祭性が表出し始めるのは、2幕3場、すなわち、サターナイナスの権力を後ろ盾としたゴート一家の復讐が始まり、ローマの正義に影が差す森の場面である。同場の終わり、ローマはある意味で〈無時間化〉しており、それを象徴する台詞がタモラに与えられている。彼女は、皇帝の弟殺しをタイタスの息子たちが画策していた証拠として、自分が捏造した偽書を皇帝に手渡し、次のような言葉を添える。“I bring this fatal

writ, / The complot of this timeless tragedy” (II. iii. 264-265; my emphasis)。通常、“tragedy”を修飾する“timeless”は、“untimely”の意に解釈されるのが妥当だ。しかし、接尾語の“-less”が「欠いている」という語源を持つことから、“timeless”には、「時間に従属していない・無時間の(not subject to time)」という意味を読み取ることができる¹⁰。“timeless tragedy”という句は、「時間の欠落した悲劇」として、劇中の冬至祭的世界における時間(=ルール)の不在を端的に表すのではないか。

本作の冬至祭性、そしてその祝祭がはらむ無時間性を念頭においた上で、今一度この劇を読み返してみると、5幕3場、サターニナスが退位させられる饗宴場面に、非常に興味深い意匠が凝らされていることに気付く。同場でサターニナスが殺害される直前、タイタスが繰り広げる劇中パフォーマンスは、まさに〈時間〉の寓意性を帯びているからだ。言い換えれば、本作には、時間の神サトゥルヌスを祀る季節儀礼が暴力の形で織り込まれており、その祝祭的混乱に終止符を打つ際に、時間をめぐるもうひとつの異なる儀礼が用いられているのである。

シェイクスピア作品の時間にまつわる登場人物として、真っ先に思い起こされるのは、『冬物語』に登場するコーラス役「時の老人(Father Time)」であるが、『タイタス・アンドロニカス』の場合は、より図像学的な形で同じアイコンを含む。エリザベス朝における時間の寓意は、“Veritas filia temporis” (真実 は時の娘)というラテン語の箴言(Panofsky 83)や、“Time brings the truth to light”、“Time reveals all things”という当時の諺にも表れている(Tilley 670; 671)。加えて、真実を明らかにするという時間の象徴的役割は、宗教的論争においても政治的なプロパガンダにおいても、積極的に利用されてきたモチーフであった。1559年1月14日、そのモチーフを利用した出し物が、エリザベス女王(Elizabeth I)の戴冠を祝してチープサイドで実施されている。まず、鎌と翼を身につけた「時」の老人が、洞窟のような場所から登場。続いて、白い絹の衣に覆われた「真実」役の娘が、時間に手を引かれて現れる場面が披露され

¹⁰ “timeless”が“not subject to time”の意味で最初に使われたのは、OEDによると1628年であり、『タイタス・アンドロニカス』の執筆時期とは約30年の隔りがある。だが、それは書き言葉における初出年であり、書き言葉よりも先に新しい意味を獲得する話し言葉の世界であれば、“timeless”に「時間に従わない」という意味が含まれていた可能性は十分にある。

た(Chew 19)。公式行事で、〈真実と時間〉という父娘のアレゴリカルな関係が演出されていたことは、この図式がエリザベス朝のイングランドに浸透していたことを強く示唆する。

時間と真実の関係は、美術作品のモチーフとして選ばれることも少なくなかった。マニエリスム画家イル・ブロンツィーノ(Il Bronzino)の絵画「潔白の証明」(*Justice Liberating Innocence*)はその例として頻繁に言及される。図版3は、ブロンツィーノの絵を基にしたジョヴァンニ・ロスト(Giovanni Rost)の壁掛けだ。この壁掛けのサトゥルヌスは中央に位置する老人として描かれており、彼は左端に配された真実のベールを外している。ブロンツィーノとロストが描いた「潔白の証明」は、時間が経てば真実が見出されるという教訓が視覚的に表現する。この図像からも、真実を暴露するという時間の象徴的役割が広く認知されていたことが伺える。



図版 3: ジョヴァンニ・ロスト
「潔白の証明」1546(フィレンツェ、ピッティ宮殿)。

5. 演じられる時間

『タイタス・アンドロニカス』におけるこの図像は、5幕3場、アンドロニカス邸の宴の最中に現れる。主な列席者はサターニナスとタモラ、そして、ゴート族を率いて祖国への謀反を目論むルーシアスだ。古版本(四つ折本および二つ折本)において、タイタスに付き添うラヴィニアが、「ベールで顔を隠して登場(*enter [...] LAVINIA with a veil over her face*)」(V. iii. 25. SD)。更に、アーデン版第3シリーズのト書きによれば、タイタスは宴でラヴィニアを殺す前に、「ラヴィニアのベールを外す(*Unveils Lavinia*)¹¹」(V. iii. 44. SD)。若い娘の

¹¹ ベールを外すト書きは、アーデン版の编者ジョナサン・ベイト(Jonathan Bate)による加筆であり、古版本には記載されていない。だが主人公が娘を殺した直後、サターニナスは、“What hast thou done, unnatural and unkind?” (V. iii. 47)と言う。このように、ベールの女がラヴィニアであると劇中人物が認識しているため、彼女は死ぬ前にベールを取られたと考えるのが妥当だ。以下、ベイトによる同ト書きの解説。“the logical place for this SD, though Ravenscroft waits till after Titus kills her. Eds since Rowe print Q1’s entrance ‘with a veil’ but have no SD for its removal” (Bate, Notes to V. iii. 44; my emphasis).

ベールを老父が取る光景は、先述した真実と時間の寓意と重なるだろう。

シェイクスピア劇におけるベールを被った女と言えば、『空騒ぎ』(*Much Ado About Nothing*, 1598) の幕切れで再登場するヒアロー(Hero)、『十二夜』(1600)における喪中のオリヴィア(Olivia)、『尺には尺を』(1604)のマリアナ(Mariana)などが思い起こされる。しかし、これら 3 人のヒロインが筋展開上の必然で顔を隠しているのに対し、ラヴィニアにはその必要性が無い。代わりに、彼女の顔を覆うベールは、強い記号性を帯びている。まず、ラヴィニアが真実を体現するという点は、ト書きに記された小道具と動作に留まらず、本作の物語における彼女の役目と照らし合わせても理に適う。劇中、このヒロインは、タモラの息子ふたりから凌辱された後、犯人の名前を口外できないよう、彼らによって両手と舌を切られる。話し言葉と書き言葉を失ったヒロインは、終幕に至るまで、開示に困難を伴う真実の象徴として舞台に配される。最終場でラヴィニアに被せられたベールは、彼女に強いられた沈黙を視覚化した表現なのだ。

タイタスがラヴィニアのベールを外すという行為も、それ以前に、凌辱の真相が開示されたという出来事の再現である。4 幕 1 場、ラヴィニアは言語の喪失に苦しむが、父タイタスと彼の弟マーカス(Marcus)の助けを借り、自分の腕で木の杖を抱えて、地面に犯人たちの名前を書く。彼女から犯人の名前を聞き出す前に、マーカスが口にする祈願文、“we may know the traitors and the truth!”は暗示的である(IV. i. 76; my emphasis)。なぜなら、次幕におけるラヴィニアは、タイタスと共に、真実の露呈を演劇的に再現するからだ。

ラヴィニアの中に在る真実とは、強姦者の名にとどまらず、ローマの混乱の元凶がタモラとその息子たちだという事実でもある。ラヴィニア凌辱の下手人、カイロンとディミートリアス(Chiron, Demetrius)は、彼らの母親タモラが、新皇帝サターニナスの妃に迎らえたことで、ローマの皇族の一員となる。そしてその凌辱は、カイロンたちの情欲の物理的な形である以上に、かつてローマ将軍タイタスに虐げられたタモラが、アンドロニカス家に対する復讐を遂げた結果なのだ。祖国のために生涯を戦場に奉げたタイタスは、自分の家族を襲うこの不条理な悲劇を受けて、無法地帯となったローマを、「獣が跋扈する荒れ野(a wilderness of tigers)」(III. i. 54)に擬え、故郷が野生に侵犯

されていると嘆く。ラヴィニアは、ローマに巢食うそのような祝祭的な腐敗が、皇后タモラとその息子たちによるという真実を、図像学的に告発するのだ。

最後に付け加えたいのは、真実を明るみに出すだけでなく、運命の輪を回すという時間の役目だ。運命の輪(Wheel of Fortune)とは、頂点を極めた者の没落、そして、底辺に置かれていた者に訪れる好機などを表した寓意画である。本来、その輪を回すのは、時間ではなく運命(Fortune)の女神だ。しかし、時折シェイクスピアはこれら 2 つの神々を混同していた。例えば『ルークリースの凌辱』(*The Rape of Lucrece*, 1607)では、「運命の車を回すことが時の役目」と捉えられている(川地 55)。その誤解は、ルークリースがタークィン(Turquin)から辱めを受けた後の嘆きに表れる。「〈時〉の栄光は、争い合う王たちを宥めること、／欺瞞の仮面を剥ぎ取り、真実を明るみに出すこと、[中略]〈運命〉の車輪を目まぐるしい早さで回すこと(Time's glory is to calm contending kings, / To unmask falsehood and bring truth to light / And [to] turn the giddy round of Fortune's wheel)」(*Lucrece*, 939-940, 952. 大塚、村里訳 131-132)。時間だけでなく人間の運命を移ろわせることが、シェイクスピアの考えるサトゥルヌスの仕事であったのだ。

運命の車輪を回すという時の働きは、タイタスと長子ルーシアスとの関係に見出される。ルーシアスは、“Hie to the Goths and raise an army there” (III. i. 285) という父の指示を受け、ゴート族を率いて祖国への進軍を決意し、ついにはサターニナスを殺害して玉座に就く。結末におけるルーシアスは、タイタスの代わりに、黄金時代の主神を演じた父の役目を引き継いでいる。つまり、ダイナミックな形勢の転換を促すという意味で、主人公は運命の輪を回すという機能を果すのだ。確かに幕切れにおいて、タモラを殺したタイタスは、皇帝から復讐の刃を受け、死に至る。しかしその直前に配された饗宴を舞台に、彼は時間を演じることで、祖国から一時的に不在となっていた秩序を取り戻すのである。

6. 時の凱旋

祝祭は革命ではない。人工的でかりそめの混乱を引き起こした後、それを

収束することによって社会を活性化させる文化装置だ。その意味において、『タイタス・アンドロニカス』に内包された祝祭性は、ひとつの国家が一時的な痛みを経て復活するための儀礼である。本章では、主として、時間の神を祀る季節儀礼〈冬至祭〉と、ふたりのサトゥルヌスの存在を扱った。ローマ帝国を一時的に混乱させるのが、偽のサトゥルヌスであるサターニナスの冬至祭的治世。そして、その混乱を治癒するのが、本物のサトゥルヌスを演じたタイタスである。先に触れたピンターの『温室』の場合、残虐な殺人者ギブズが結末で病院の新院長に選出されたことにより、組織の死と再生が不条理な色調を帯びたまま締めくくられた。だが『タイタス・アンドロニカス』は、同じ冬の祭りが、良き統治者と目されるルーシアスの帰還によって終息を迎えるのだ。

時間を擬人化したシェイクスピアのもうひとつの劇『冬物語』は、ロバート・グリーン(Robert Greene)の『パンドスト：時の凱旋』(*Pandosto: The Triumph of Time*, 1588)を下敷きとするが、この小説の副題は、期せずして『タイタス・アンドロニカス』の幕切れと響き合う。本作における祝祭的な混乱において、ローマで稼働していた時計の針は止まっており、サトゥルヌスを体現するタイタスの助力によって、その針が再び動き出すからだ。越冬の祝祭によって失われた時を求め、それを取り戻すこの復讐劇は、まさに時の凱旋を描いた戯曲なのである。

第 2 章

演出に抗して

——『尺には尺を』の監視再考——

1. 都市を見張る

デイヴィッド・サッカー(David Thacker)は、シェイクスピアの問題劇『尺には尺を』(*Measure for Measure*, 1604)のテレビ映画化(1994)に際し、次のような場면을冒頭に配した。トム・ウィルキンソン(Tom Wilkinson)演じる主人公のヴィンセンシオ公爵(Duke Vincentio)が、「無数の監視モニター」を眺め、表情を曇らせている(Gibbons 83)。モニターに映し出されているのはウィーンの娼館と監獄だ。原作と同様、この出だしでは、為政者が市民に監視の視線を送り、自らが治めている都市の墮落を憂う。肝心なのは、このモニタリング場面に、『尺には尺を』における君主の見張りとは 20 世紀社会とのアナロジーが込められているということだ。ジョージ・オーウェル(George Orwell)の『1984 年』(*Nineteen Eighty-Four*, 1949)に描かれた「ビッグ・ブラザー」が監視の隠喩として定着し、現実社会の見張りが「ポスト・パノプティコン」(Bauman and Lyon 11)の段階に突入したとされる今日、本作に内包された監視という主題は、より鮮明な像を結ぶ。

サッカー監督が示したアナロジーは、20 世紀以降の『尺には尺を』論においても散見される。特に重要なのは、ミシェル・フーコー(Michael Foucault)の『監獄の誕生』(*Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, 1977)に登場する鍵概念「一望監視施設(Panopticon)」を援用した作業だ。一望監視施設的な世界を展開したシェイクスピア作品としては、「全知の支配者」を主役とする『テンペスト』(*The Tempest*, 1611)が挙げられる(Lionnet 928)。『尺には尺を』に関しても、リチャード・ウィルソン(Richard Wilson)の『フランス批評理論におけるシェイクスピア：影の王』(*Shakespeare in French Theory: King of Shadows*, 2007)が記憶に新しい。一望監視施設は、18 世紀のイギリス人哲学者ジェレミー・ベンサム(Jeremy Bentham)によって考案されたが、ウィルソンの

論考は、『尺には尺を』の公爵を、同施設の「時代を隔てた設計者(a distant architect)」として位置づけた(Wilson 93)。また、マーク・フォーティアー(Mark Fortier)の主張によれば、『尺には尺を』には、「ひとつの支配モードから新たなモードへ」の移行が見受けられる(Fortier 379)。

一望監視施設を改めて振り返れば、その造りと『尺には尺を』の結末との間には、確かに似通った点が多い。監視社会研究の第一人者デイヴィッド・ライアン(David Lyon)の表現を借りれば、同施設は「道徳的な建築物(moral architecture)」であり、その設計図は「世界を作り直すための処方箋(a recipe for remaking the world)」である(Bauman and Lyon 11)。施設内の独房を監視する際に要となるのは、個々の囚人の意識に内面化された監視者の視線だ。建物の構造上、監視塔の看守が囚人たちを一望できても、囚人が看守を見返すことはできない。そのため被監視者の意識には、自分が絶えず見張られているという考えが植えつけられる。囚人に自己規律の精神を芽生えさせることが、一望監視施設の特徴なのだ。この内面化が達成されれば、独房の壁も監獄という建物も事実上は不要となる。監視者の一方通行な視線は、「権力の自動的な稼働(automatic functioning of power)」(Foucault 201)の源なのだ。

『尺には尺を』には、このような権力の自動化を読み取ることが可能だ。舞台は、市民が権威への畏怖を失いかけたウィーン。公爵が隠棲している間、公爵代理のアンジェロ(Angelo)が、婚外交渉を死罪とする法令を施行したために、姦通を犯した者や売春業者、そして娼館の顧客が次々と投獄される。アンジェロがこの締め付けに着手している間、修行僧に変装した公爵は、密かに領地に留まって市民とアンジェロを見張り、彼らの行動を操る。本作におけるメタドラマ性とは、劇中作家的な公爵と、劇中役者的な人物との関係によって構築される劇中劇的世界である。最終場の公爵は、変装を解き、「ここウィーンを見つめる者(a looker-on here in Vienna)」(V. i. 313)¹²、すなわち統治者の不断の眼差しを、被支配者に内面化する。本作の都市は、一望監視施設化されることで秩序の回復を試み、幕切れで、「壁のない牢獄(a prison without

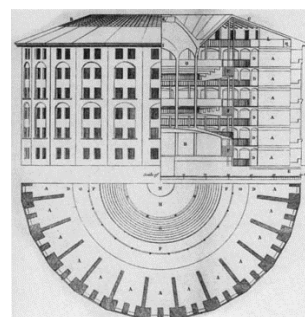
¹² 以下、『尺には尺を』からの引用は全て、William Shakespeare, *Measure for Measure* (The New Cambridge Shakespeare Updated Edition), Brian Gibbons, ed. (Cambridge: Cambridge UP, 2006) による。それ以外のシェイクスピア作品からの引用も、ニュー・ケンブリッジ・シェイクスピア版テキストによる。

walls)」に転じるのだ(Fortier 378)。

しかしこの戯曲において、為政者に従順な登場人物だけではなく、不従順な人物がいることも看過できない。ウィルソンやフォーティアーの論考では扱われていなかったが、公爵や法秩序の存在を意に介さない人物は、結末で示唆されるウィーンの監獄化に異なる意味を添えるからだ。本章の目的は、そのような例外的登場人物に目を配りながら、『尺には尺を』における都市の監視と劇中劇性を再検討することにある。

2. 監獄劇場の仕組み

一望監視施設は、中央の監視塔とそれを円環状に取り囲む独房群から成る(図版 4 参照)。この施設を説明する際にフーコーが用いたのが、演劇の暗喩である。「独房の檻の数と同じだけ、小さい舞台(small theatres)があると言いうるわけで、そこではそれぞれの役者(actor)はただ 1 人であり、完全に個人化され、絶えず可視的である」(Foucault 200)。彼は、囚人に「役者」の姿を、独房に「舞台」の存在を透か



図版 4: 同施設の断面
(Foucault、口絵 17)。

し見ている。ここでフーコーの喩えを発展させると、この施設の看守は、囚人たちの動きを監理するという意味では劇作家・演出家的だ。独房を舞台、囚人を役者、そして看守を劇作家兼演出家と見做すと、この監獄はフーコーが擬えた以上に劇場的な空間である。看守は劇作家兼演出家として「舞台」を一方向的に眺め、彼の「役者」である囚人を操るのだ。

『尺には尺を』は、人間の欲望とその欲望を監理しようとする意思との相克を描くが、公爵が他者を見張る際に用いるのは、まさに同施設の看守的な劇作家性と演出家性である。本作の先行研究において、この人物が「為政者兼劇作家(law-giver and dramatist)」(Righter 179)、あるいは「作家兼演出家兼役者」(山口 5)と見做されてきたように、彼は劇中劇的世界の司令塔と捉えられるだろう。アン・ライター(Anne Righter)は、「王侯たるものは、役者(actors)と同じく、全世界を見物人として舞台(stage)に立っている」というエリザベス女王の言葉を引き、為政者の役者性を指摘した(Righter 113)。本作において、

公爵が最初に着手するのが、この「舞台」から退くことである。まず彼は、「自分を市民の見世物にすること(to stage me to their eyes)」(I. i. 68)を好まないという反演劇的な台詞を口にし、国外への出立を装う。そして「本物の僧侶のような立ち振る舞い」(I. iii. 48-49)と僧衣とで周囲の目を欺きながら、彼は領内を探索するのだ。

シェイクスピアの歴史劇『ヘンリー五世』(*Henry V*, 1595)でも、アジンコートとの決戦前夜、王が身分を隠して部下の野営を徘徊するが、『尺には尺を』における公爵の変装は、被支配者の不正を観察する手段として機能する。修行僧姿の公爵と一望監視施設の看守は、言わば、マジックミラー越しに他者を操作しているのだ。この場合、劇中作家に操られる登場人物たちは〈劇中役者〉と呼ぶことができるだろう。

公爵が変装用に選んだ修道士という職業には、監視者及び劇中作家／演出家として立ち回る上で、大きくふたつの利点がある。ひとつには、他人との私的な接触や、監獄を始めとする様々な空間への立ち入りを円滑に進められるという点だ。例えば、彼が本作のヒロインである修練女イザベラ(Isabella)と牢獄で対面する直前、公爵は刑務所長(Provost)に対し、「私の僧衣(my habit)」(III. i. 173)に誓ってイザベラに害は及ぼさないと明言し、彼女と2人きりで会話する。第2の利点は、他者に行動の指針を与える「人生のディレクター」としての権限を入手できることだ(太田 61)。『ロミオとジュリエット』(*Romeo and Juliet*, 1595)のローレンス(Friar Laurence)や、ジョン・フォード(John Ford)の『あわれ彼女は娼婦』(*'Tis Pity She's a Whore*, 1632)に登場するボナヴェンチュラ(Friar Bonaventura)は、年長の聖職者として、悩める若者たちを導く。『尺には尺を』においても、一部の例外を除き、登場人物たちは修道僧に扮した公爵の言葉に真摯に耳を傾け、その指示に従う。公爵の仮の姿は、広い行動範囲と劇中作家／演出家としての力を、彼に付与するのだ。

しかし、『尺には尺を』における〈劇中作家と劇中役者〉の関係が、一望監視施設の〈看守と囚人〉の関係と重なり合うには、ひとつの条件を欠いている。その条件とは、劇中作家の存在を劇中役者が認識することだ。既に述べたように、この施設は、監視者の不断の眼差しを被監視者の意識に植え付ける。だが、本作でその被監視者に当たる劇中役者たちは、劇中劇的世界がそ

の虚構性を維持している限り、つまり、自らの属す世界が劇中作家による作為的なものと気付かない限り、自分たちを操る人物の存在に無知なのだ。たとえ劇中役者が無意識の内に劇中作家から視線に浴び、その操作を受けていたとしても、一望監視施設で機能しているような自己規律の精神は生まれ得ない。従って、劇中役者の意識に自動的な秩序を生み出すには、彼らが監視の対象であるという事実を提示する必要がある。そのため、逆説的ではあるが、一度作り上げた劇中劇的世界のからくりを暴露し、その虚構性を消滅させることによって、監視塔(=劇中作家)の存在を、劇中役者の前に現出させなければならない。劇中作家は、劇中役者と自らを隔てるマジックミラーを粉碎することで、彼らに注がれうる眼差しの存在を知らしめる必要があるのだ。

作中そのような「粉碎」が引き起こされるのは、公爵が市民の目前で、彼らを隠密に監視していた事実を明かす瞬間である。最終場の5幕1場、市民と側近に対し、為政者の絶えざる監視の目が社会に偏在するという可能性が示されるのだ。その可能性が社会に植え付けられれば、理屈の上では、物理的に見張りを配置する必要もない。劇中の腐敗した都市に、実体を伴うことのない牢獄が誕生するのは、この時である。言うなれば『尺には尺を』は、劇中劇的世界の構築と破壊を通して、ひとつの都市を、演出家不要の劇場に作り変えようとするのだ。

5幕1場における不可視な監獄の誕生が、ウィーンでどの程度機能するのかを読み解くには、被支配者たちの在り方に目を向けなければならない。ライオネル・エイベル(Lionel Abel)が、『ハムレット』の登場人物を「劇中作家兼演出家」と「劇中役者」に二分したように(Abel 122-123)、『尺には尺を』の場合も、前者には公爵を、後者には彼に操られる登場人物たちを振り分けることができる。だが、本作を解釈する際、そこにこの分類から漏れる人物の為の項目、「非劇中役者」を加える必要があるのではないか。以下、〈劇中役者〉と〈非劇中役者〉の存在を踏まえた上で、最終場の読解を試みる。

3. 劇中役者と非劇中役者

まず、主な〈劇中役者〉としては、アンジェロ、公爵の側近エスカラス(Escalus)、修練女のイザベラ、アンジェロの元婚約者マリアナ(Mariana)、刑務所長、そ

して公爵の変装を手伝う修道士ピーター(Peter)が挙げられる。これらの人物は、いわば、公爵に動かされる駒である。彼らの劇中役者性が顕著に描き出されるのは、公爵が帰還する直前の 4 幕後半だ。そこでは、公爵から劇中役者たちへの指示が飛び交う。エスカラスとアンジェロには、書簡を通して、公爵をウィーンの城門まで出迎えに来るようにという命が下る。修道士ピーターにも、公爵が以下の言葉を掛ける。“The provost knows our purpose and our plot. / The matter being afoot, keep your instruction,” (IV. v. 2-3; my emphasis)。公爵の計画が「筋書き」や「指示」という舞台用語で言い表され、この状況の演劇的な性質が示唆される。

劇中演者の中でも、演出助手的な働きをしている人物がイザベラだ。“Isabella”という名前が「神に捧げられた(consecrated to God)」(Marx 79)という意味を持つ通り、このヒロインは修道僧に扮した公爵に、“I am directed by you” (IV. iii. 128)という忠実な態度を崩さない。イザベラは、大団円の重要なキャストとなるマリアナに、“your part” (IV. vi. 3)、すなわち彼女の「役」に与えられた仕事を伝達する。以上の劇中役者的な人物たちの立ち回りによって、幕切れにおける公爵の見世物的な計画が遂行されるのだ。

しかし本作には、公爵の目論み通りに動かない〈非劇中役者〉が 2 人いる。弁の立つ青年ルーシオ(Lucio)と、死刑囚のバーナダイン(Bernadine)である。彼らはいずれも、公爵からの指示を受けないか、あるいはそれを無視するため、劇中役者と呼ぶことは出来ない。まずルーシオは、修道士に化けた公爵と言葉を交わす際、彼は目の前の人物の本性に無知なまま、公爵を “[a] very superficial, ignorant, unweighing fellow” (III. ii. 121)と揶揄する。ルーシオは、公爵が言うところの「中傷の舌」(III. ii. 161)として、為政者を悩ませる。この人物は、喜劇性を帯びた反権力を体現することで、国家による管理の網の目を逃れる人物が存在することを示す。

非劇中役者としてルーシオ以上に異彩を放つのが、9 年間の獄中生活を送るボヘミア出身の殺人犯バーナダインだ。彼が身を置く刑務所は、例えば、シェイクスピアが『リチャード二世』(*King Richard II*, 1595)で描いた暗鬱で閉塞的な独房と大きく趣を異にする。ポンフレット城に収監されたリチャード二世は、独房の壁を前に、「この固い小世界の石の肋骨(the flinty ribs / Of this hard

world)」を越えられないと絶望するが(*Richard II*, V. v. 20-21)、『尺には尺を』の監獄で展開されるのは、喜劇的なさかしまの世界だ。そこでは女衞ポンピー(Pompey)のような罪人が、「悪名高き善行の輩(notorious benefactor)」(II. i. 47)という撞着語法で描写される。バーナダインは、そのような獄中のさかしま性を誇張した存在だ。彼は翌朝処刑を予定されているにも拘らず、“[a]s fast locked up in sleep as guiltless labour / When it lies starkly in the traveller’s bones”(IV. ii. 53-54)と、「罪のない旅人」のように熟睡しているのだ。

刑務所長の報告でも、バーナダインは「死も道德も全く意に介さず(insensible of morality and desperately mortal)」(IV. ii. 127-128)、獄中でも「自由(liberty)」(IV. ii. 130)を謳歌しているため、脱獄を許可されても逃げないだろうと言われる。スティーヴン・グリーンブラット(Stephen Greenblatt)は、17世紀初頭の「自由」という語が「向う見ずな気ままさ(reckless freedom)」や「放縦(licentiousness)」という独特の意味を持つと言う事実に触れつつ、「決まり(law)と自由(liberty)とは常に対立し合っていた」と述べる¹³(Greenblatt 95-96)。ウィーンのボヘミア人であり、刑務所の自由人であるバーナダインは、複数の意味で本作における異邦人なのだ。

「服従拒否(refusal of subjection)」(Dollimore 83)を一身に体現するこの獄囚に対して、公爵は彼岸への旅立ちに関する指針を与えようとするが、以下の対話からも明らかなように、その試みは全くの無為に終わる。

DUKE. Sir, induced by my charity, and hearing how hastily you are to depart,
I am come to advise you, comfort you, and pray with you.

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

DUKE. Oh, sir, you must; and therefore I beseech you
Look forward on the journey you shall go.

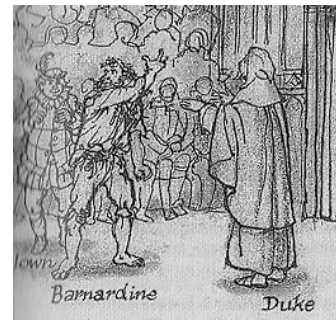
BARNADINE. I swear I will not die today for any man’s persuasion.

DUKE. But hear you—

BARNADINE. Not a word. If you have anything to say to me, come to my
ward, for thence will not I today (IV. iii. 43-54; my emphasis).

¹³ グリーンブラットも引用したように、シェイクスピアの『アテネのタイモン』(*Timon of Athens*, 1607)では、主人公がアテネの城壁の外から呪詛の言葉を叫ぶ。「色欲と放縦よ、この都市の若者の心と骨の髄に忍び込め(Lust, and liberty, / Creep in the minds and marrows of our youth)」(IV. i. 25-26; my emphasis)。ここでの「自由」も、「放縦」という否定的な意味を持つ。

5 度の「否(not)」という拒絶からも顕著なように、バーナダインは修道士姿の公爵に微塵の従順さも示さない。先述した〈劇中役者〉とは異なり、この囚人は、死、宗教的権威、そして国家権力のいずれに対しても屈服しないのだ(図版 5 参照)。彼は物理的に拘束されているにも拘らず、意識の中で監獄の壁を無化してしまう。『ハムレット』において、祖国のデンマークを「牢獄(prison)」と呼ぶ主人公は、「胡桃の殻(nutshell)に閉じ込められても、無限の宇



図版 5 : ホッジス(Walter Hodges)による4幕3場のスケッチ(部分)。修道士姿の公爵と、彼を振り切るバーナダイン(Gibbons 5)。

宙(infinite space)を支配する王者だと思っていられる」と言葉を継ぐ(*Hamlet*, II. ii. 234, 243-244)。ハムレットが用いたこの比喻を、物理的に閉じ込められたバーナダインは実践しているのだ。

先に引用したバーナダインの拒絶は、劇中作家兼演出家たる公爵への抵抗でもある。公爵は当初、アンジェロから斬首刑を宣告された青年クロードイオ(Claudio)を助けるため、バーナダインの首をクロードイオの首と偽ってアンジェロに届けさせることを計画していた。首という小道具を失った公爵の企ては、図らずも熱病によって死んだ囚人ラゴジン(Ragozine)の頭部を入手したことで事なきを得る。だが、劇中の演劇的役割を拒むバーナダインは、公爵の「台本」と「演出」の続行を一時的に危険にさらしたと言えるだろう。

この死刑囚は、4幕3場と5幕1場に一瞬登場するだけの人物であり、14行しか台詞を与えられていない。それにも拘らず、批評家たちは、彼に関して短いが無視できない評言を繰り出す。ノースロップ・フライ(Northrop Frye)は、公爵に操られる他の登場人物たちの中にあって、「バーナダインは別である。彼の心のうちはおれわれには分からない」(フライ 278)と、彼の例外性に言及する。ライターは、この囚人の態度を、劇中の演劇的アクションに資することへの反抗と解釈した(Richter 179)。だが、彼の在り方が、劇中の監視と演劇性の両方と関連付けて論じられることは少なかった。傍若無人なバーナダインの存在を踏まえた上で結末を読み返すと、為政者によるシナリオはどれほどの効果を持つのか。

4. 改革の限界

『尺には尺を』という題名が、新約聖書からの引用であることは既に広く知られている¹⁴。だがフォーティアーは、ある意味で「二重語法」を含むこの題名の含意を次のように説明する。

The Duke is engaging in a doublespeak in which “measure for measure” implies both a transition from one mode of control to another and the continuance of control: one measure for another, but measure still (Fortier 379).

彼が指摘するように、「尺」とは支配の「手法」とも捉えられるため、作中の支配体制の「推移」が、劇の題名によっても示唆されていると考えられる。

本作の為政者による支配体制は、公爵の行動に沿って、変装前／変装中／変装後の 3 段階を経る。変装前は、度を越えた公爵の寛大さゆえに、社会は頹廃を極める。彼が変装している間は、ウィーンを無菌室化しようとするアンジェロの恐怖政治により、違法者への身体刑が繰り返される。しかし、続く第 3 段階において、劇中の監視が近代化を遂げる。新たな監視のモードは市民の身体ではなく、彼らが罪を犯すことがないように、その精神を牢に入れるのだ。変装中は所領地を遍歴する目であった公爵が、解装(=メタドラマの幕引き)によって、全知のパノラマ的視点を備えた新たな統治者に再生する。シェイクスピアの政治劇『コリオレーナス』(*Coriolanus*, 1608)において、虚飾を嫌悪する主人公は、政治的な自己演出を拒否したために選挙で落選し、果ては祖国から追放される。この英雄の末路は『尺には尺を』の公爵のそれと対照的だ。公爵は、コリオレーナスが手放した政治的演劇性を最大限に利用し、優れた治者としての自己を大衆の前で演出する。

日本における『尺には尺を』論の中には最終場で身分を明かす公爵に、「水戸黄門」(宇田川 261)や「桜吹雪の刺青」(小室 250)との類似を見出しているものがあるが、それは劇中最大のステージ・オーディエンスを前にした権力者の解装がカタルシスを引き起こすからだ。この場面では、公爵の帰国を迎えるようと城門付近に大勢の市民が集められている。彼らが見守る中、修道士

¹⁴ 「あなた方がさばくそのさばきで、自分もさばかれ、あなた方の量るそのはかりで、じぶんにも量り与えられるであろう」(マタイによる福音書 7 章 2 節)。

の頭巾を取り去られると、そこには他ならぬ公爵の顔が現れるのだ。この時、公爵の側近と市民たちは、自分の行いが絶えず彼に見られていたことに気付く。そのような驚嘆の念はアンジェロの台詞に色濃い。

ANGELO. Oh, my dread lord,
I should be guiltier than my guiltiness
To think I can be undiscernible,
When I perceive your grace, like power divine,
Hath looked upon my passes (V. i. 359-363; my emphasis).

「神がそうなさるように、私の行動を全てご覧になっていた」というアンジェロの言い回しには、公爵が全知の視座を備えているという彼の認識が読み取れる。既に述べた通り、公爵の再生は、形のない監獄の誕生の契機となっている。彼は、「全てを見通しつつ(all-seeing)も、被監視者から見返されることのない(unseen)新たな支配方法」を用い、自らの統治手腕を強固なものに高めようと試みている(Wilson 93)。換言すれば、全てを見通す眼差しを備えた統治者像を、市民たちが認識するということで、不断に光る法の不可視な目が彼らの意識に植え付けられるのだ。このような被支配者たちの認識により、ウィーンは一望監視施設的な空間へと変貌を遂げる。“panopticon”とは、ギリシャ語で「全てを見ることができる場所(all-seeing place)」を意味するが、この名称は、『尺には尺を』の幕切れにおいて劇世界にもたらされる監視システムの性質と符合するだろう。

公爵が現出させる監視システムの効能は、アンジェロとルーシオになされる彼の対処の仕方に限れば、目に見えて明らかだ。婚前交渉を禁止する法令が施行される中、アンジェロは元婚約者のマリアナと関係を結び、ルーシオは娼婦ケイト・キープダウン(Cate Keepdown)との間に子供をもうけていたことが明らかにされる。姦通の罪を犯した彼らへの罰として、アンジェロはマリアナと、ルーシオはケイトと結婚するよう申し渡されるが、公爵の恩赦により、死罪だけは免除されるのだ。ここで大衆に印象付けられるのは、ウィーンの性的放縦さを取り締まる眼差しの鋭さと、そのような眼差しを備えながらも慈悲心を持った君主の理想像である。全体主義的な監視社会を描いたオーウェルの『1984 年』においても、安全と思われていた小部屋で、突如、

版画の裏に隠されていた監視鏡テレスクリーンが現れ、行政による過剰な見張りが読者に印象付けられる(Orwell 231)。『尺には尺を』において公爵が素顔を明かす瞬間は、テレスクリーンの登場場面と同じほどの衝撃をステージ・オーディエンスに与えるだろうが、その衝撃がビッグ・ブラザー的な高圧感を持たないのは、公爵の計らいが厳しさと慈悲心の両方を含むからだ。

ただ、この監視体制の利点に疑問符を付す存在が、結末間際で現れる。刑務所長に連れられて舞台に登場する、囚人のバーナダインだ。処刑を予定されていたこの男にも、公爵は次のような恩赦をかける。

DUKE. Thou'rt condemned:
But, for those earthly faults, I quit them all,
And pray thee take this mercy to provide
For better times to come (V. i. 475-478).

ここで公爵は、バーナダインの死刑を免除しつつ、「この慈悲に感謝し、あの世での生活に備えるように」と改心を促しているが、当のバーナダインの返答は記されていない。前節で見たように、この囚人は、宗教にも国家にも、そして死という運命に対しても、全く畏怖の念を抱くことがないのだ。そのため、公爵の慈悲や新たな監視システムによって、この男に自己規律の精神が内面化されるとは考えにくい。バーナダインは、監視者に対して可視化された社会に抗うのではなく、その存在自体を無視することができる。物言わぬこの死刑囚は、結末のハーモニーにおける小さなノイズなのだ。

先に触れた社会学者ライアンは、監視の原理が裏目に出た例として、最大のセキュリティが保たれたスーパーマックス刑務所(super maximum security prison)での事件を挙げる。ライアンは、この刑務所が被収容者の中から自傷行為者を出したという事実を通して、一望監視施設による「計算された操作(calculated manipulation)」が「その反対物(its opposite)を生み出してしまう」という可能性に触れた(Bauman and Lyon 54)。このような自傷行為は、可視化されることに対する身体を用いた抵抗であるが、バーナダインの場合、獄中の彼はそのような能動性によってではなく、自らの意識の中で監視者の存在を消す。「壁のない牢獄」の到来を予見させる本作の結末においてでさえも、彼

がその牢獄の計算から外れる「反対物」となることは想像に難くない。この問題劇は、かつての物理的で不完全な監視が溶解し、自己規律という秩序がウィーンに拡散したとしても、新たな監視に限界性が伴うという点を、この囚人の沈黙でもって示唆する。

グリーンブラットは、『シェイクスピアと自由』(*Shakespeare and Freedom*, 2010)において、バーナダインをめぐる考察をひとつの章に膨らませている。その中で彼は、「筋展開のためには何の必要もない」この登場人物が、「演劇的にはじつに強烈な存在感を放っており、世界をつくり変えるという芸術家の自由の象徴(an emblem of the freedom of the artist to remake the world)となっている」という興味深い評価を寄せた(Greenblatt 13)。ただ、この登場人物は、劇中の演劇性という文脈に置いてみると、逆の解釈を許容するのではないかなぜなら、為政者の演出と筋書きから一貫して距離を保つバーナダインは、「芸術家の自由」というよりも、公爵が構築する劇中劇という「芸術からの自由」を体現しているからだ。そして、芸術からの自由が作中に配置されることで、彼以外の人物たちが身を置く世界の人工性が引き立つのである。

5. 規範と自由

『尺には尺を』は、政治的演劇性が駆使される様を、殊更に強調する戯曲である。本作は、公爵による劇中作家、及び演出家的な他者操作を通して、都市の監視体制が進化する様を描く。かつて盲目と見做された統治者の目が、本来の役割を果し始めたという事実が、結末で民衆の意識に焼き付けられるからだ。公爵は、民衆の認識における自身を理想の君主像へと近づけることにほぼ成功する。一望監視施設の仕組みと同様、もはや実際に監視が行われているかどうかは問題ではなく、監視の可能性を市民に意識させることによって、彼らに自らを律させる。この意味において、本作は一都市の再生譚だ。

だが、その新たな監視は決して完全なものではない。そのような但し書きは、囚人バーナダインの存在によって添えられる。本作の劇中劇的世界で、絶えず非劇中役者の立場を保つ彼は、監視とメタドラマのシステムにおけるバグとしての役目を果すのだ。かつて囚人であった彼は、幕切れで牢獄と化した都市にあって、唯一自由な被支配者と言えるのではないかな。そのような

登場人物をひとり内包することで、結末の劇中社会における演劇性は、より一層際立つのである。

第3章

暗殺者のプロット

——『復讐者の悲劇』にみる宮廷仮面劇のパロディ——

鏡は悟りの具にあらず、迷ひの具なり
(斎藤緑雨 75).

1. 芝居で討つ

「暴君に滅びあれ! (*Sic semper tyrannis*)」。観劇中のエイブラハム・リンカーン(Abraham Lincoln)をピストルで仕留めた後、暗殺者はボックス席から舞台に舞い降りてこう叫んだ。引き金を引いたJ・W・ブース(J. W. Booth)は、この事件の前から優れたシェイクスピア俳優として名高く、『ジュリアス・シーザー』(*Julius Caesar*, 1599)などに出演した経験を持つ。ブースの反逆が真に劇的であったのは、名俳優が大統領を射殺したことにより、「アメリカという舞台そのものを劇場へ変容させ、暗殺自体をみごとなスペクタクルへ仕立てあげてしまった」(巽 165)からだ。客席にいた標的が、役者の凶弾に倒れた瞬間、このテロリズムは演劇化されたのである。

演劇的殺人という素材は、ブースが舞台を踏んだ『ジュリアス・シーザー』と同時代のエリザベス朝演劇においてひとつの系譜を成す。トマス・キッド(Thomas Kyd)の『スペインの悲劇』(*Spanish Tragedy*, 1587)やトマス・ミドルトン(Thomas Middleton)の『女よ、女に用心せよ』(*Women Beware Women*, 1621)では、最終場の劇中劇で仇討が行われる。ジョン・フォード作『あわれ彼女は娼婦』のヒポリタ(Hippolita)は、仮面を付けて祝婚の踊りに加わり、花嫁に毒を盛ろうとする。いずれの戯曲においても、殺人者は芝居の小道具を用いている。

このような作品群の中にあって、ミドルトン、あるいはシリル・ターナー(Cyril Tournear)の作とされる『復讐者の悲劇』(*The Revenger's Tragedy*, 1606)は、特にスペクタクル性の強い暗殺を内包する。先に触れた同時代作品の演劇的殺人が物語のごく一部であるのに対し、『復讐者の悲劇』は、主人公ヴィ

ンディス(Vindice)による同種の犯罪を、発案から製作の裏側に至るまで描き出す。この青年は、“actor-revenger” (McMillin 287)であるだけでなく、演劇の中でも特定のジャンルと深い関わりを見せる。なぜなら彼は、衣装、仮面、舞踏といった宮廷仮面劇(court masque)の小道具とその上演を利用し、2人の敵を殺めるからだ(蒲池 68)。他のジェイムズ朝悲劇と比較した際、本作のメタドラマは、「高価な衣裳と、更に高価な仮面劇」という具体性を持つ(Heinemann 104)。

この劇における暗殺の被害者は、舞台となる都市の公爵とその長子であるため、ヴィンディスによる仮面劇の筋書き(plot)は、為政者への策略(plot)でもある。本作に内在する反逆精神は、次の台詞によって代弁されるだろう。公爵の没後、長子ルシュリオーズ(Lussurioso)が後継者に選出されると、その弟たちは爵位を篡奪するために兄の暗殺を画策し、“A masque is treason’s license” (V. i. 183)¹⁵と言う。この劇の宮廷社会で、「仮面劇は謀反の隠れ蓑」(大場訳 377)としての働きを持つ。だがここで、当時催されていた実際の仮面劇と比較すると、本作の演劇的戦略は強い皮肉を帯びる。言うまでもなく宮廷仮面劇とは、君主にとって理想的な宮廷社会を演劇化する道具であったからだ。

本章は、『復讐者の悲劇』の主人公による暗殺に焦点を当て、その手法が、宮廷仮面劇のパロディであるという可能性を検討する。本作がパロディの精神で満ちているという指摘は、これまで様々な角度からなされてきた。例えばこの作品は、『スペインの悲劇』以来の復讐劇の伝統を裏返しにしている(大場 330)。雷鳴が主人公の策略の効果音に帰すという設定に、「怒れる神のカリカチュア」を読み取ることも可能だ(Dollimore, 1980, 39 qtd. in 中野 108)。間テクスト性という点でも、主人公が髑髏を眺める冒頭は、シェイクスピアの『ハムレット』5幕1場で、ヨリックの髑髏を手にする王子ハムレットの仕草を再利用している。また、幕切れのヴィンディスが復讐に仮面劇を用いる箇所は、ジョン・マーストン(John Marston)作『マルコンテンツ』(*The Malcontent*, 1604)の4幕5場を語り直している(Daileader 61)。

『復讐者の悲劇』で巻き起こる反逆が仮面劇的であるという指摘は既になされているが、その仮面劇性がパロディの性質を帯びているという指摘はほ

¹⁵ 以下、『復讐者の悲劇』からの引用は全て、R. A. Foakes, ed., *The Revenger’s Tragedy* (Manchester: Manchester UP, 1996)による。

とんどないと思われる。本章は、当時の宮廷仮面劇の慣例を振り返った上で、劇中の仮面劇的な謀反と幕切れにおける主人公の自白を再吟味し、そこで諷刺的にデフォルメされている仮面劇性を読み解く。

2. 王の夢

『復讐者の悲劇』4幕4場、主人公の母グラシアーナ(Gratiana)は、娘のカスティーザ(Castiza)に対して、“Be thou a glass for maids, and I for mothers” (IV. iv. 157)と語りかける。貧にあえぐグラシアーナは、ルシュリオーズからの邪な誘惑を受け入れるよう娘に勧めるのだが、息子たちに叱責されて改心する。この台詞は、グラシアーナが、娘と共に徳高い生き方を誓う場面で発されるのだ。彼女が言う“glass”は、“mirror, example” (Foakes, 1996, Notes to IV. iv. 157)の意味である。そのため、「かがみ」という大和言葉と同じく、ジェイムズ朝期の“mirror/glass”は、「鏡(姿見)」と「鑑(手本)」の両方を指す¹⁶。

この「かがみ」という語は、本作の策略において支配的な仮面劇性と強い接点を持つ。劇作家ベン・ジョンソン(Ben Jonson)や舞台装飾家イーニゴ・ジョーンズ(Inigo Jones)といったジェイムズ朝期の演劇人は、宮廷仮面劇を「かがみ(mirror)」と目していたからだ(Strong 155)。彼らの認識は、当時の仮面劇の主旨を振り返れば、非常に納得のいくものである。ジェイムズ1世(James I)の庇護のもとで頂点を迎えた宮廷仮面劇は、「空前絶後の演劇的エネルギーが王権を誇示する宮廷と結びついて政治的副産物」(山田 124)となった結果であり、王権の神性と宮廷の階級序列とを視覚的に強調することを目的とした。

「王が観劇し、かつ観劇される」(Goldberg 57)と巧みに言い表されたように、仮面劇の上演で、君主は観客であると同時に作品のモチーフでもある。中世演劇を振り返れば、聖史劇は聖書という神の世界を、道徳劇は世俗の人間界を映し出していた。ジェイムズ朝仮面劇の場合、その上演は、王権神授説という思想に掲げられた〈鏡〉であり、かつ宮廷社会の望ましい姿を観客に示す〈鑑〉であったと言える。

仮面劇は、その理念を客席へ浸透させるために、2つの仕掛けを内包してい

¹⁶ OEDによると、“mirror”が、“that which exhibits something to be imitated; a pattern ; an exemplar”の意味で最初に使われたのは1300年のことである。

た。ひとつは「レヴェル(revel)」と呼ばれる舞踏、もうひとつはキャスティングの豪華さである。レヴェルとは、仮面劇の終わりに配されたダンスの余興を意味する。舞台と客席の間には平土間のスペースが設けられており、そこは「舞台から降りてきた仮面劇俳優と観客席から舞踏に参加を求められた王侯たちがひとつに調和する場所」であった(団野 151)。つまり、劇世界の住人たちを観客と踊らせるという「空間的手法(spatial means)」(West 68)によって、舞台と客席の融合が達成されたのだ。

レヴェルの効果について、スティーヴン・オーゲル(Stephen Orgel)はこう述べる。“[Masque] attempted from the beginning to breach the barrier between spectators and actors, so that in effect the viewer became part of the spectacle” (Orgel, 1981, 6-7; my emphasis)。オーゲルが言うように、客席と舞台の間にある「境界」、すなわち第四の壁を破ることで、観客が「見世物の一部となった」のだ。そしてこの融和は、王侯貴族を役者に配することで更に促進された。ベン・ジョンソンの『黒の仮面劇』(*The Masque of Blackness*, 1605)で、肌を黒く塗ったアン王妃(Anne of Denmark)がアフリカ人の役を演じたという事実は、そのようなキャスティングの好例である(Orgel, 1969, 4)。幕切れにおいて、役者が仮面を取り、自分が実在の宮廷人であることを明かす瞬間は、このショーの山場なのだ。

舞台俳優が観客に直接働き掛けるという手法は、西洋演劇史であれば、20世紀のドイツ人劇作家ベルトルト・ブレヒト(Bertolt Brecht)に代表されるだろう。彼が第四の壁を破る場合、それは観客に劇世界を〈異化〉させることを企図している。この技法は、ジェイムズ朝演劇においても珍しいものではなかった。先述した『マルコンテント』の序幕劇では、リチャード・バーベッジ(Richard Burbage)を始めとする人気俳優たちが本人役で登場し、本編の物語を紹介・批評する。同じく、フランシス・ボーモント(Francis Beaumont)の『輝けるすりこぎの騎士』(*The Knight of the Burning Pestle*, 1607)では、「食糧品店の夫婦」役の俳優が、客席から舞台へと移動し、劇中劇への的を外れた論評を加える。だがジェイムズ朝仮面劇は、同じ手法を用いて、逆の効果を生み出す。なぜなら仮面劇の役者は、第四の壁を破ることで、現実世界を劇世界に〈同化〉させようと試みたからだ。言い換えれば、この娯楽は、神聖な王権

という君主の夢を舞台上で提示した後、その夢を客席に浸透させようとしたのである。

ジョンソンの仮面劇『オベロン：妖精の王』(*Oberon, the Fairy Prince*, 1610)は、この種の演劇に備わる 3 つの特徴、すなわち〈理念性、舞台と客席との融合、王侯貴族の出演〉を端的に表す。ホワイトホール宮殿の大広間で上演されたこの神話劇では、牧神たちが言葉を交わした後、彼らの頂点に君臨するオベロンが 2 輪馬車に乗って荘厳に登場する。舞台中央に座し、“our bright master, Oberon the fair” (Jonson 242)¹⁷と賛美されるこの妖精王は、神格化された王という概念に血肉を与えた存在である。作品世界と客席との近接は、レヴェルだけでなく、オベロンの馬車が「舞台前方ぎりぎりのところまで前進する(*was come as far forth as the face of the scene*)」(Jonson 234)という演出により拍車を掛けられた。更に、ジェイムズ 1 世の長子ヘンリー(Henry Frederick Stuart)がオベロン役を務めたことは、観客を作中の理念に同化し易くしただろう(Jonson, Notes to the title of *Oberon*)。

以上のような背景を考慮した上で、『復讐者の悲劇』を再検討すると、本作の主人公による暗殺が宮廷仮面劇の慣例を模倣すると同時に、誇張と歪みを加えていることが明らかにされる。まずは、主人公による公爵殺しから分析を始めたい。

3. 髑髏に倣え

『復讐者の悲劇』には、仮面を活用した 3 つの犯罪が起こる。まず、仮面舞踏会の最中、老貴族アントニオ(Antonio)の貞淑な妻が公爵の末子に凌辱される。続いて主人公が、毒を塗った髑髏に仮面を被せ、公爵をその髑髏に口づけさせて毒殺する。第 3 の犯罪は、ルシュリオーズが新公爵に即位する祝賀会でのこと、ヴィンディスは祝いの舞踏を提供する仮面劇団の団員に化けて、ルシュリオーズを刺殺する。いずれの事件においても、仮面は犯罪と有機的な関わりを持つ。

第 2 の犯罪である公爵暗殺が仮面劇的であるという点は、既に蒲池が論じた。彼女は、仮面劇役者が観客とダンスをし、「その後でしばしば役者は仮面

¹⁷ 『オベロン』からの引用には、作者名と行数とを添えた。

を取り、相手に接吻する」という慣例を公爵暗殺に見出している(蒲池 68)。確かにこの暗殺の最中、ヴィンディスが、“When the bad bleeds, then is the tragedy good” (III. v. 205)、“Hark, the music; / Their banquet is prepared” (III. v. 189-190) と言うように、「音楽」を添えられ、「悲劇」や「饗宴」に擬えられる公爵殺しは強いパフォーマンス性を帯びる。この暗殺において、被害者の公爵は観客、仮面を被った髑髏は仮面劇の役者、主人公は劇作家兼演出家の役割を負う。

だが、前節で確認した宮廷仮面劇の特徴を念頭に置くと、この暗殺における一連の展開において、仮面劇が持つもうひとつの作用が稼働していることが判る。まず、公爵殺しの背景を振り返りたい。作中の頹廢的な宮廷において、公爵の子息たちは様々な悪徳を体現する¹⁸。その中心に座す公爵に至っては、好色な自らの“adultery”について独白する場面が用意されている程だ(II. iii. 126-127)。9年前、ヴィンディスの婚約者グロリアーナ(Gloriana)は、公爵の誘惑を退けたために毒殺された。ヴィンディスは公爵に復讐するべく、「ピアト(Piato)」という偽名で女衒に扮し、宮廷に潜入する。乙女との密会を餌に公爵をおびき出す手はずを整えると、ヴィンディスは共犯者である弟のヒポリト(Hippolito)に次のような小道具を見せる。“Enter VINDICE, with the skull of his love dressed up in tires [and masked]” (III. v. 42. SD)¹⁹。ヴィンディスは亡き婚約者の頭部に「仮面」、「ドレス」、「頭飾り」を付けて生身の女であるかのように偽装する。グロリアーナの髑髏は、“costumed actor” (McMillin 284)として暗殺者の小道具となるのだ。逢引の相手として褥に横たわる人形に、公爵がキスをすると、髑髏の口元に塗られた毒が、標的の息の根を止める。

仮面を被せられたこの小道具に関して力点を置きたいのは、ジェイムズ朝宮廷仮面劇における〈理念と現実の融和〉を皮肉な形で変奏しているということである。1幕1場、同じ髑髏を手にしたヴィンディスが、“fat folks”である公爵一家について、「肉付きの良い彼らの肉をそぎ落とし、この髑髏のような姿にしてやる(have their costly three-piled flesh worn off / As bare as this

¹⁸ イタリア語で、ラシュリオースは「好色」、アンビショーズ(Ambizioso)は「野心」、スーパーヴァキュオ(Supervacuo)は「愚鈍」を指す(大場 331)。

¹⁹ 「仮面を付けられた」という箇所は、レベルズ・スチューデント版の編者フォークス(Foakes)による加筆だ。だがこの直後、主人公が、“I’ll save your hand that labour; I’ll unmask you [=skull]” (III. v. 48)言うため、髑髏に仮面が装着されていると考えるのは合理的だ。

[skull])」(I. i. 45-47)と言う。彼の認識において、仮面の裏にある髑髏は、自分の復讐の動機であると同時に、悪徳を体現する公爵のあるべき姿なのだ。通常の仮面劇で、役者が仮面を外す瞬間、劇中の理想と現実の宮廷社会とが溶け合った。それと同じように、公爵が密会相手の髑髏に口づけし、主人公がその顔から仮面を取ると、公爵は仮面の裏に隠されていた死者と同化する。つまり公爵の死とは、ヴィンディスが仕掛けた復讐仮面劇の理念に倣った結果なのだ。

ここで併せて考えたいのが、作中散見される骨の比喻である。ヴィンディスが女衞のピアトに化けてルシュリオーズと出会う際、彼は自分の生業を「骨接ぎ(A bone-setter)」(I. iii. 43)と呼ぶ。この言い回しは、公爵をグロリアーナの髑髏と「縁組」させる主人公の策略を予見させる(Coddon 79)。更にヴィンディスは、暗殺前の公爵を「忌まわしい欲望を抱いたうつろな骨(the hollow bones)」(I. i. 6)に擬える。実際の宮廷仮面劇の役者が、虚実を繋ぐ「架け橋(bridge)」を提供したように(Traister 155)、女衞に扮したヴィンディスは、「うつろな骨」である公爵を、本物の骨となった死者に引合せ、仮面で隔てられていた両者を融合させる。劇中作家的な青年に誘われて、彼のパフォーマンスを鑑賞した被害者は、虚飾の裏に隠された髑髏と同じ有り様に帰すのだ。

美学者の谷川渥が述べるように、「新たな表面」である仮面とは、「新たな出会い、新たな選択、つまりは新たな関係性の可能性を開く」(谷川 115)。シェイクスピアが描いた仮面舞踏会を思い出せば、『ロミオとジュリエット』では、仮面を被ったロミオが、敵対する一家の娘と恋に落ち、『ヘンリー8世』でも、アン・ブーリン(Anne Boleyn)の手を取る王は、仮面と羊飼いの服を身に着けている。『復讐者の悲劇』の仮面も、本来であれば出会うはずのない者たちを近接させるが、仮面が取り去られた瞬間、公爵は図らずも己のデスマスクと対面する。そしてその邂逅は、仮面劇的な逢瀬の作者である主人公が、悪徳への裁きという理想を現実と抱き合わせた結果なのだ。

4. 漸増する分身

「私は理性を信じております」(ブレヒト 128-129)。『ガリレオの生涯』(*Leben Des Galilei*, 1957)第7景、枢機卿の館で仮面舞踏会が進行する中、ガリレオ

(Galileo Galilei)は、この台詞を2度発する。「理性」とは、社会の風当たりが強い中で地動説を主張し続ける彼の信条であるが、それと同時に、先に触れた異化効果の鍵語でもある。ナチス政権の樹立後、亡命の旅に出るという憂き目を見たブレヒトは、ヒットラー(Adolf Hitler)の演説が、民衆に陶醉を与える代わりに、彼らから理性を奪う様を目の当たりにしている。ブレヒトが自分の戯曲と対峙する観客に、真理に至るための手段、すなわち、理性的な眼差しを保持するよう配慮した背景には、独裁者の危険なパフォーマンスをめぐる負の記憶が横たわっている。

このようなブレヒトの姿勢とは対照的に、ジェイムズ朝仮面劇とは、宮廷の「自己賛美(self-congratulation)」(Orgel, 1969, 3)である。莫大な予算を投じたこの娯楽は、作中の王と現実の王とを無批判に称揚する²⁰。通常、演劇の役者が劇世界を離れて現実干渉するという演出は、作品の輪郭とそのあり方を明確にするための批評的な営為だ。ところが仮面劇を通して獲得されるのは、透徹した自己洞察ではなく、閉ざされた自己愛の循環に他ならない。

仮面劇は、作中の政治的理念と現実の宮廷社会との間に鏡像関係を結ぼうとする。言うなれば、この舞台芸術は、自己増殖を目論んでおり、客席の現実世界を自らの複製として再構成しようとするのだ。ハワード・フェルペリン(Howard Felperin)は、『復讐者の悲劇』の主人公の特質を、“his self-congratulation on his wit” (Felperin 167; my emphasis)と描写する。奇しくもフェルペリンは、オーゲルが仮面劇を言い表す時に使った「自己賛美」という言葉を使ってヴィンディスを評した。結論を先取りして言えば、この登場人物による謀反は、自己賛美を基盤とする自己増殖性を持つという意味でも仮面劇的なのだ。

主人公のそのような性質は、2つの〈分身化〉として表れる。ひとつめは、公爵殺しの嫌疑が自分に掛からないよう工作する場面でのこと、ヴィンディスは、変装に使用したピアトの服を公爵の死体に着せる。そうすることで、まるでピアトが公爵を殺し、逃亡の為に死体と衣服を取り換えて宮廷から消

²⁰ 1、2度だけ上演される仮面劇の製作に、国王が3,000ポンドをかけるというのは珍しいことではなかった(Orgel, 1969, 3)。前節で言及した『オペロン』の製作費は1,500ポンドである(グレアム 39)。

えたと周囲に思い込ませるためだ。この手はずを整える際、主人公は文字通り 2 つに増殖する。公爵の死体を発見され易い場所に横たえている時、ヴィンディスは弟に対し、以下の言葉遊びを聞かせる。

VINDICE. That's a good lay, for I must kill myself. Brother, that's I; that sits for me. Do you mark it? And I must stand ready here to make away myself yonder—I must sit to be killed, and stand to kill myself (V. i. 4-7; my emphasis).

引用下線部が直接指示するのは全て公爵の死体だが、ヴィンディスはそれを「俺」と呼び、自らを疑似的に客体視する。この光景と向き合う観客は、公爵の死体によって実体を得たピ아트と本物のヴィンディスとを、同時に目の当たりにするのだ。「ピ아트」という名前が、イタリア語で「隠された(hidden)」の意味を持つことから推察されるように、この女衞はヴィンディスの「影であり分身」である(中野 114)。公爵殺しの計画が完遂される直前、暗殺者は第 1 の増殖を遂げるのだ。

分身化の第 2 段階は、5 幕 3 場の“double masque” (McMillin 286)によって引き起こされる。新公爵ルシュリオーズの即位祝賀会でのこと、ルシュリオーズの弟たちが、4 人組を組んで仮面劇団に扮し、兄の暗殺を企んでいる。ヴィンディスはその謀反を利用して、同じく 4 人組の偽仮面劇団を結成。彼は本物の劇団が訪れるよりも先に演技を披露し、その最中に新公爵を手に掛ける。更にはその罪を、ルシュリオーズの弟たちに転嫁するという計画だ。

肝心なのは、ヴィンディスが創り上げた偽の仮面劇団が、ルシュリオーズの弟たちによる本物の仮面劇団と寸分違わぬ複製であるという点だ。暗殺の前場、ヴィンディスは共犯者たちに、自分たちの装いが、「色」や「形」、更には「髪の毛 1 本」に至るまで、本物の劇団と「区別がつかない(undistinguished)」(V. ii. 14-17)と言う。これらふたつの劇団について、中野弘美は次のように指摘する。「8 人の役者はヴィンディスの 8 体の分身であり、増殖したピ아트たちである。ヴィンディスは増殖するマスクのなかで、復讐を演ずる自分自身のレプリカを産出し続ける」(中野 116)。彼女が言うように、主人公は仮面劇を通して自らの存在を増殖させる。これは、宮廷仮面劇が、現実を劇世界の

複製として作り直そうとする姿勢を強く喚起させる。

このように数を増やすのは加害者だけではない。ヴィンディス率いる 4 人の仮面劇役者は、ルシュリオーズの隣に列席している無名の貴族 3 名(other Nobles)をも刺殺する(V. iii. 41. SD)。4 人の役者がそれぞれ 4 人の標的を手に掛けるという光景は、他者の身体を介して肥大化する主人公の自己とその衝動とを視覚化した表現と捉えられないだろうか。1 人から 8 人へと漸増する暗殺者の姿は、宮廷仮面劇における自己増殖性のデフォルメなのである。

5. 素顔を晒す

先に触れた通り、宮廷仮面劇の山場で、役者たちは自らの身分を明かす。『復讐者の悲劇』の材源とされるマーストンの『マルコンテント』には、この瞬間を最大限に利用した場面が用意されていた。この作品で復讐の標的となるのは、ジェノヴァ公爵の腹心メンドーザ(Mendoza)だ。公爵の座を狙うメンドーザは前公爵アルトフロント(Altofront)を失脚させ、更には現公爵ピエトロ(Duke Pietro)の暗殺したつもりでいたのだが、最終場の祝賀会で踊りを終えた仮面劇役者たちが仮面を外すと、そこには、アルトフロントとピエトロの顔が現れるのだ。実際の仮面劇と同じく、本作の仮面劇においても王侯貴族が演技に興じ、最後に素顔を見せる。かくして、メンドーザの悪事は公となり、前公爵の復位とこの反逆者の逮捕でもって舞台は幕となる。

『マルコンテント』のアルトフロントと『復讐者の悲劇』のヴィンディスとは、どちらも仮面劇の上演を利用して宮廷の腐敗を浄化し、新たな良き治者の着任を促す。だが後者の場合は、新公爵となった老アントニオによって暗殺を断罪される。両主人公の末路を分かťのは、自らの策略に対する姿勢ではないだろうか。アルトフロントにとって、仮面劇とは復讐と復位とを實現する手段に過ぎない。しかしヴィンディスは、公爵への復讐を遂げてもお、正義の代理人たる自らの才知を活かした策略を重ね、そのような「自己を盲愛(dote on himself)」(Barish 51)する。ルシュリオーズ殺しにおいても、公爵殺しを自白する場面においても、ヴィンディスは自らの“indifferent wits” (V. i. 135)に強い自負を抱き、“’twas somewhat witty carried”、“’twas well managed”(V. iii. 97, 100)と、自分の「機知」や「手際の良さ」を自慢する。この青年にとつ

ての仮面劇的な策略とは、手段であると同時に目的でもあるのだ。

ヴィンディスのそのような側面は、前節で扱った仮面劇的な自己増殖に加え、彼の名前が言及される場面からも窺える。本作の特徴的な設定として、他の人物名が頻繁に触れられる中、主人公の名前は 3 度しか言及されないという点が挙げられるだろう。各ケースを読み返してみると、初出は公爵の暗殺直後、死にかけている公爵に、ヴィンディスが、“’Tis I, ’tis Vindice, ’tis I” (III. v. 168)と自らの正体を告げる。ふたつ目は、彼がルシュリオーズに対して、“Vindice, my lord [...] Ay, a revenger” (IV. ii. 176-177)と「復讐者」の意を持つ本名を言う場面だ。最後に彼は、ルシュリオーズを刺した直後にこう囁く。

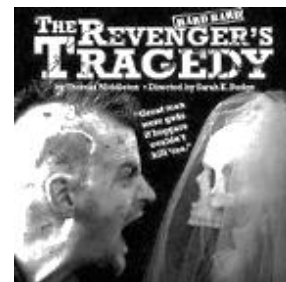
VINDICE. [*Whispering in his ear*] Now thou’lt not prate on’t, ’twas
 Vindice murdered thee, —
LUSSURIOSO. O!
VINDICE. —murdered thy father, —
LUSSURIOSO. O! [*Dies.*]
VINDICE. —and I am he.
 Tell nobody (V. iii. 77-80; my emphasis).

これら 3 つのケースは、主人公による「復讐者」としての自己紹介と、自らの演劇的戦略に対する署名としての役割を果たす。『マルコンテント』においては、アルトフロントが、1 幕 4 場という比較的早い段階で自分の身分と本名を観客に明かす。更に、仮面を被った彼の本名を“Altofront! Duke Pietro!”と叫ぶのも被害者のメンドーザであった(*The Malcontent*, V. vi. 115)。だが『復讐者の悲劇』では、創意に富む策略の筋書きに筆を振るったのが、他ならぬ自分自身であることを明言するために、暗殺者は被害者に自らの名を告げるのだ。

主人公の矜持は、幕切れ間際における突然の自白としても表出する。ヴィンディスは 2 件の暗殺を成し遂げた後も嫌疑をかけられない。それにも拘らず、彼は、“’Twas we two murdered him” (V. iii. 98)と、老アントニオに自分と弟の罪を告げる。反逆罪で逮捕されてからも、“This work was ours” (V. iii. 120)と、公爵殺しが自分と弟の仕業であったことを彼は繰り返すのだ。彼の不自然な自供は批評家の間でも様々な議論を呼び、「知性をめぐる過剰な自負心」にもたらされた皮肉な末路(Foakes, 1975, xxxiv)、あるいは「喜劇的な敏腕トリックスター」たる主人公の「冗談」(Gibbons xxiii)などと捉えられてきた。だ

が、仮面劇作家としての主人公の自負を考えると、この自白は、暗殺という自分の作品に、彼が署名をする作業の延長線上にあると言えるのではないか。

2011 年、劇団グリーン・ステージ座(Green Stage)は、ハーウィン企画「ハード・バード(Hard Bard)」の演目として、パンク・ロック版『復讐者の悲劇』をシアトルで披露し、その公演に向けて図版 6 のような画像を用意した²¹。左にはヴィンディスが、右には花嫁衣裳のベールを被ったグロリアーナの髑髏が配されている。この秀逸な表紙は、彼らに同じ表情をさせること



図版 6: グリーン・ステージ座による本作公演(2011)広報画像。

で、復讐に取りつかれた青年の末路が死であることを示唆する。ただこの画像は、復讐者としてだけでなく、ナルシシスティックに自らを熟視し過ぎた仮面劇作家としての彼の最期をも暗示する。本作における主人公の復讐は、過剰に自己を賛美するこの芸術形態の戯画なのだ。

6. 死に至る舞台

明治期の作家、斎藤緑雨は、「鏡は悟りの具にあらず、迷ひの具なり」、「鏡は、瞥見す可きものなり、熟視す可きものにあらず」という警句を残した(斎藤 75, 76)。自己への過剰な関心を戒めたこれらの言葉は、本質的に自己愛に満ちた「鏡」とも呼べるジェイムズ朝宮廷仮面劇にも当てはまるだろう。既に見てきたとおり、当時の仮面劇は、君主が抱く宮廷社会の理想図を実体化し、それを客席へ広めることを試みた、言わば為政者への賛歌である。他方、同時代に創作された戯曲『復讐者の悲劇』において、仮面劇の形を模した暗殺は、為政者への挽歌という皮肉な機能を担っている。更には、劇中の仮面劇作家的な主人公は、過剰な自己賛美によって自滅するのだ。このような意味において、本作の暗殺行為は、仮面劇と相同の関係にあるというよりも、仮面劇の戯画として捉えられるのではないか。

『復讐者の悲劇』における主人公の最期は、同じエンターテインメントの製作に没頭したチャールズ 1 世(Charles I)の末路にも通じるだろう。君主の専制

²¹ “Revenger’s Tragedy.” “Green Stage”. Retrieved September 29, 2013, from <http://greenstage.org/2011/revengers>

政治が議会の反発を招く中、彼は、「平和と王権の妄想が悲惨な内乱で消え失せるまで」、仮面劇造りに腐心した(ストロング 119)。言うまでもなくこの国王は、宮廷仮面劇の舞台であったホワイトホール宮殿の前で斬首される。自らを神格化する王の夢想は、断頭台の上で霧散したのだ。死に至る舞台としての劇中仮面劇は、『復讐者の悲劇』という作品世界の枠を超え、はからずも後に訪れる君主の悲劇をも予見している。

第4章

獣の城

——『チェンジリング』における迷宮、怪物、見世物——

1. 住まいと住人

城主の後妻が城の地下室を覗くと、夫の手に掛った先妻たちの亡骸が並んでいる。フランスの童話作家シャルル・ペロー(Charles Perrault)は、民話に材を得た『青ひげ』(*La Barbe Bleue*, 1697)の山場に、この光景を配した。後妻が、「下の階の大廊下の奥にある小部屋」(ペロー183)で目の当たりにしたのは、城の最深部に眠る殺人の痕跡、そして夫の隠れた残虐さである。探求の歩みを経て、彼女が禁断の扉を開く時、住居の暗部と住人の暗部とが重なるのだ。

トマス・ミドルトン(Thomas Middleton)とウィリアム・ローリー(William Rowley)の共作悲劇『チェンジリング』(*The Changeling*, 1622)は、同時代小説の『青ひげ』のように、秘密を抱える城と住人が登場する。建物と居住者の在り方を共鳴させながら、この劇は内実と外観との乖離という主題を描いているが、その建物は構造的に大きな特徴を持つ。『チェンジリング』の城は、迷宮の様相を呈しているのだ。

本章では、作中で言及される〈迷宮神話〉を鍵語として、まず、舞台となるアリカント城の迷宮的な構造を確認する。続いて、この城に住む主人公ベアトリス＝ジョアナ(Beatrice-Joanna)の怪物的側面に焦点を当て、副筋の精神病院で獣の仮装をする患者たちと彼女との類似を探る。そして最終節では、エリザベス朝当時、ベツレヘム病院(Bethlehem Hospital)の精神病患者が見世物にされていたという事実を踏まえた上で、畸形の怪物として軟禁されたヒロインの再登場に、メタドラマ的なスペクタクル性を見出す。

従来の『チェンジリング』論を振り返れば、作中の迷宮性、あるいは怪物性への着目は、必ずしも新しい批評戦略ではないことが判る。本作にバロック的な世界観を見て取ったクリスティーヌ・ガレンサ(Christiane Gallenca)は、“Icarus, Daedalus, Ariadne”(Gallenca 76)など、迷宮神話の登場人物が劇中

で触れられているという点を指摘するが、それは短い言及に留められている。木原文子とマイケル・ニール(Michael Neill)は、アリカント城の迷宮的構造を明らかにしており、城をめぐる本論の考察は、彼らの分析に拠るところが大きい(Neill, 1997, 187; 木原 101-104)。だが、この2人を含む批評家たちの論考において、城の迷宮性と登場人物の在り方との連関を扱ったものは少ない。またマドレーヌ・バスネット(Madeline Bassnett)は、副筋で言及される“Tiresias”(III. ii. 62)と主人公とを比較し、“the surprising monstrosity of the hermaphrodite” (Bassnett 388)、すなわちベアトリスの「両性具有的な驚くべき怪物性」を認めたが、本論は彼女の内面における人間性と獣性に光を当てる。

2. 迷宮城奇譚

『チェインジリング』の舞台は、地中海を臨むスペインの港湾都市、アリカント(Alicant)である。幕開けでは、青年貴族アルセメロ(Alsemero)が故郷ヴァレンシアからマルタ島へと航海を続けてきた経緯が語られ、港町という設



図版 7:レイノルズによる材源の挿絵(部分)。左からアルセメロ、ベアトリス、ヴァーマンデロ、アリカント城(Hussey121)。

定とも相俟って、風通しのよい開かれた雰囲気が印象付けられる。だが、この開放感は冒頭に限られたものだ。本作の主筋は、ジョン・レノルズ(John Reynolds)の『殺人に対する神の報復』(*God's Revenge against Murder*, 1610)第4話を基にしており、この材源において、物語の舞台は絶え間なく変化する。しかし『チェインジリング』では、1幕1場を除き、主筋はアリカントの領主が住むアリカント城で展開され、副筋の殆ども、老院長アリビウス(Alibius)が経営する精神病院で繰り広げられる。この悲劇の閉塞感は極めて強い。

このように閉ざされた状況で、舞台となる場所は人物と同じほどに重要だ。図版7は『チェインジリング』の1幕1場に相当する材源の挿絵で、劇中唯一、登場人物が戸外にいる場面である。ベアトリスの父親であり、アリカントの領主でもあるヴァーマンデロ(Vermandero)は、彼らの客人となったアルセメロに対して、自らの居城の構造をこう説明する。

VERMANDERO. We use not to give survey
Of our chief strengths to strangers; our citadels
Are placed conspicuous to outward view,
On promonts' tops, but within are secrets (I. ii. 156-159).²²

岬の先端に位置する砦の「秘密」とは、直接には城内の軍事設備を指すが、作品を通観した上で立ち返ると、この外観描写は極めて象徴的だ。マイケル・ニールが、“*The Changeling* is obsessed by the disjunction between what is hidden and what is seen” (Neill, 2006, xix)と述べている通り、この劇は筋の主副を問わず、「隠蔽されているものと見えるものとの乖離」に焦点を当てている。開放的と見せて、実は内部に秘密を抱懐する城の在り方は、そのような乖離の表れだ。

城の内部へ歩みを進めると、3 幕冒頭で、その特徴的な造りが明かされる。ヴァーマンデロに仕える下男デ・フローリス(De Flores)が、ベアトリスの婚約者ピラックォ(Piracquo)を城内へ案内する場面でのこと、2 人が通る細長い回廊が、“[t]he Labyrinthine descent” (Neill, 1997, 187)となっているのだ。物語の前後を確認すると、デ・フローリスはこの散策の終わりにピラックォを暗殺する。アルセメロと恋に落ちたベアトリスが、その恋の障害であるピラックォを消すために、デ・フローリスに暗殺を依頼したからだ。デ・フローリスは、ピラックォに対し、“This descent / Is somewhat narrow” (III. i. 5-6)と、地下へ続く通路の狭さを伝えた後、「私たちの剣」(III. i. 7)が邪魔になると言い、彼の武器を預かる。剣を携えては通り難いという忠告は、この通路の形状が直線ではなく蛇行していることを裏書きする。“the full strength of all the castle” (III. i. 17)を一望できる部屋へ行く為、彼らは迷宮的な回廊を通るのだ。

興味深いことに、「迷宮」という言葉は、主副両筋のヒロインたちの台詞で1 度ずつ使われる。まず、ベアトリスの傍白、“I’m in a labyrinth: / What will content him [=De Flores]?”(III. iii. 71-72)は、彼女とデ・フローリスが、暗殺の報酬を交渉する最中に発される。デ・フローリスは、かねてから美しいベアトリスに好意と情欲を抱いていたため、ピラックォ暗殺の見返りとして、彼女との関係を迫るのだ。対するベアトリスは、暗殺の報酬が金銭で済むものと

²² 以下、『チェインジリング』からの引用は、全て Thomas Middleton and William Rowley, *The Changeling*, ed. Michael Neill (London: New Mermaids, 2006)による。

考えていたため、金額を提示された途端に怒り出す下男を前に、「私は迷宮の中にいる」と言う。

上に引いた「迷宮」という語が、主人公の困惑を表すのは文脈からも明らかだが、同じ語を与えられた副筋のヒロイン、イザベラ(Isabella)の台詞に注目すると、この言葉の意味は更なる広がりを見せる。イザベラは、老院長アリピアスの若く美しい妻だ。ある日、入所したばかりの男性患者が、領主の家臣アントニオ(Antonio)としての身分をイザベラに明かし、何の病も患っていない旨を彼女に告げる。アントニオは同僚のフランシスカス(Franciscus)と共に狂人に変装し、イザベラの美しさを一目見ようと、病院に潜り込んでいたのだ。明るる日イザベラは、アントニオの観察眼を試そうと、今度は自分が狂女に扮し、彼の前で気のふれた演技をする。

ISABELLA. Here's wax enough below, Icarus—more than will be cancelled
these eighteen moons. [*Antonio falls*]
He's down, he's down! What a terrible fall he had!
Stand up, thou son of Cretan Daedalus,
And let us tread the lower labyrinth;
I'll bring thee to the clew (IV. iii. 95-100).

イザベラは、まるでアントニオが「クレタのダイダロスの息子」である「イカロス」であるかのように接するのだ。「ダイダロス」と「イカロス」、そして「糸玉」や「地下迷宮」のモチーフから思い起こされるのは、他でもない、ギリシャ神話におけるクレタ島の迷宮、クノッソス宮殿である。

作者ミドルトンとロウリーがこの神話に触れたのは、エリザベス朝及びジェイムズ朝に非常によく読まれていたオウィディウス(Ovid. 43 B.C.- 17 A. D.)の『変身物語』(*Metamorphoses*, 1-8 A. D.)においてであろう。シェイクスピアも種本として何度となく利用したこの神話集において、技術者ダイダロスは迷宮の内部を次のように設計する。

He confounds his worke with sodaine stops and stayes,
And with the great uncertaintie of sundrie winding wayes
Leades in and out, and to and fro, at divers doores astray
(Ovid, *The Eight Book*. 213-215).

ダイダロスは「通路や部屋の標識をまぎらわしいものにし、曲がりくねったさまざまな通路の曲折によって人目を迷わせた」(中村訳 315)。この「曲がりくねった」通路はアリカント城の迷宮的な回廊を連想させるものであり、『チェインジリング』の城の内部造型にはクノッソス宮殿の構造が意識されていたと推察される。更にこの戯曲には、迷宮神話に留まらず、他のギリシャ神話への言及が多く含まれ、フランシスカスが、“Titania”, “Oberon”, “Dryades”, “Diomed”, “Tiresias” (III. ii. 47; 49; 53; 62)といった神々と英雄の名を口にする。本作を執筆したミドルトンとロウリーが、『変身物語』から強い影響を受けたことは想像に難くない。

現代建築学者ヤン・ピーパー(Jan Pieper)が述べたように、「人物や題材に事欠かない古典古代の神話でも、奇妙なことに、建造物というものが中心的役割を演じている伝承はたった一つしかない。クレータ島のあの有名なクノッソス迷宮をめぐる伝説圏がそれである」(ピーパー21)。『変身物語』において、ミノス王(King Minos)の妃であるパシパエ(Pasiphaë)と牡牛との獣姦の果てに、怪物ミノタウロス(Minotaur)が産み落とされる。“The shape of man and Bull”、すなわち牛の頭と人の身体を持って生まれたこの私生児は、迷宮に幽閉され、彼のもとには9年毎に生贄が届けられた(Ovid, *The Eight Book*. 225-226)。その人身御供の三度目、英雄テセウス(Theseus)がミノタウロスを倒し、クレタの王女アリアドネ(Ariadne)の助力で迷宮を脱出する。このような物語の流れを振り返れば、ピーパーの言う迷宮の「中心的役割」は明らかだ。

この建築的意匠を偏愛したアルゼンチンの作家ホルヘ・ルイス・ボルヘス(Jorge Luis Borges)は、短編「アベンハカン・エル・ボハリー、おのれの迷宮に死す」("Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto," 1949)で登場人物にこう語らせる。「大事なことは、怪物が棲むにはそれにふさわしい家がいるってことなんだ。ミノタウロスだからこそ迷宮の存在がどうしても必要になる」(ボルヘス 171)。ペローが描いた青ひげ城のように、クレタの迷宮は半人半獣の私生児を囲い込む役割を持つだけでなく、異形の怪物の在り方と照応関係を結んでいる。では、この神話の影響下にある『チェインジリング』において、登場人物たちと迷宮城は何らかの形で共振するのか。

3. 怪物化する美女

小谷真理は、ペローの『青ひげ』が「閨の真実」を描いた童話であると解する。「男女の性関係の常識ではついぞ計り知れぬ最後の場面が、ゴシックの城深くに隠されていたのであり、探究された城は、やがて彼女の身体そのものと同一化する」(小谷 172)。このような城と女性の身体との「同一化」は、『チェインジリング』における城とベアトリスとの間にも見受けられる。マリオ・プラーツ(Mario Praz)はクノッソス宮殿をめぐる議論において、この建築物と「子宮」との類似を指摘した(プラーツ 89)。アリカント城で迷宮的通路を散策する際も、後にベアトリスと姦通するデ・フローリスだけが、ファリック・シンボルの剣を携帯している。加えて、ピラックォの暗殺現場となった「丸天井の付いた地下室(vault)」(III. i. 30)が、「その形状から子宮の代喩」(川井 411)であることを踏まえれば、この城はベアトリスの身体と平行な関係にあると捉えられる。

城がヒロインの身体の象徴的な拡張であるという点を念頭に置くと、『チェインジリング』批評史における複数のベアトリス論が、あるキーワードを共有していたという事実が想起される。論客たちは、ベアトリスを度々「怪物」に擬えているのだ。例えばロバート・ジョーダン(Robert Jordan)は、強烈な美醜の対比を帯びるベアトリスとデ・フローリスを、「美女と野獣」の文脈に当て嵌めて分析し、その原型的イメージに潜む「辛辣な逆転(a bitter reversal)」をこう指摘する。“Instead of the beast being revealed as a prince, the process of this story is to reveal that the princess is in fact a beast” (Jordan 165)。ベアトリスの「獣」性が物語の過程で明るみに出るというジョーダンの主張は、この登場人物の犯罪性を踏まえれば、納得のいく解釈である。ベアトリスの性質を、クリスティーン・ガレンサは“monstrous”(Gallenca 73)、ピーター・モリスン(Peter Morrison)は“savage”(Morrison 225)と形容している。ミドルトンは、『チェインジリング』の姉妹劇『女よ、女に用心せよ』(*Women Beware Women*, 1657)でも、主人公ビアンカ(Bianca)の墮落を扱うが、ヒロインの怪物性(monstrosity)が指摘されるのはベアトリスに特有の現象だ。

本作において、このように獣性を帯びた人物はヒロインだけではない。なぜならデ・フローリスも、ベアトリスとは異なる意味で、動物的な要素を付

与されているからだ。彼は、先に触れたジョン・レイノルズの材源に登場する“Signour Antonio de Flores”の容姿に、決定的な変更を施して造られている。材源では、“a Gallant young Gentleman” (Reynolds 122)であったデ・フローリスは、『チェンジリング』では醜い下男なのだ。彼の姿への評価は、殆どがベアトリスの台詞に含まれており、“basilisk” (I. i. 110), “serpent” (I. i. 218), “toad-pool” (II. i. 58), “his dog-face” (II. ii. 146), “a viper” (III. iii. 165) など、爬虫類、獣、幻獣といった、動物の比喩が使われている(図版 8 参照²³)。デ・フローリス自身も、彼女から手厳しく非難される自らの苦境を、“a common Garden-bull” (II. i. 80) と、獣いじめで見世物にされる「牡牛」のそれに擬える。ベアトリスが内面的な怪物だとすれば、デ・フローリスの動物性は彼の外観に宿るのだ。

彼の醜さは、1 幕 1 場の終りで詳述される。ベアトリスが落とした片方の手袋をデ・フローリスが拾うと、彼女は、忌まわしい下男に触れた手袋の受け取りを拒み、その場でもう片方を脱ぎ捨てながら言う。“Take ’em, and draw thine own skin off with ’em!” (I. i. 223) 。このベアトリスの台詞からも仄めかされるように、デ・フローリスに対する彼女の嫌悪の一因は、



図版 8: イングリッシュ・ツアリング・シアターによる公演 (2007)より、本作の 3 幕 3 場のベアトリスとデ・フローリス。

彼の「皮膚」だ。また、ベアトリスが、彼をピラックォの暗殺計画に引き込む際、デ・フローリスの顔に触れながら「これを綺麗にする水薬」(II. ii.79-84)を作ると申し出る。薬で治療できるということは、彼の顔貌というよりも寧ろ肌の状態に問題があることを暗に示す²⁴。ベアトリスから蔑まれるこの下男は、彼女にとって動物のような存在と言えるが、その理由は彼の特徴的な皮膚にある。

重要なのは、デ・フローリスの皮膚とベアトリスのそれとの関りだ。1 幕 1

²³ この公演におけるデ・フローリスの右腕には、劇中彼が「蛇」に擬えられるという設定を考慮して、蛇の入れ墨が施された。“The Changeling.” *ETT: English Touring Theatre*. Retrieved September 15, 2013, from <http://www.ett.org.uk/productions/50/the-changeling>

²⁴ 一説によると、デ・フローリスは、「膿疱性で痘痕のある外観(the pustular, pock-marked complexion)」(Notes to I. i. 223)を持つとされているが、そのような膿や肌の凹凸を示す直接的な台詞は、テキストには無い。

場の終わり、独り舞台に残された彼は、“*Tries to pull the glove onto his hand*” (I. i. 227. SD)と、ベアトリスの手袋を手に嵌めようとする。彼女の存在の拡張とも言える手袋と、この下男の肌との隔たりが無くなるのだ。“bawdy symbolism” (Notes to I. i. 227)を帯びたこの行為は、彼らの肌が合わさる様子を予見しており、実際ベアトリスはデ・フローリスの脅迫によって姦通を強いられ、2人の皮膚間の距離は無くなる。彼は脅迫の場面で、“*Why are not you as guilty in (I’m sure) / As deep as I? And we should stick together*” (III. iii. 83-84) と言い、ピラックオ殺しにおいて同罪である2人が「密着するべきだ」と主張する。彼らの不義は、容姿端麗なヒロインが、本質的には動物的下男と同等であることを含意する。

主筋の皮膚と併せて、副筋における精神病患者たちの仮装の重要性を、ここで強調したい。この仮装場面は、アントニオがイザベラを前に、「私の畸形 (my own deformity)」 (III. ii. 180)²⁵である変装を解いた後に挿入されている。この場面の二階舞台では、アリビアス院長の部下ロリオ (Lollo) が、アントニオの誘惑を覗き見ており、ロリオが、“*Cuckoo, cuckoo—*” (III. ii. 183) と「寝取られ亭主 (cuckold)」を揶揄する鳥真似をすると、仮装した患者の集団が、二階舞台を通り過ぎる。“*[Enter] MADMEN above, some as birds, others as beasts, [uttering fearful cries]*” (III. ii. 183. SD)。人間である患者たちが、「鳥」や「獣」の姿を真似るというこの設定は、人間が持つ「獣のような欲望 (bestial passions)」の寓意的表現である (Notes to III. ii. 183. SD)。同時に、彼らの仮装は、人でありながら動物のイメージで語られるデ・フローリスや、本作の怪物的ヒロインを強く連想させる。特にベアトリスは、外見は人間として均整の取れた美を備えながらも、内側に怪物性を抱えているため、動物を模倣した患者たちの仮装は、彼女のそのような性質を反転させた表現だ。

劇の最終場においても、ベアトリスと患者たちの類似は、舞台空間を有効に用いて示される。その際に効果を発揮するのが、内舞台 (Within) である。5幕3場、ベアトリスはアルセメロと結婚した後、下男との密通を夫に知られ

²⁵ 「歪み」、あるいは「畸形」を意味する“deformity”は、この劇の鍵語だ。次節で議論されるように、主筋でアルセメロが妻を責める際にもこの言葉を使う。しかし、副筋の人物たちの変化は「容易に脱ぎすてることが可能」であるのに対し、主筋の人物たちの変化は「あくまで内的であって、表面にはあらわれない」(笹山 586)。

る。アルセメロは、“Oh, thou art all deformed!” (V. iii. 78)と、「醜い」あるいは「異形の」存在へ転じた妻に激昂し、デ・フローリスとベアトリスをクローゼットに軟禁する。このクローゼットの機能を果すのが内舞台だ。副筋で、精神病院の患者たちが舞台上に登場するのは動物に仮装している時だけであり、それ以外の場面では、彼らの声だけが内舞台から響く²⁶。だが最終場において、内舞台から聞こえてくるのはベアトリスの声なのだ。つまり、空間的に同じ演出を繰り返すことで、副筋の患者たちが主人公の対応物となるように意図されているのである。

次節が論じるように、本作のクライマックスにおいて、このヒロインと患者たちは非人間性だけでなくもうひとつの点においても似通う。他者の眼前で、その性質を〈見世物〉のように晒されるのだ。

4. 驚異の見世物

怪物ミノタウロスは、王家の醜聞となる醜い私生児であり、周囲の目に触れることがないよう迷宮に隔離される。しかし一般的に言って、醜さは、時に美のように他者の目を惹きつけもする。『チェインジリング』が上演されたジェイムズ朝期のイングランドにおいても、怪物の誕生談にまつわる印刷物やその演劇化が流行した(南 130)。アルセメロが、妻とデ・フローリスを内舞台から解放する場面には、異貌の存在を鑑賞の対象とするそのような精神を読み取ることができる。

だがその点を議論する前に、副筋の精神病院が劇場としての顔を併せ持つという点を留意する必要がある。1 幕 2 場、アリビアス院長は、「私の精神病患者たちを日々見物に来る訪問者(visitants)」(I. ii. 50-51)から、見物料を徴収していると語り、ベアトリスの結婚式の余興としても患者を見世物にするようにと城から依頼される(III. ii. 242-256)。イザベラは、余興の報酬に喜ぶ夫に対し、患者たちは「大事な商品ね(a staple commodity)」(III. ii. 266)と皮肉を口にする。だが、領主の娘の婚礼という公的な場で、患者の狂態がエンターテインメントとして利用されていることから、劇世界ではこの種の見世物が、

²⁶ 患者たちが内舞台から叫ぶ例のひとつとして、以下の台詞が挙げられる。
“FIRST MADMAN. (*Within*) Put’s head i’ th’ pillory, the bread’s too little.
SECOND MADMAN. (*Within*) Fly, fly, and he catches the swallow” (I. ii. 186-7).

ごく一般的な娯楽として受容されていることが判る²⁷。

これは作品世界に限られた話ではなく、当時の現実社会においても、同様のスペクタクルが繰り広げられていた。スティーヴン・マレニー(Steven Mullaney)は、17世紀イングランドの癲狂院についてこう述べる。

In England, Bedlam Hospital was operated as a concession under its Tudor administration, a playhouse of Folly that served as much to showcase madness and oversee its performance as to confine or control it (Mullaney 71; my emphasis).

当時ロンドンのベツレヘム病院は、国の認可を受けて「愚者の劇場」としても機能しており、患者を閉じ込めて監理すると同時に、彼らを見世物にしていた。病院を舞台とするこのパフォーマンスは、国家から認められたひとつの演目であったのだ。アリビアスの癲狂院には、このルールが適応されている。彼は病院の経営者であるだけでなく、見世物のマネージメントをこなす興行主でもあるのだ。

劇の両筋がひとつに合わさる結末において、病院の持つ演劇性は、アリカント城を侵食する。5幕3場、主要登場人物のほぼ全員がアルセメロの部屋に集まると、彼らが見守る中、クローゼットに閉じ込められたベアトリスとデ・フローリスが、ピラックォ暗殺の犯人として引き出される。興味深いのは、この場面の儀式性だ。ピーター・モリソン(Peter Morrison)が本作の最終場を、“the spectacle of a thoroughly-broken and harried Beatrice being ceremoniously hauled before her domestic tribunal” (Morrison 230; my emphasis)と評したように、他の登場人物たちによる主人公への糾弾は、家という私的空間で繰り広げられながらも、公の「見世物」的イメージを付与されている。

その儀式性は、クローゼットの扉が開かれる前から表出する。解放の直前、アルセメロが、ヴァーマンデロと言葉を交わす場面に注目したい。アルセメロとは対照的に、ピラックォ殺しの真相を知らないヴァーマンデロは、精神病院に隠れ潜んでいた自分の部下、つまりアントニオとフランシスカスが暗

²⁷ 同時代の戯曲においても、例えばジョン・ウェブスター(John Webster)の『モルフィ公爵夫人』(*The Duchess of Malfi*, 1614)には、獄中のヒロインの「気晴らし(some sport)」(IV. ii. 38)として「数組の狂人たち(several sorts of madmen)」(IV. ii. 41)の歌舞が提供される。

殺の犯人であると誤解している。ヴァーマンデロはこの家臣 2 人を、件のクローゼットの前まで連れて来るのだが、問題となるのは、ヴァーマンデロとアルセメロの言葉遣い、特にそれぞれの台詞の文末である。

VERMANDERO. O Alsemero, I have a wonder for you.

ALSEMERO. No sir, 'tis I—I have a wonder for you.

VERMANDERO. I have suspicion near as proof itself
For Piracquo's murder.

ALSEMERO. Sir, I have proof
Beyond suspicion, for Piracquo's murder.

VERMANDERO. Beseech you hear me. These two
[Points at ANTONIO and FRANCISCUS] have been disguised
E'er since the deed was done.

ALSEMERO. I have two other
That were more close disguised than your two could be,
E'er since the deed was done.

VERMANDERO. You'll hear me! These mine own servants —

ALSEMERO. Hear me! Those nearer than your servants,
That shall acquit them and prove them guiltless

(V. iii. 122-133; my emphasis)

一読すれば明らかなように、アルセメロは、意図的にヴァーマンデロの物言いを真似て返答している。例えば、引用の 1 行目と 2 行目では「あなたをびっくりさせることがある」という言い回しが繰り返されており、その後も下線部において、アルセメロは義父の台詞を部分的に復唱し続ける。これら反復は、劇世界の様式性を高める役目を担う。彼らの台詞に含まれた技巧性が、舞台上に見世物的な雰囲気醸し出す。

引用の二重下線部にあるふたつの“wonder”は、ヴァーマンデロの台詞では「驚くべきこと」を意味するが、アルセメロの台詞においては 2 通りの解釈が可能だ。ひとつはヴァーマンデロが意図したのと同じ意味。もうひとつは畸形児・怪物をめぐる「驚異」という含意である。本章では、後者の解釈を強調したい。南隆太が指摘するように、イングランドで怪物の誕生を扱う奇譚が成立し始めた 16 世紀の中頃、その奇譚を扱う書籍は、一般に「ワンダー・ブック(wonder book)」と呼ばれた(南 151)。ベアトリスとデ・フローリスの怪物的要素には前節で触れたが、貞女と思われた妻が殺人者であると知ったアルセメロが、妻を“deformed” (V. iii. 78)と非難したこと、更に扉越しに許しを乞う妻に、“Peace, crying crocodile” (V. iii. 113)と動物のメタファーで呼び掛け

る点を考えれば、彼にとって妻と下男は、「2 体の畸形の生き物(two deformed creatures)」(Bassnett 405)であると捉えられる。アルセメロが舞台上の観客に用意した「ワンダー」とは、城に住まう 2 匹の「怪物」なのだ。

ベアトリスとデ・フローリスの再登場によって、劇世界には驚異が充満する。劇中の傍観者は、クローゼットの扉越しに、彼女の“*Oh, oh, oh!*” (V. iii. 140) という悲鳴のみを聞かされていたが、内舞台から現れた血まみれの 2 人を目にすると、下男がクローゼットの中で、ヒロインと無理心中を図ったと悟る²⁸。“*Enter DEFLORES bringing in BEATRICE [both wounded]*” (V. iii. 143. SD)。肝心なのは、デ・フローリスが瀕死のヒロインを「抱きかかえる」ことで、彼らの外的動物性と内的怪物性とが、視覚的に合わさるという点だ。本作の題名である“*changeling*”は、一義的には患者に扮したアントニオを指す(Middleton and Rowley 2)。しかしこの言葉が、“*something that is not human*” (Bassnett 393)、つまり「人間ではないもの」を意味することを考えれば、それはベアトリスとデ・フローリスにも該当するのではないか。副筋の患者たちをめぐる視線が、精神病院を見世物小屋への変えたように、異貌の 2 人の入場によって、アリカント城は「劇場」へと転じる。

5. 結び

迷宮は、カオスを装うコスモスである。ダイダロスが稀代の技術者であることから伺えるように、立ち入るものを惑わすこの建物の形状には、緻密な計算と冷徹な理性とが働いているからだ。この点を踏まえると、外観と内実の分離を基調とする『チェンジリング』において、主人公の身体を拡張したアリカント城は、構造的にも主題的にも迷宮の様相を呈する。更に、外的な美しさと内的な残酷さを備えたベアトリスは、特異な皮膚を持つ下男デ・フローリスと動物に仮装する精神病患者の登場によって、ミノタウロスの人間性／獣性のハイブリッドであることを浮き彫りにされる。そのヒロ

²⁸ 娘の罪と負傷に衝撃を受けたヴァーマンデロは、城の暗部とヒロインの暗部の同一化を思わせる台詞を口にする。“*An host of enemies entered my citadel / Could not amaze like this. Joanna! Beatrice! Joanna!*” (V. iii. 147-148. my emphasis)。“*amaze*”の原義は「当惑させる」であり、語頭母音の消失によって人間の認識を惑わせる“*maze*”という語が形成された。この台詞でも、本作で明滅する迷宮性が示唆されている。

インの怪物性が、他者の眼差しに曝される結末において、彼女の罪の発露は、
ひとつの見世物へと変質するのだ。

第 5 章

不安を遊ぶ

—— 『ローゼンクランツとギルデンスターンは死んだ』と観客の眩暈——

1. 客を欺く

トム・ストッパード(Tom Stoppard, 1937-)は、『コースト・オブ・ユートピア』三部作(*The Coast of Utopia*, 2002)において、19 世紀のロシアに実在した知識人たちが、社会の理想像を追う姿を活写した。第二部『難破』(*Shipwreck*)の幕切れ間際、船で渡英中の主人公ゲルツェン(Alexander Herzen)の前に、革命家であった友人バクーニン(Michael Bakunin)の亡霊が現れ、“Where are we off to? Who’s got the map?”と言う(*Coast*, 222)。現代の観客が、登場人物の将来や彼らの働きの結果を一部でも知っていることを思えば、自らの未来とそれを記した地図の所在を尋ねるバクーニンの台詞は、認識の限界をめぐる言葉として、劇世界の内側だけでなく外側においても重く響く。例えば、文芸批評家のベリンスキー(Vissarion Belinsky)は、ドストエフスキー(Fyodor Dostoyevsky)を始めとするロシア人作家たちを世に紹介したことで知られるが、本作第一部、彼はまだキャリアの浅い青年として登場し、自国の文学が世界的知名度を有していないことを憂えている。しかし、ロシアの文豪たちの偉業を知る 21 世紀の観客は、批評家ベリンスキーの努力が後に実を結ぶことを知っているのだ。だが、劇中の人物たちが、自らの現在を俯瞰するための「地図」を手にできるはずもない。その事実、ゲルツェンが、“Nobody’s got the map. There is no map”と語る通りである(*Coast*, 225)。

ストッパードの作品史を振り返ると、『コースト・オブ・ユートピア』における地図をめぐるやり取りは、彼のデビュー作『ローゼンクランツとギルデンスターンは死んだ』(*Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*, 1967)の 3 幕で展開する航海場面を彷彿とさせる。シェイクスピアの『ハムレット』において脇役であったローゼンクランツとギルデンスターン(以下、ロズとギル)は、確かに本作で主役に抜擢されてはいるが、彼らの頭には常に無数の疑問符が充

満している。子供時代の記憶、エルシノアの宮廷事情、時間の感覚、方向の感覚、自らの名前など、ふたりはそのいずれについても最後まで確信が持てない。終には、旅の目的地であるイングランドが実在するのか否かという疑問まで抱く始末である。

『コースト・オブ・ユートピア』が近代ロシア史を大枠としたように、『ロズとギルは死んだ』は余りにも有名なシェイクスピア作品の筋をなぞっているため、題名通り、「ロズとギルが死ぬ」という結末は、西洋文学における常識である。しかし、当の主人公たちが彼ら自身の先行きを知る由もなく、ギルは甲板の上で、“[t]he boat, the night, the sense of isolation, and uncertainty”(98; my emphasis)²⁹という言葉で自らの心情を吐露する。作品の全体像を示す地図が客席には与えられていても、ロズとギルには与えられていないため、彼らは夜の船上で「孤独感」と「不安」を覚える。フェイバー・アンド・フェイバー版テキスト(Faber and Faber)の裏表紙には、本作が主人公たちの苦境に、「ユーモアと痛々しさの両方(both humour and poignancy)」を見出しているという記載があるが、『ロズとギルは死んだ』の悲劇性と喜劇性は、彼らの「不安」を源泉とする。

ところが、『ロズとギルは死んだ』には、時折例外的に観客の裏をかく場面が挿入されている。ストップパードは、『ハムレット』の筋には変更を加えずに本作を執筆した。その意味において、観客の予想を大きく覆すような展開は用意されていない。しかし、本作品全3幕のいずれにおいても、『ハムレット』へ接ぎ木されたストップパードの独創場面で、人や物あるいはそれらの性質が奇術的にすり替えられ、観客の予想が裏切られるのだ。ストップパードは哲学的主題を扱う際に、「ウィットに富む言葉、視覚的ユーモア、身体を介した笑劇(verbal wit, visual humour and physical farce)」(Innes 394)を用いており、『ロズとギルは死んだ』もこの種の遊び心を用いて、劇世界全体に流れる不安定さを描き出す。強調したいのは、そのように〈客を欺く〉場面の多くが、メタドラマ的な劇中劇によって仕組まれているということだ。本作の3人目の主

²⁹ 『ロズとギルは死んだ』からの引用は、特記がない限り全て以下の版により、カッコ内に頁数を記した。Tom Stoppard. *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* (London: Faber & Faber, 1968)。なお、本章の第4節において、一箇所のみサミュエル・フレンチ版のテキストから引用したが、その場合は、引用頁数の他に作者名“Stoppard”と出版年“1995”を添えた。

人公「座長(PLAYER)」(松岡訳)は、エルシノア城で『ねずみとり』(*Mousetrap*)を上演する劇団の座長を務めており、彼を含む劇中の悲劇役者たちは様々な演劇のパフォーマンスを披露する。ストップパード作品の多くが、劇作家、役者、舞台稽古、更には劇場を作中に登場させることによって、極めて鋭い演劇的自意識を有するという事実は広く知られるところだが、『ロズとギルは死んだ』における執拗なまでの演劇的だましは、劇中の観客に対して、更には我々観客に対していかなる効果を発揮するのか。

『ロズとギルは死んだ』の批評史において、既に多くの論考が、劇中のメタドラマ性を俎上に載せてきた。まず本作の論者にとって、材源の劇作品に触れることは不可避な作業であり、主要材源である以下の三作品は、それ自体が高度にメタドラマ的である。シェイクスピアの『ハムレット』では劇中劇が繰り広げられ、サミュエル・ベケット(Samuel Beckett)の『ゴドーを待ちながら』(*Waiting for Godot*, 1952)は現実の客席への言及を含み、ルイージ・ピランデルロ(Luigi Pirandello)の『作者を探す6人の登場人物』(*Sei Perdonaggi in Cerca d'Autore*, 1921)は、劇作品の制作現場そのものを描写する。また、本作の劇中劇構造については、批評家ピーター・シエタ(Peter Chetta)が、主人公たちと座長との間で、劇世界の虚構性に対する意識が異なるという点を論じている(Chetta 132)。筆者と観客受容論的な関心を共有するリチャード・コーバリス(Richard Corballis)の論考は、無韻詩だけでなく現代英語を操り、時折客席を意識する主人公たちが、観客の延長線上に位置すると分析している。

本章では、演劇的モチーフで観客をだます『ロズとギルは死んだ』の仕掛けを、これまで余り用いられていない遊戯論視座から見つめ直す。その考察によって、主人公たちと観客とが共有する不安(*uncertainty*)の感覚が、遊びとしての〈眩暈〉として解釈されうるという説を主張したい。

2. 余白を埋める

「アリュージョンのネットワーク」(Levenson156)と呼ばれるストップパード演劇は、膨大な先行文学と多分野の知識を下敷きにしつつ、それらを巧みに変奏することで知られている。例えば、『本物のハウンド警部』(*The Real Inspector Hound*, 1968)はアガサ・クリスティ(Agatha Christie)の『ねずみとり』

(*Mousetrap*, 1952)を、そして『戯れ言』(*Travesties*, 1974)はオスカー・ワイルド(Oscar Wilde)の『真面目が肝心』(*The Importance of Being Earnest*, 1895)をパロディ化した。先述したとおり、『ロズとギルは死んだ』は『ハムレット』の翻案である。座長は、自分が率いる劇団の演目を説明する際に、“We keep to our usual stuff, more or less, only inside out. We do on stage the things that are supposed to happen off”(19)と言うが、この台詞は、「舞台上」と「舞台袖」とを「裏返し」にする『ロズとギルは死んだ』の姿勢を端的に示す。『ハムレット』のバックステージ」(Sinfield 130)と呼ばれる本作は、原作で語られることのなかった脇役たちの「舞台袖」の世界、すなわち材源の〈余白〉を描き出すことに力点を置いているのだ。

本作の特徴は、類似する他作品と並置することで明確に浮かび上がる。『ロズとギルは死んだ』の初演からおよそ半世紀前、W. S. ギルバート(W. S. Gilbert)は、バーレスク劇『ローゼン克蘭ツとギルデンスターン』(*Rosencrantz and Guildenstern*, 1891)を上演した。ギルバートは、材源のプロットを大幅に変更しているため、彼の翻案では、『ハムレット』の第三独白にロズとギルが割り込むという箇所が書き加えられていたり、幕切れでも、“ROSENCRANTZ embraces OPHELIA”(Gilbert 26)という突飛なト書きが用意されていたりする。ギルバートとは対照的に、ストッパードは飽くまで『ハムレット』のプロットを忠実に守り、題名を始めとする約 200 行の台詞をこの材源から借用しながらも、それらが破綻しない限りにおいて、オリジナルのエピソードを組み込んでいる。ストッパードのこのような作劇法は、『ハムレット』では登場することのなかったイギリス行の船と、そこで口にされるギルの台詞を喚起させるだろう。

GUIL. (*quietly*.) We can move, of course, change direction, rattle about, but our movement is contained within a larger one that carries us along as inexorably as the wind and current... (114).

主人公ふたりは、船上で思い通りに動くことはできても、船を運ぶ風や潮といった「大きな流れ」には決して干渉できない。この状態は、材源の余白では自由に創作をしながらも、『ハムレット』の筋からは逸脱することのない『ロ

ズとギルは死んだ』の在り方と根本で通じ合う。

本章の主な関心は、観客にとって既知である『ハムレット』のプロットではなく、『ロズとギルは死んだ』における未知の余白部分だ。先に触れたように、観客の予想通りに大まかなプロットが進行する中、一時的にはあるが、演劇的モチーフを用いて観客をだます瞬間が、全 3 幕に設けられている。それらの瞬間は、いずれも劇中の遊戯性、特に演劇性と不可分だ。まず 1 幕では、冒頭でロズとギルがコイントスに興じているのだが、それまで 100 回近くも表だけが出続けていたにも拘らず、ある時突然裏が出る。

ROS. It was tails.

He tosses the coin to Guil who catches it.

Simultaneously—a lighting change sufficient to alter the exterior mood into interior, but nothing violent. And Ophelia runs on in some alarm, holding up her skirts—followed by Hamlet (25-26; my emphasis).

突如照明が変化すると、それまで場面設定が不明瞭であった劇世界がエルシノア城へ接続され、ハムレットとオフィーリア(Ophelia)が舞台に駆け込んで来るが、下線部でも指示されているように、「この変化は決して激しくない」(松岡訳 31)。この場面の直前では、座長率いる悲劇役者たちが、ロズとギルのために野外上演の準備をしている為、ハムレットたちの登場が劇中の現実なのか、それとも悲劇役者たちによる劇中劇なのか、観客は一瞬判別に迷う。つまり、劇中のフィクションがリアリティへ移り変わる際、その繋ぎ目が意図的に曖昧化されているのだ。

本作における虚実の移り変わり、あるいは〈すり替え〉の手法は、続く 2 幕から 3 幕においても、継続して用いられている。コーバリスはこのすり替えを「変質効果(transubstantiation effect)」(Corballis 74)と名付け、先に触れた場面転換と同様、観客の予想を裏切る効果を引き起こすと述べている。ここで、そのようなすり替えを含む 4 つの場面を読み直すと、まず、2 幕に現れる一見女性と思しき人物が、実は、女物の衣装とカツラを着けた少年俳優であったという場面がある(67)。更にロズとギルは、悲劇役者たちによる『ねずみとり』通し稽古を見学する最中、自分たちと全く同じ衣装を身につけた「ふたりのスパイ」(73-74)という劇中劇の登場人物が、絞首刑に処せられる光景

を目の当たりにする。しかし暗転を経ると、床に倒れた「スパイ」たちの身体が、昼寝をしているロズとギルにすり替えられていることが、徐々に明転する照明によって明らかにされる(77)³⁰。加えて 3 幕の幕切れでも、4 人の悲劇役者が様々な方法で死ぬ演技を披露すると、一度の暗転を挟んで、それがエルシノアの宮廷に横たわるハムレット、クローディウス(Claudius)、ガートルード(Gertrude)、レアティーズ(Laertes)の死体に置き換えられる(117)。

本作最大のすり替えは、3 幕におけるイギリス行の船の上で引き起こされる。ロズとギルは、クローディウスから手渡されたハムレットの処刑宣告状が、いつの間にか自分たちの処刑状に書き換えられているという事実には愕然とする。しかし、この船に同乗していた座長から、「物事は大抵死で終わる」(114)と言い放たれたため、逆上したギルは座長のナイフを奪い、座長を刺す。以下はその直後の描写である。

The Player stands with huge, terrible eyes, clutches at the wound as the blade withdraws: he makes small weeping sounds and falls to his knees, and then right down ... The Tragedians watch the Player die: they watch with some interest. The Player finally lies still. A short moment of silence. Then the Tragedians start to applaud with genuine admiration. The Player stands up, brushing himself down. ...

PLAYER. For a moment you thought I'd—cheated (115; my emphasis).

始めのうち、演劇のコンベンションに則った座長の「見開かれた目」、「傷口を押さえ」、「崩れ落ちる」動作などによって、主人公たちと観客とは、座長の死を「一瞬」確信するだろう。だが、ギルの用いたナイフが殺傷力のない舞台の小道具であったため、座長が実は迫真の演技をしていたに過ぎなかったことが明示される。そのため、マーガレット・ホラベッツ(Margarete Holubetz)が指摘するように、座長が倒れてから身体を起こすまでの短い間、観客は「感情的な混乱と当惑」を強いられる(Holubetz 427)。この場面におけるリアリティからフィクションへ、すなわち死から生への転換は、1 幕から 2 幕にかけて引き起こされてきた喜劇的だましを更に強めた、非常に強烈な形で観客の認

³⁰ 本作の映画版では、劇中劇の予型論的な機能に関して、主人公が無知であるという皮肉がテキスト以上に強調される。例えば、ロズは、落下する林檎や上昇する湯船の水面などを用いた、「エウレカ」の瞬間のパロディを体験させられている。それにも拘らず、ロズは劇中の随所に表出する未来の徴候に最後まで気づかないため、真のエウレカに到達することはない。

識に揺さぶりを掛ける。

確かに文学作品において、虚と実のすり替えで観客と読者をだますという演出はひとつの常套手段だ。本稿の冒頭で触れたピランデルロ作品の結末にも、劇中の役者による同様の意匠が凝らされている。ストッパード演劇に限っても、彼は悪戯のような遊び心でもって観客をだますという手法を多用することで知られている。他作品であれば『夜と昼』(*Night and Day*, 1978)の冒頭における、いわゆる「夢落ち」や、『本物』(*The Real Thing*, 1982)の最初の場面が、実は主人公ヘンリー(Henry)の書いた劇であったという設定が想起される。ただ、『ロズとギルは死んだ』について重視したいのは、劇中の現実と虚構とを、瞬時にすり換えるという手品的趣向の反復性だ。劇世界の捉えがたさを幾度も体験する度に、観客の認識が安定感を得ることは困難となるだろう。このような不安定さを意味づける際に助けとなるのが、〈遊び〉という観点である。

3. 眩暈を遊ぶ

プラトン(Plato)の『法律』(*Laws*, B. C. 350?)第7巻に登場する「アテナイからの客人」は、人間を「神の玩具」と呼び、「すべての男も女もこの役割に従って、できるだけ見事な遊びを楽しみながら、その生涯を送らなければ」と述べる(プラトン 424)。プラトンが言う「遊び」とは、神々に捧げる供儀と歌舞に限られるが、『ロズとギルは死



図版 9:本作の映画版でロズとギルが質問ゲームに興じる場面。テニスコートを舞台とすることで、彼らの会話の遊戯性が強調された。

んだ』の主人公ふたりは、アンドルー・ケネディ(Andrew Kennedy)らが指摘するように、より広い意味での「遊び」を舞台上で展開する(Parry 22; Kennedy 440)。開幕直後に観客が目にするのは、ロズとギルが、暇つぶしにコイントス(1-6)をする姿であるし、硬貨を持っている手を相手に当てさせるゲームも行われる(52, 94)。加えて、「質問ゲーム」(33-36)では、短い疑問文のみを、1文ずつキャッチボール形式で交し合い、脈絡のある会話を途切れさせると、相手に得点が入る(図版9参照)。更に全3幕には、悲劇役者たちが劇中劇的なパフォーマンスを披露する場面が含まれる(24-25, 67-77, 115-116)。演劇だけでな

く様々な遊びを描き出す本作は、二重の意味で“play”についての物語だ。ロズとギルは、材源通りに絞首台で生涯を閉じるまで、作品の創造主ストッパードから与えられた遊びに興じ続ける。

ここで思い起こされるのは、フランス人社会学者ロジェ・カイヨワ(Roger Caillois)の遊戯論『遊びと人間』(*Les jeux et les hommes*, 1958)である。『ロズとギルは死んだ』の初演より 8 年前に出版されたこの著書で、カイヨワは、あらゆる遊びが、以下 4 つのうちいずれかの要素を含むと述べた。すなわち、平等な条件下で勝敗を争う「競争」、運に左右される「賭け」、架空の人物になりきる「模擬」、そして、身体的な知覚、もしくは精神の安定をあえて崩す「眩暈」である。もしカイヨワが『ロズとギルは死んだ』を鑑賞していたら、という想像を巡らせると、恐らく彼は、今挙げた 4 つのうち、まずは 3 つの遊びのパターンを劇中に認めたのではないか。なぜなら、登場人物たちが興じる数々の遊びには、容易く「競争」、「賭け」、「模擬」の要素を見出すことができるからだ。質問ゲームは「競争」、コイントスや計算を用いた確率のゲームは「賭け」、劇中劇や役割演技など、演劇に関する行為は「模擬」に当たる。

ここで重視したいのは、カイヨワが「イリックス(illinx)」と名付けた「眩暈」である。なぜなら、議論を先取りして言えば、他の 3 つの遊びが劇中で興じられていたのに対し、眩暈だけは、主人公たちだけでなく、劇場の客席をも巻き込んでいると考えられるからだ。

だがこの点を議論する前に、カイヨワの打ち立てた「眩暈」の定義を改めて振り返りたい。ギリシア語で「渦巻き」を意味するイリックスは、意図的に「知覚の安定を崩す」遊戯であり、「一時的なパニックを追及する」(カイヨワ 60-66)。例としては、子供がわざと回転してよろめきを楽しむ行為や、メリーゴーランド、ジェット・コースター、ブランコなどが挙げられるだろう。カイヨワは、模擬と競技が人間の意志に基づいているのに対し、賭けと眩暈は服従に基づいていると言い、次のような解説を加えている。

イリックスにおいては、意思が放棄される。ただし今度は意志だけでなく、意識までが放棄される。眩暈に耐える人は、意識を波のまにまに漂わせる。そして、異様な力によって意識が方向付けられ、支配され、取り憑かれるのを感じて陶醉するのである(カイヨワ 136)。

カイヨワによるこの説明を言い換えると、外部からの強い力に対して、自らの主体性を手放し、その力への服従を苦痛から娯楽に転換させることが、イリンクスの醍醐味なのだ。

特筆すべきは、『ロズとギルは死んだ』における〈すり替え〉の現象、すなわち悲劇役者たちによる「模擬」の遊戯が、このような眩暈を引き起こすということである。本作の「模擬」を、材源におけるそれと比較すると、シェイクスピアの『ハムレット』には、そのような設定が存在しない。『ハムレット』と劇中劇『ねずみとり』とは明らかに照応関係を結んではいるが、観客が、エルシノアの宮廷人たちと劇中劇のキャラクターを混同する可能性は皆無だ。他のシェイクスピア作品であれば、『じゃじゃ馬馴らし』(*The Taming of the Shrew*, 1594)の序幕から劇中劇団がパフォーマンスをしているという状況と、劇中劇でキャタリーナ(Katherina)が実践する妻としての役割演技とが、主題的にどれほど強く響き合おうと、観客は両者を容易に区別できる。しかし、『ロズとギルは死んだ』は、その区別が意図的に曖昧化している。よって本作の観客は、舞台上の光景が劇中の虚構なのか現実なのか、一瞬判断に迷うという瞬間を幾度も経験するのだ。劇世界の出来事に対して、観客が距離を取らざるを得ないこの瞬間は、異化のバリエーションと呼べるだろう。本作におけるそのような認識の揺らぎは、遊戯的精神に満ちた「眩暈」として、「競争」、「賭け」、「模擬」に次ぐ、本作〈4つめの遊び〉と解釈できる。

この遊戯的な眩暈は、本作の劇世界と劇中劇の関係に留まらず、劇世界と客席との関係においても見出される。『ロズとギルは死んだ』は、時折観客に対して、自らが劇であることに自覚的な態度を取る。1幕と3幕の始めには、ギルとハムレットが、観客に視線を注ぐ場面が用意されており(23, 108)、ギルに至っては、客席を眺めた後、劇中の少年俳優に対してこう言う。「俺とお前とでな、アルフレッド、前代未聞の芝居をここでやってもいいぞ(*we could create a dramatic precedent here*)」(23)。ギルの台詞は、一義的には、役者稼業と並行して男娼に及んでいると思しき青年に、後者の務めを求めた冗談である。だが同時に、「前代未聞の芝居」とは、エリザベス朝演劇の金字塔を果敢に再解釈した『ロズとギルは死んだ』という戯曲そのものとも関連付けられるだろ

う。極めつけは、ロズが2幕中盤で繰り広げるブラック・ユーモアだ。

A good pause. Ros leaps up and bellows at the audience.

ROS. Fire!

Guil jumps up.

GUIL. Where?

ROS. It's all right—I'm demonstrating the misuse of free speech. To prove that it exists. (*He regards the audience, that is the direction, with contempt—and other directions, then front again.*) Not a move. They should burn to death in their shoes (51; my emphasis).

ここでロズは「観客に向かって」、非常事態であることを告げるが、「身動きひとつなしか。連中が焼け死ねばいいんだ」と言う。この場面で舞台上にいるのはロズとギルのふたりだけであるため、「連中(They)」とは明らかに観客を指す。これらの瞬間において、観客席と舞台との枠組が一瞬無化にされている。つまり本作の観客は、〈劇と劇中劇との間〉に加えて、〈舞台と観客席との間〉を、連続的に、振り子のように行き来するという不安定な立場に身を置くことになるのだ。

観客の意識を翻弄するというこの戯曲の姿勢は、東洋思想に言及した次の台詞に収斂される。確固たるものが何ひとつない状況において、ギルは、中国の思想家である莊周の「胡蝶の夢」に触れる。

GUIL A Chinaman of the T'ang Dynasty—and, by which definition, a philosopher—dreamed he was a butterfly, and from that moment he was never quite sure that he was not a butterfly dreaming it was a Chinese philosopher. Envy him; in his two-fold security (51).

興味深いのは、少なくとも「蝶」か「中国の哲学者」のどちらかである莊周と、全てにおいて曖昧な認識しか許されない主人公たちとが、シニカルに並列されている点だ。『ロズとギルは死んだ』を通観した上でこの引用箇所に戻ると、「胡蝶の夢」というエピソードが扱っている〈夢と現の反転性〉には、本作における、虚構と現実の不安定な在り方が凝縮されている。この短いエピソードは、虚と実に留まらず、劇中の様々な二項対立の不安定さにも通じるだろう。コインの表と裏、生と死、正典と外伝、そして取り換えられ続けるロズとギルといった様々なペアも、劇中絶えずすり替えられているか

らだ。本作に通底するこの不確かさゆえに、物語をめぐる観客の認識は、絶えず更新を余儀なくされる。劇世界への異化と同化との間を繰り返し、目の回るような感覚を覚えながら、観客はロズたちが身を置く混迷を共有するのだ。

マーティン・プヒナー(Martin Puchner)は、ストッパードの『ジャンパーズ』(*Jumpers*, 1972)を論じる際、彼の演劇を代表する作品群が、「あらゆる偽りの確実さ(false certainties of all kinds)」を壊すために、メタドラマを用いていると述べ、それ故に観客は「混乱した状態で(confused)」劇場を後にすると指摘を重ねた(Puchner 33)。プヒナーの見解に付言すべきことあるとすれば、少なくとも『ロズとギルは死んだ』は、ただ観客を混乱させるだけでなく、その働きかけが遊び心を含むという点である。例えば、座長による真に迫った「死」が、演技に過ぎないと分かった瞬間、ギルは呆然として言葉を失うが、他方でロズは当惑しながらも、“Encore! Encore!”(116)と言って賛辞と拍手を送り、この出来事をエンターテイメントに変換しようとする。基本的に物語の進行を把握している観客に、時折主人公たちと同じ混乱を体験させる『ロズとギルは死んだ』の手法には、ここでのロズの姿勢と通じるものがある。不安定な状況に戸惑うだけではなく、同時にそれを娯楽として享受しようとする試みによって、混乱と表裏をなす〈遊びとしての眩暈〉が表に現れるのだ。

4. 不安を笑う

本作の中盤、世界の掴み難さを口にするギルに対して、座長は、“Uncertainty is the normal state. You’re nobody special” (58)と言う。彼の台詞は、『ロズとギルは死んだ』と対峙する観客の意識にも当てはまるだろう。ストッパードは、自らの現在地を示す地図を持たないロズとギルの「不安」、言い換えれば、「現代のエヴリマン」(竹中 71)の不安を、観客に共有させた。既に見たように、『ロズとギルは死んだ』には眩暈以外にも、カイヨワの言う 3 種類の遊びが含まれるが、それらはいずれも不安と不可分である。「競争」に属す質問ゲームは、疑問文ばかりで決して答えに到達しない。「賭け」としてのコイントスは、作者ストッパードの操作によって 100 回近く表が出続け、不条理に主人公たちを悩ませる。そして「模擬」に当たる劇中劇は、この戯曲のテキストという

鳥瞰図を、その渦中にいる主人公たちが知りえない様を描出する。つまり、これら3種類の遊戯も、「眩暈」の基盤である認識の限界性、そしてその限界性に起因する不安と根底で結びつく。このような劇世界にあって、その不安がメタドラマと交差する時、虚実のすり替えと第四の壁の無化を介した眩暈が、観客の意識を眩ませるのだ。

最後に、何よりも付記しておかなくてはならないのは、ストッパードが「思想劇と笑劇の結婚を目指している」(Gussow73)と公言していたということだ。『ロズとギルは死んだ』のサミュエル・フレンチ版テキスト(Samuel French)の前書きでも、彼は、死という悲劇をめぐる本作が、観客を笑わせ、楽しませる「喜劇」であると言い添えている(Stoppard 4, 1995)。作品世界の境界を超えて、観客に眩暈を仕掛ける本作の劇中劇は、観客の認識の不安定さを裏返して知的な〈遊び〉へと昇華させる。ストッパードのそのような遊戯的精神を、歴史を演劇化した『コースト・オブ・ユートピア』の結末に聞き取ることは可能であろうか。「歴史というのはどんな瞬間にも千の門を叩く。門番の名は偶然(chance)だ——どの門が開くかはわからない。我々はウィット(wit)と勇気をもって道を進み、進んだ道が我々をつくる」(広田訳 589)。

第 6 章

認識の解剖

——『本物のハウンド警部』における劇場と劇評家——

FONTAINE. Could you see any of that?

Long pause.

CENSOR. No. (*Pause.*) I couldn't.

FONTAINE. It's there, right in front of your eyes.

If you can see beyond the image
(Anthony Neilson, *The Censor*, 274).

1. 美術喜劇

3 作目の戯曲を推敲していた折、トム・ストッパードは、恋人イザベル・ダンジョン(Isabel Dunjohn)への手紙で、以下のような悩みを打ち明けていた。

“[Stoppard] outlined his problems in structuring the play, calling it a ‘surrealistic farce’ because he was having trouble balancing between an Agatha Christie parody and his own play” (Nadel 87; my emphasis)。下線部の「シュルレアリスム的な笑劇」とは、推理劇『本物のハウンド警部』(*The Real Inspector Hound*, 1968)を指す。ストッパードは、自分の独創部分とアガサ・クリスティの『ねずみとり』(*The Mousetrap*, 1952)をパロディ化した部分とを調和させる作業に苦心していたのだ。シュルレアリスム芸術の多くが、往々にして見る者の意表を突くような事物の組合せを提供することを思えば、この手紙における「シュルレアリスム的」という言い回しは、複数の要素から構成された戯曲の「収まりの悪さ」を、やや学術的に表していると思われるかもしれない。

ただ、ストッパードの美術的教養を考慮すると、この手紙における現代アートへの言及は、異なる意味を持つのではないか。すなわち、作者本人から見た『ハウンド警部』が、文字通り「シュルレアリスム的」であったという含みである。本作と同時期に初演された彼の他作品に目を向けると、それらの劇は美術への熱心な関心を示す。例えば、『ハウンド警部』の次に出版された喜劇『アフター・マグリット』(*After Magritte*, 1970)は、ベルギーのシュルレアリスム画家ルネ・マグリット(René Magritte, 1898-1967)の絵画『脅かされ

る暗殺者』(*The Menaced Assassin*, 1926)に想を得たとされる(Kelly 87)。そのため『アフター・マグリット』は、幕開けの光景が、まるでシュルレアリスム絵画のように、小道具と奇怪な人物たちの不可思議な寄せ集めとなっている³¹。また『戯れ言』(*Travesties*, 1974)には、ダダイズムの創始者トリスταν・ツァラ(Tristan Tzara)が登場し、意中の女性グウェンドレン(Gwendolen)を口説く。劇中ツァラは、シェイクスピアのソネット 18 番が書かれた紙を「ハサミで一語一語切り分ける」と、その紙切れをランダムに繋ぎ合わせて、彼女の前でダダイズム的な詩作を実演するのだ(*Travesties*, 34-36)。『ハウンド警部』は、『アフター・マグリット』と『戯れ言』といった美術喜劇と同時期に書かれているため、この推理劇と美術との関連に思いを巡らせることは不自然ではないだろう。

以上の背景を踏まえた上で、本章では、特定の絵画作品を参照しながらこの推理劇を分析する。引き合いに出されるのは、先に触れたシュルレアリスト、マグリットによる油絵だ。確かに演劇と美術は、主に時間の推移の有無という点において大きく異なる表現形態であるが、これらふたつの作品は、過剰な自己言及性を共有している。加えて、両者を並べることは、この劇に登場する劇評家たちの物理的な位置関係、そして彼らを収容する舞台上の劇場を再解釈する上で、大きな助けとなる。

従来の『ハウンド警部』論は、材源とされる先行文学と映像作品をめぐり、活発な議論を繰り広げてきた。推理劇の伝統をパロディ化した本作は、クリスティの『ねずみとり』から物語の骨格を借用している。登場人物名に関しても、ジョン・キーツ(John Keats)の『エンディミオン』(*Endymion*, 1818)、イヴリン・ウォー(Evelyn Waugh)の小説『スクープ』(*Scoop*, 1938)、アメリカの西部劇映画『左利きの拳銃』(*The Left-Handed Gun*, 1958)から着想を得ている(Walls 182; Kelly 82-83; Rusinko 70-71)。『ハウンド警部』の主人公である劇評家ムーン(Moon)も、“Shakespeare”、“Pirandello”、“Dorothy L. Sayers”(32)³²など、本作に影響を与えた作家の名を列挙する。

³¹ 特に、老婆が「アイロン台に横たわり」、腹に「黒い山高帽」を乗せ、「白いバスタオル」と「黒い入浴帽」を被った姿は、観客に対して強烈な印象を残すだろう(*After Magritte*, 49)。

³² 『ハウンド警部』と『アフター・マグリット』の引用は、全て以下の版による。Tom Stoppard, *The Real Inspector Hound and Other Plays* (New York: Grove Press, 1993)。

だが、『アフター・マグリット』研究とは異なり、『ハウンド警部』と美術作品との連関は殆ど論じられていない。バーナード・ターナー(Barnard Turner)の論考は、本作が展開する“specular reflection”(Turner 121)を、スペイン人画家ヴェラスケス(Diego Velasquez)の『侍女たち』(*Las Meninas*, 1656)におけるそれと比較しているが、その議論は短い指摘に留まっている。ダニエル・ジャーニガン(Daniel K. Jernigan)は、ポストモダン文学のテキストが本質的に「だまし絵(trompe-l'oeil)」(McHale 115)を提供するというブライアン・マクヘイル(Brian McHale)の言葉を引きながらこの戯曲に深く切り込んだが、具体的な美術作品への言及はない(Jernigan 168)。次節では、ムーンによる劇評を出発点として、本作とマグリット絵画が繋がるという可能性を指摘する。

2. 「人間の条件」?

『ハウンド警部』に備わるメタドラマ性の特徴は、劇場というモチーフをそのまま舞台の上に乗せたことである。舞台前方には劇中劇の上演スペースが、後方には劇中劇を鑑賞するための「客席」が設置されている。つまりこの劇は、本物の客席と、作中の「客席」の中間エリアで、劇中劇が進行するのだ。チャーホフ(Anton Chekhov)の『かもめ』(*The Seagull*, 1895)も、1幕に限り家庭



図版 10: 舞台前方では劇中劇が展開され、後方ではバードブート(左)とムーン(右)が劇中劇を鑑賞中。2011年『ハウンド警部』のアメリカ公演より(Wren, 2011)。

用の仮設舞台を提示するが、『ハウンド』に場面転換は無く、終幕に至るまで同じ舞台装置が使われる。本作の観客は終始、虚構の「劇場」の内部と向かい合う。

『ハウンド警部』は、エリザベス朝劇作家フランシス・ボーモントの『輝けるすりこぎの騎士』(1607)の「末裔」のひとつに数えられる(Leggatt 313)。このボーモント作品において、食料品店を営むジョージ(George)とネル(Nell)が絶えず劇中劇を批評したように、『ハウンド警部』にもふたりの観客が登場人物に設定されている。最初に登場するムーンは駆け出しの劇評家であり、

他社のベテラン劇評家バードブート(Birdboot)と共に舞台上の「客席」に腰かけ、記事を書くために無題の劇中劇を鑑賞する(図版 10 参照)。劇中劇の上演スペースには、マルドゥーン夫人(Lady Muldoon)のマルドゥーン荘(Muldoon Manor)という屋敷の居間が構えており、そこには開演前からうつ伏せになった「男の死体」(5)が横たわっている。『ハウンド警部』の材源であるドロシー L. セイヤーズ(Dorothy L. Sayers)の推理小説『誰の死体?』(*Whose Body?* 1927)と同様、この死体の身元が劇と劇中劇の謎の中核を成すのだが、その点については後述する。

このような状況で、ムーンとバードブートは劇中のミステリーを批評するのだが、本論がまず関心を向けたいのは、劇中劇を中盤まで観終えたムーンの論評だ。

MOON. If we examine this more closely, and I think close examination is the least tribute that this play deserves, I think we will find that within the austere framework of what is seen to be on one level a country-house week-end, and what a useful symbol that is, the author has given us—yes, I will go so far—he has given us the human condition——(31-32; my emphasis).

目の前の作品に対して、ムーンは高い評価を寄せており、一見「別荘の週末としか見えない、簡素な枠組み」を「有効な象徴」として、「作者がとらえた人間の条件そのものが浮かび出てくる」と述べる。だが、ムーンの言う「人間の条件」を、劇中劇の中に見出すのは困難だ。なぜなら、『ハウンド警部』は精緻に組み立てられた秀作だが、劇中劇の方は「駄作のスリラー劇」(喜志 347)として、意図的に作られているからだ。ムーンは劇評を書いた経験が無いため、上記の引用を彼の誤読と見做すこともできる。ジョアン・ディーン(Joan Fitzpatrick Dean)は、ムーンの台詞を例に、「常套句」や「同語反復」に満ちた彼の劇評の低質さを指摘する(Dean 49)³³。劇中劇の出来栄と同様、ムーンは優れた劇評家として造型されていない。実際ムーンは、劇中劇の材源として

³³ “Their reviews rely upon the worst kind of psychological interpretations (“The son she never had, now projected in this handsome stranger and transformed in to lover” [p.19]), banality (“Trim-buttocked, that’s the word for her” [p. 23]), and tautology (“*Je suis*, it seems to be saying, *ergo sum*” [p. 24])” (Dean 49). なお、この引用箇所における本作の引用頁数は、筆者の判断により、本章が参照した使用テキストの該当頁数に書き変えた。

10 人もの作家に触れるのだが、最も重要なクリスティの存在には気付かないままだ。

しかし、ムーンの劇評を別の視点から吟味するとどうか。ジューン・シュルツ(June Schluetez)は、“[Moon’s] remark refers not simply to the Muldoon Manor play [=the inner play], but to the entire play” (Schluetez 78)と、彼の劇評が、ムーン本人の意図とは無関係に、『ハウンド警部』という作品全体をめぐる言葉として解釈した。シュルツが例として引用したムーンの台詞、すなわち、劇中劇の主題が「アイデンティティの本質(the nature of identity)」(24)であるという主張は、確かに『ハウンド警部』に関して正鵠を射ている。というのも、本作の後半、ムーンとバードブートは、劇中劇の世界に巻き込まれ、図らずも彼ら自身のアイデンティティの本質を体現する役を演じさせられるからだ。シュルツの指摘を妥当なものとして受け止めると、先に引用した「作者がとらえた人間の条件」というムーンの劇評は、劇中劇ではなく「劇全体への言及」であるという可能性が生じる。

ここで浮上するのが、ムーンという言葉と同じ題名を持つ、マグリットの連作絵画『人間の条件』(*The Human Condition*, 1933; 1935)である。『人間の条件』を特徴づけている自己言及的モチーフの描写に注目してみれば、それが『ハウンド警部』の本質と通底しているという考えが浮かぶ。仮にムーンの批評における「人間の条件」がこのシュルレアリスム絵画への言及であると考えたと、先に引用した彼のコメントは、作品全体の本質をめぐる「有益な象徴(a useful symbol)」(31)として、材源となった作品名を暗に示しているという含みを持つのではないか。

確かに、『ハウンド警部』の執筆に際して、ストッパードがこれらの絵を参照したことを示す直接的な証拠はない。『アフター・マグリット』のインスピレーションとなったマグリットの『脅かされる暗殺者』が、ロンドンのテート・ギャラリー(Tate Gallery)で展示されたのは、『ハウンド警部』が初演された 1968 年の翌年である。『アフター・マグリット』では、この画家の名前がそこここに表出し、彼の作風が劇世界全体の視覚的演出と有機的に関わっている。他方、『ハウンド警部』で言及される画家は、印象派画家の「ヴァン・ゴッホ」(32)だけだ。

ただ、ここで参考となるのは、本作の初演前に出版されたストッパードの小説『マルキスト卿とムーン氏』(*Lord Malquist and Mr Moon*, 1966) である。この小説の主人公ムーン氏は、台所の窓越しに遠方の丘の“[l]ovely prospect”(*Lord Malquist*, 55)を臨むのだが、建物の外側に出てみると窓は塞がっており、先に見た風景が、実は室内に貼られたポスターであったことに気付く。建物の開口部の前に外部の景色と思しき絵を配し、それを本物の景色と取り違えさせるというのは、マグリットの『人間の条件』が狙う効果と同様のものだ。少なくともこの事実は、『ハウンド警部』を書き上げる前のストッパードが、この画家とだまし絵的思想を共有していたことを物語る。この連作絵画は、ムーン氏をだましたポスターのように屋外の風景を模した絵、すなわち画中画(meta-painting)を内包しているのだ。

3. 劇中劇と画中画

マグリットの作品群には、自らの虚構性を暴き出すようなモチーフが随所に見受けられる。例えば、『イメージの裏切り』(*The Treachery of Images*, 1928-1929)では、リアリスティックに描かれたパイプの下に、「これはパイプではない(*Ceci n'est pas une pipe*)」というキャプションが付いている。『人間の条件』も同種の仕掛けが含むが、その際に用いられるのは言葉ではなく、画中の絵だ。2枚の油絵から構成されるこの連作は、建物の内部を舞台とし、ここではイーゼルに乗ったカンバスが、背後の景色を



図版 11: マグリット『人間の条件』1935(ジュネーヴ、サイモン・シュピーラー・コレクション).

隠している(図版 11・12 参照)。開かれた窓、あるいはドアの前に置かれたカンバスは、屋外の景色を精巧に写す。本物の景色とそれを模した画中画の境目は控えめで、イーゼルによってかろうじて想起される程度だ。

ヴィクトル・ストイキツァ(Victor I. Stoichita)による研究が示すように、自己言及的な西洋絵画の歴史は古い。ドッソ・ドッシ(Dosso Dossi)の『ジュピター、マーキュリー、美德』(*Jupiter, Mercury and the Virtue*, 1524)では、画家本人がモデルになっていると思しきジュピターが蝶を描き、ヴェラスケスの『侍

女たち』とフェルメール(Johannes Vermeer)の『絵画の寓意』(*An Allegory of Painting*, 1665?)は、肖像画の制作過程を提示する。20 世紀の画家マックス・エルンスト(Max Ernst)も、『シュルレアリスムと絵画』(*Surrealism and Painting*, 1942)で、カンバスに筆を走らせる鳥を活写している。マグリットも『無謀な企て』(*The Tentative of the Impossible*, 1928)、『永遠の明証性』(*The Eternal Evidence*, 1930)、『透視』(*The Clairvoyance*, 1936)で、画中画や画中画家を描いた(パケ 61; 54; 24)。

このような潮流における『人間の条件』の個性は、ひとつの景色とその精密な模写を並置している点だ。マグリットは、シュルレアリスト作家アンドレ・ブルトン(André Breton)への手紙で、この連作の重要性が、画中の現実とその複製の境目を消滅させていることだと説明している(村上 145)。『人間の条件』の画中画は、屋外の自然に向かって掲げられた鏡なのだ。額縁の無い画中画は、背後に存在すると思しき景色と地続きに描かれているため、画中の現実とその複製との境目が、非常に分かり難い。よって、この絵画と初めて向き合う鑑賞者は、一時的にこの「不確かさ」の中で宙吊りにされる(谷川 70)。

『ハウンド警部』は、『人間の条件』のふたつの特徴を持つ。ひとつは、現実とその模倣を空間的に並置していること。もうひとつは、両者の境界が存在してはいるものの、それが非常に分かり難いということだ。これらの特徴を如実に視覚化するのが、開幕直後の光景である。

The first thing is that the audience appear to be confronted by their own reflection in a huge mirror. Impossible. However, back there in the gloom—not at the footlights—a bank of plush seats and pale smudges of face (5; my emphasis).

ここで舞台上に「客席」が現れるため、『ハウンド警部』の観客は一瞬、「巨大な鏡に映った自分自身」と対面しているという錯覚を覚える。言うなれば、この舞台セットは、かのデンマークの王子が述べた「自然に向かって鏡を掲げる」演劇の役目を構築している(*Hamlet*, III. ii. 18-19)。上のト書きは、本物の客席と、それを真似た「客席」とを、空間的かつ時間的に並存させ、両者の繋ぎ目を曖昧にする。この手法は、前章で論じた『ロズとギルは死んだ』

において時折観客に仕掛けられた眩暈を想起させるだろう。ただ、作品としての長さがその半分以下である『ハウンド警部』では、同種の仕掛けが、舞台上の劇場という大掛かりなセットを用いて、より集中的に試みられている。

本作のこのような姿勢は、幕開けに留まらない。なぜなら、この戯曲と客席の間だけでなく、劇と劇中劇との間にも鏡像関係が結ばれているからだ。ただ、後者の関係はより象徴的な形を取る。『ハウンド警部』の劇中劇は、“the critics’ private dramas of sex and ambition” (Kelly 84)、すなわち劇評家たちの脳内に蠢く「性と野心」に実体を与えており、劇中劇の放縦な青年サイモン(Simon)はバードブートの好色さを、ハウンド警部(Inspector Hound)はムーンの野心を体現している。本研究第3章の『復讐者の悲劇』論で触れたように、ジェイムズ朝の宮廷仮面劇は、神格化された王権という高度に政治的な理念を実体化した。だがこのストップード作品では、非常に私的な願望が舞台上で形を得るのだ。

劇と劇中劇との類縁関係は、様々な細部によって幾度も示唆される。バードブートの場合は、前夜、劇中劇で脇役のフェリシティ(Felicity)を務める若い女優と不倫している。観劇中、彼は筋の進行に一定の関心を払い、犯人がマルドゥーン夫人の義弟である車椅子の「マグナス少佐(Major Magnus)」であると目星をつけるものの(14, 15, 23, 24)、マルドゥーン夫人役の女優が現れてからは彼女の美貌に目を奪われ、劇評を忘れてしまう。劇中劇のサイモンも、バードブートと同様、前夜フェリシティと関係を結んでおり、その後、マルドゥーン夫人の夫アルバート(Albert)が行方不明である隙を狙って、夫人との距離を縮めようとする。バードブートとサイモンの類似は、物語の早い段階から音声的に予見され、サイモンが劇中劇で口にする台詞と、バードブートがムーンとの会話でつぶやく言葉が、“SIMON and BIRDBOOT (*together*). Who?” (13)と共鳴する場面がある。

対するムーンは、劇評界の序列における自分の第二劇評家という立場に大きな不満を抱いている。彼の上には第一劇評家ヒッグス(Higgs)が、下には第三劇評家パカリッジ(Puckeridge)が控えているため、ヒッグスがいる限り、彼の補欠でしかないムーンはキャリアを築けず、それは、パカリッジにしても同じだ。ゆえにムーンは、“Sometimes I dream that I’ve killed him [=Higgs]” (23;

my emphasis)と、時折ヒッグスを殺す「夢」を見る。劇中劇でムーンに相当するハウンド警部は、彼の理想化された自己像を演劇的に表現したものだ。第一劇評家を目指すムーンは、ひとつの現象をめぐる彼自身の解釈を他者に披露することを望んでおり、その願望が劇中劇で探偵役を務める警部の謎解きとして形を得る。

このように、劇中劇がいかに劇評家の欲望を演劇化しているかが強調される中、ふたつの世界の境目を更に曖昧にするための、物理的な移動が引き起こされる。劇中劇の小休憩中、劇評家ふたりがマルドゥーン荘のセットに足を踏み入れると、突然劇中劇が再開し、劇中の役者たちは、バードブートをサイモンとして、ムーンをハウンド警部として扱う。彼らが、もと居た客席に戻ろうとすると、“SIMON and HOUND are occupying the critics’ seats” (40)と、ふたりの席には既にサイモンとハウンド警部が座っているため、劇評家たちはマルドゥーン荘の世界に閉じ込められ、演劇化された彼ら自身の夢を、文字通り身をもって体験するのだ。

マグリットの『人間の条件』が、現実とその精巧な複製を空間的に並置し、両者の境目を曖昧にしていることを思うと、ストッパードの『アフター・マグリット』に関するエリザベス・ケリー(Elizabeth Kelly)の分析は、この連作絵画と同様の仕掛けを持つ『ハウンド警部』にも応用できるのではないか。「ストッパード演劇の中に、マグリット的なユーモアと精密さが(Magrittean humor and precision)、居場所を見出したのだ」(Kelly 91)。

4. 目としての劇評家

かつてストッパード自身が、「第二劇評家(second-string drama critic)」(Delaney 31)として勤務していたこともあってか、彼の劇作品には批評家が時折登場する。その批評家たちは、必ずしも、『コースト・オブ・ユートピア』のベリンスキーのような熱意溢れる人物ではない。『アルカディア』(Arcadia, 1993)で悪質な書評を書くナイチンゲール(Nightingale)がアカデミズムの戯画であったのと同じく、『ハウンド警部』の劇評家は、イギリスの「劇評家たちに対する皮肉」(喜志 343)とも受け取ることができる。ムーンとバードブートは、己の関心事に気を取られ、論じるべき推理劇を注視していない。

図版 12: マグリット『人間の条件』1933 (ワシントン DC、ナショナル・アート・ギャラリー).

図版 13:本作の家具の配置図。上半分が舞台後方、中央にある2つの“stalls”がムーンとバードブートの席。

室内を表す不動の舞台セットを用いて、人間身体の内部を表現した作品と
言えば、ベケットの『勝負の終わり』(*Endgame*, 1957 初演)が思い出されるだ

³⁴ Tom Stoppard, *The Real Inspector Hound: A Play* (London: Samuel French, 1968), 35.

ろう。この不条理劇では、クロヴ(Clov)とハム(Hamm)の部屋全体が人間の頭の内部を、舞台後方に設置された2つの窓が、外界を眺める一対の目を表す(井上113)³⁵。マグリットの『人間の条件』が建物の開口部から見える屋外の景色をキャンバスに写し取ったように、『勝負の終わり』においても、外界に向かって穿たれた窓を通し、クロヴが屋外の様子を主人に報告する。ただ、『ハウンド警部』における「目」としての劇評家たちは、外界ではなく、自己の内面と対峙する。そして本作の舞台美術を通して表されるのは、演劇的な自己像と対峙する者の頭の中なのだ。

この推理劇が、自己認識を演劇的に表現した作品であるとする、本作の結末における悲劇性が、批評家たちの死に留まらないことが分かる。まず、結末の内容を確認したい。バードブートは、冒頭より舞台上に横たわっていた死体が、驚くべきことに、第一劇評家ヒッグスの「本物」の死体であることを発見。だがその直後、バードブートは何者かによって射殺される。ムーンはハウンド警部の役目を引き継ぎ、殺人犯を捜そうとするが、ムーンの推理が的を射ていないため、終には彼自身が容疑者として他の登場人物から糾弾される。クリスティの『ねずみとり』のように、犯人は警察に変装していたという方向へ、劇中劇の筋が流れていくのだ。偽物の警部とされたムーンは、最後に驚くべき形で「本物のハウンド警部」と対面する。

MAGNUS. I am not the real Magnus Muldoon!—It was a mere subterfuge!—and (*standing up and removing his moustaches*) I now reveal myself as—[...] Yes!—I am the real Inspector Hound!

MOON (*pause*). Puckeridge! [...]

You killed Higgs—and Birdboot tried to tell me———

MAGNUS. Stop in the name of the law!

(MOON *turns to run*. MAGNUS *fires*. MOON *drops to his knees*.)

I have waited a long time for this moment (44; my emphasis).

ここで劇中劇の次元では、マグナス少佐が「本物のハウンド警部」であり、マグナスに扮して潜入捜査をしていたことが明かされる。そして劇の次元では、第三劇評家パカリッジが第一劇評家になるために、ヒッグスとムーンの

³⁵ 『勝負の終わり』は以下のト書きから始まる。“Bare interior. / Grey light. / Left and right back, high up, two small windows, curtains drawn” (Endgame, 1).

殺害を目論んでいたのだと、ムーンは知る。引用下線部の「僕はずっとこの瞬間を待っていた」というパカリッジ(=本物のハウンド警部=マグナス)の台詞で、劇中劇は劇と融合する。劇中劇のハウンド警部は素顔を明かす瞬間を待ちわび、劇中のパカリッジは第一劇評家になる機会を窺っていたからだ。劇中劇の解決編はここで終わらない。ハウンド警部は、更に、マルドゥーン夫人の行方不明中の夫アルバートとしての身元を明かす。アルバートは、行方不明中に記憶喪失を患ったまま警察に就職したが、自分の屋敷に戻ったために記憶が戻ったと言うのだ。かくして、「偽物のハウンド警部」と見做されたムーンは、「本物のハウンド警部」から実弾を受け、バードブートと夢見た社会的地位と美女の両方を手にする犯人を前に絶命。舞台は幕となる。

本作の悲劇性は、劇評家たちの死だけでなく、彼らの盲目さに起因する。ふたりは、劇中の推理劇が自らの欲望の具現化であることに気付かない。この見落としは、類似作品と比較すると分かり易いだろう。『ハムレット』の劇中劇『ねずみとり』は、クローディウス(Claudius)の私的自白を促す自己認識の装置、すなわち倫理の鏡として機能していた。また、トマス・キッド作『スペインの悲劇』における劇中劇『ソリマンとパーシダ』(*Soliman and Perseda*)の上演でも、悪人のバルサザー(Barthazar)が、演技の最中に殺されることで、劇世界の秩序回復が促される。しかし、『ハウンド警部』の劇中推理劇は、これらのエリザベス朝悲劇における劇中劇と同様の働きをしない。犯人パカリッジへの罰が示唆されることもなく、主人公たちの自己認識も失敗に終わる。寧ろその盲目さや不条理が、笑いを誘う喜劇の要素として機能している。

『ハウンド警部』は、演劇的予型論を『ロズとギルは死んだ』と共有する。後者に登場する座長が言うように、「全てはあらかじめ書き記されており、我々はその指示に従うだけ」なのだ(R&G, 1968, 72)。ロズとギルは、彼らに相当する劇中劇の登場人物の処刑場面を眺めるが、それが自分たちの死を予兆しているとは知る由もない。他方『ハウンド警部』は、ムーンとバードブートの職業設定ゆえに、より強烈な劇的皮肉を帯びる。彼らは劇評家なのだ。本作におけるふたりの劇評家は、頭部としての劇場にはめ込まれた 2 つの目なのだが、それらの目は本質的に閉ざされているのだ。

6. 劇場の内奥へ

本章では、トム・ストッパードの推理喜劇『本物のハウンド警部』を、ルネ・マグリットの連作絵画『人間の条件』と並べることで、主人公である劇評家たちの位置関係と舞台空間の用法に、人間身体としての象徴性を読み取った。作中に登場する劇場は頭部の内側を、それを眺めるムーンとバードブーツは一對の目、そして劇中の推理劇は、劇評家たち自身を演劇的に膨らませたものだ。ストッパードは、これらのメタドラマ的な設定を利用して、自己認識の機能不全を鮮やかに解剖してみせる。

現代イギリス劇作家ロナルド・ハーウッド(Ronald Harwood)の『ドレッサー』(*The Dresser*, 1980 初演)も、ロンドンの劇場における役者の楽屋を舞台とするが、第二次世界大戦中に設定されたこの劇は、戸外に響く「サイレン」と「爆撃」の音を入れることで(52)、絶えず外界の社会を意識させる。対する『ハウンド警部』には、外界の気配が薄く、代わりに、観客を作品世界の深部へ誘うための仕掛けを施されている。既に触れた通り、ムーンとバードブーツの世界は、巨大な鏡面を思わせる舞台セットを用いることで、あたかもふたりの世界が本物の客席の延長線上にあるかのような感覚を観客が覚えるように企図されている。劇評家たちの欲望を劇中劇として形にし、ムーンとバードブーツをその上演に参加させることで、観客は主人公たちの意識の中へ踏み込むのだ。

第 7 章

つぎはぎの夢

——『クレンズド』の異性装を通して——

1. 男装する妹

1998 年、2 人のイギリス演劇人が、シェイクスピアの『十二夜』(*Twelfth Night*, 1600)を語り直した。ひとりにはトム・ストップパード。彼がマーク・ノーマン(Marc Norman)と共同執筆した『恋に落ちたシェイクスピア』(*Shakespeare in Love*, 1998)において、役者になることを夢見て青年に扮する令嬢は、『十二夜』のヒロインに因んでヴァイオラ(Viola)と名付けられている。他方、もうひとりの演劇人であるサラ・ケイン(Sarah Kane, 1971-1999)は、現代イギリス演劇界において最も注目を集めている若手作家のひとりだ。彼女は戯曲 5 本と映画脚本 1 本を出版しており、3 作目の劇『クレンズド』(*Cleansed*, 1998)は、ロンドンのロイヤル・コート劇場で初演された。本作は『タイタス・アンドロニカス』を想起させる暴力を含むが、大筋では『十二夜』と似通う点が多い。シェイクスピアのヴァイオラが、行方不明となった兄を真似て小姓に身を簞したように、『クレンズド』の主人公グレイス(Grace)も、亡き兄グレアム(Graham)を模して男装するのだ³⁶。

ストップパードと同じく、ケインは膨大な先行文学と他分野の関連資料を参照し、それらを自らの独創と織り合わせることで作品を創出している。『クレンズド』の執筆に関しても、主要な靈感源として、ケインは以下の 4 作を挙げた。ゲオルク・ビュヒナーの『ヴォイツェック』(Georg Büchner, *Woyzeck*, 1835?)、アウグスト・ストリンドベリの『幽霊ソナタ』(August Strindberg, *The Ghost Sonata*, 1908)、ジョージ・オーウェルの『1984 年』(1949)、そして、シェイクスピアの『十二夜』である(Saunders, 2009, 38-39)。異性装をめぐる『十二夜』

³⁶ ヴァイオラは、自分の男装のモデルが、双子の兄セバスチャンである旨を、以下のように独白する。“He named Sebastian. I my brother know / Yet living in my glass. Even such and so / In favour was my brother, and he went / Still in this fashion, colour, ornament, / For him I imitate” (III. iv. 376-380; my emphasis).

と『クレンズド』との類似は、意図的なものであったと理解できる。

文字通り「引用の織物」である『クレンズド』は、材源と並置することで浮き彫りになる点が多い。グレアム・ソンダース(Graham Saunders)は、本作の拷問者ティンカー(Tinker)が、『1984 年』の「温和な拷問者」たるオブライエン(O'Brien)の変奏であると指摘している。更にソンダースは、作中の空間的移動が、『幽霊ソナタ』の「巡礼の旅」を基にした「破滅へと続く道」であると言葉を重ねた(Saunders, 2002, 94-97)。他方、副筋の同性愛者ロッド(Rod)が恋人であるカール(Carl)の裏切りゆえに磔にされる箇所、ユダ(Judas)とキリスト(Christ)の関係を見出すという解釈もある(Aston, 2003, 198)。また、20 場から成る本作は、別々に書かれた 4 つの筋から成るが、その構造は断片性の高い『ヴォイツェック』からの影響を受けている(Saunders, 2009, 43)。

本作と『十二夜』との比較に関しては、短く言及されることはあるものの、十分になされてきたとは言い難い。確かに両作品は、その舞台設定からして大いに異なる。『十二夜』はどことも知れぬ夢の国イリリア(Illyria)で展開される恋愛劇であり、ヒロインの変装が喜劇的な取り違えの発端となる。対する『クレンズド』は、『ブラスティッド』(*Blasted*, 1995)を始めとする戦争三部作の第二部であり、ケイン作品の中でも「最も暗く難解な」作品(Greig xii)だ。本作では主人公兄妹の物語を軸に、7 人の男女の間で巻き起こる 4 つの悲恋が並走する。男装するだけでなく、身体そのものの改造に及ぶグレイスを、異性装ヒロインの系譜に連ねることに対しては、異論を唱える向きもある。

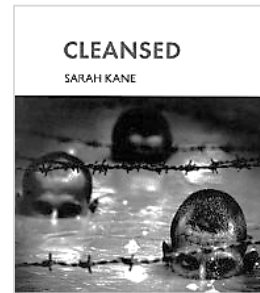
ただ本作に関して、ケインはこう語る。“The only thing that could ever be done with it [=Cleansed] was that it could be staged” (Saunders, 2009, 74)。劇作家としての強い自意識によって産み出されたこの戯曲は、他の媒体ではなく、劇として「上演」されることを目的としていた。この点を考慮すると、グレイスの男装は単なる衣装替え以上の解釈を許すのではないか。本章は、『クレンズド』と『十二夜』を並置させることで、前者に内包されたメタドラマ的異性装の特徴を浮かび上がらせる。議論の前段階として、まずこの作品が視覚的・聴覚的な幻想を有するという点を確認する。続いて本作と『十二夜』を較べ、ヒロインの異性装が演劇的幻想を構築する過程を追う。最後に、彼女の異性装が、演劇というメディアそのものの寓意であるという読解を検証する。

2. 幻視と幻聴

“Just inside the perimeter fence of a university”(1:107)³⁷。

『クレズド』の冒頭を飾るのは、このト書きだ。題名の“cleansed”が、演劇的な「カタルシス」(Wallace 205)だけでなく、民族浄化(ethnic cleansing)を連想させることから判るように、ここは疎外された者たちの居住施設だ。

物語は終始、この「大学」の「境界フェンス」内で展開される。外界の平和な生活が音声で示唆される一方、施設には、同性愛者、薬物中毒者、精神病患者といった青年たちが囲い込まれ、管理者と思しきティンカーの指揮下で彼らへの拷問じみた実験が横行している(図版 14 参照)。この場所は、学校、刑務所、精神病院、強制収容所を合わせたような施設だが、労働も、矯正も、正規の治療も行われない。『1984 年』の愛情省(Ministry of Love)が主人公に科した拷問と同じく、被収容者の「愛の告白」(原田 181)、あるいは恋人への誠実さが、ティンカーによる責苦を通して試される。



図版 14:本作のメツエン社版単行本の表紙(部分)。境界フェンスの越しの被収容者(Kane, 2000)。

本作を一読すれば、ケインが、マーク・レイヴンヒル(Mark Ravenhill)やアンソニー・ニールソン(Anthony Neilson)と共に、「挑発演劇(In-yer-face theatre)」の代表作家として扱われていることは当然と思えかもしれない³⁸。「挑発演劇」とは、アレックス・シアズ(Aleks Sierz)が生成した演劇批評用語であり、1990年代後半にロンドンで活躍した若手劇作家たちの作風を指す³⁹。この種の演劇は、観客の「面前(in your face)」で、凄惨な暴力や赤裸々な性を描出する。確かに『ブラスティッド』、『パエドラの恋』(Phaedra's Love, 1996)、『クレズド』といった前期のケイン作品は、舞台上での過剰な暴力描写と性描写を特

³⁷ 『クレズド』を含むサラ・ケイン作品の引用は、全て以下の版による。Sarah Kane, *Sarah Kane: Complete Plays* (London: Methuen Drama, 2001)。なお、場面分割のある『ブラスティッド』、『パエドラの恋』、『クレズド』に関しては、ページ数の前にシーン番号とコロンを付した。

³⁸ “yer”とは、“your”を意味する俗語である。

³⁹ シアズは「イン・ヤ・フェイス」を、「挑発的な(provocative)」や「対立的な・挑戦的な(confrontational)」という形容詞で言い換えている(Sierz 9)。現在、“In-yer-face theatre”の定着した日本語訳は無い。「挑発演劇」という訳語は、ニールソン演劇をめぐる口頭発表で、谷岡健彦が用いた「挑発的な演劇」という語に基づく(谷岡, 2009, 189)。

徴のひとつとするため、シアズによる定義と部分的には符合する。

だが、ケインの作品はこの区分けに収まらない要素を持つ。ケイン、及び同時代作家マーティン・クリンプ(Martin Crimp)の共通点として、「自然主義的な演劇の慣例に対する強い不満」(Capitani 137)が挙げられたが、この不満は、彼女の戯曲と挑発演劇とを隔てる要素だ。ケインの作品は、社会派リアリズムの範疇に収まる挑発演劇の原理を拒絶し、代わりに「より柔軟で、観る者を疎外する形式の演劇(a more flexible and alienating form of theatre)」の可能性を追求している(Rees 113)。その例は、『クレイヴ』(*Crave*, 1998)や『4時48分サイコシス』(*4.48 Psychosis*, 2000)といった後期の散文詩的作品に留まらない。『クレンズド』も、幻想を含むという意味で、自然主義演劇と一線を画す。

では、『クレンズド』の幻想性とはいかなる形を取るのか。まず5場、主人公の前に兄の亡霊が現れ、近親相姦的な愛情ゆえに2人が性交渉を持つと、「床を突き破って、1輪の向日葵(*sunflower*)が生える」(5:120)⁴⁰。続いて10場、「不可視な男たちの集団(*an unseen group of men*)」(10:130)が、グレイスを罵倒・暴行し、果てはマシンガンの弾丸が彼女の周りに降り注ぐ。グレアムの亡霊が身を挺して妹を守ろうとし、銃弾を逃れた彼女が目を開くと、突然、床に無数の「水仙(*daffodils*)」が咲き、舞台全体を「黄色で覆い尽くす」(10:133)のだ。

前後の文脈から考えれば、いずれの開花も、兄妹の絆と彼らの歓喜を表現主義的に外在化していると理解できる。ケインは本作について、「自然主義的に上演することは不可能だ」(Saunders, 2009, 93)と述べ、劇中の四肢切断や、切断された人間の脚をネズミが運ぶ場面に触れた。グレイスとグレアム以外の人物には見えない花々や、ト書きで「声たち(*Voices*)」とだけ記された不可視な男たちの言葉も、非自然主義的な現象に数えられるだろう。特に「声たち」の言葉に関しては、他の人物の台詞とは違なり、句点が打たれていないため、肉声とは異なる種類の音声であると推察できる。加えて、少なくとも12場のト書きでは、不可視な男たちの存在が明記されていないにも拘らず、“Lunatic Grace” (12 : 134)といった彼らの言葉をグレイスは聴き続ける。対す

⁴⁰ 本作の亡霊は、幻想の内に含まれない。ヒロインのグレイスだけでなく、被収容者ロビンが、この亡霊を目撃するからだ。“ROBIN looks at GRAHAM—he sees him” (17:144). ただ、『ハムレット』の場合と同様、亡霊と言葉を交わすのは主人公だけである。

るティンカーは、同場の「声たち」に無反応だ。よって問題の植物と音声とは、現実ではなく、ヒロインの〈幻視／幻聴〉であると考えられる⁴¹。

この解釈の根拠として、劇中の薬物が挙げられるだろう。幻視と幻聴とを体験する前、グレイスは兄を失った悲しみで癲癇の発作を起こしたため、成分の定かでない薬物を、経口ピルや注射によってティンカーから投与される(3:113-114)。続いて、15 場に登場する彼女は、「精神安定剤を与えられて朦朧とした状態(*vacant and tranquilized*)」(15:141)にある。ティンカーがこの施設の医師とドラッグ・ディーラーを兼任していることを考えると、このヒロインが薬剤によって幻覚を見聞きしていると解するのは不自然ではない。全 20 場中、5 場、10 場、12 場でのみ、観客は主人公の一人称的視座を共有し、存在しない筈の花々や音声に触れるのだ。時折挿入されるこれらの主観的な世界は、他の場における客観的な現実と共に、『クレンズド』の二重性を成す。

本作のこのような重層性は、早くも 1 場で暗示される。場所は境界フェンスの前。ティンカーがヒロインを熱していると、グレアムが麻薬を欲する。そこでティンカーは、ヒロインにレモン汁を混ぜて、それをグレアムの「片目の端」に注射する(1:108)。ケイン作品における暴力は非常に象徴的であり、例えばティンカーは、被収容者のカールから手と舌を切り取るが、これは嘘をついたカールに対する、言語の剥奪という罰だ。冒頭の注射の場合は、認識の手段である目に幻覚誘発剤を注ぎ込む作業である。グレアムは、“This is what it’s like”と多幸福感に満たされると、“Thank you, Doctor” (1:108)と微笑み、オーバードーズで急逝する。薬物をめぐる 1 場のやり取りは、本作が現実的な場景だけでなく、幻想を含むことを予見する。

耽溺剤としての薬物は、強烈な現実味を帯びた幻覚を個人に提供する。先述した花々や不可視な男たちの声は、そのような幻覚の好例だ。興味深いことに、ティンカーから処方される薬物はヒロインから明晰な意識を奪うが、期せずしてその薬物は、もうひとつの要素と併用されることで、彼女の願望である兄との同化を実現する。その要素とは、見えざるものを現実世界に顕在させる手段、すなわち演劇的な模倣である。グレアムの遺体は焼却処分さ

⁴¹ 幻聴に関しては、ロビンが、“Voice told me to kill myself” (3:115)と統合失調症的な幻聴を訴えているため、本作の他の人物に、同様の症状を見出すことは不自然ではないだろう。

れたが、向日葵の開花場面以降、彼の亡霊がグレイスの行く先々について来るということもあり、彼女は「グレアムが死んだとは思っていない」(7:125)。在と不在をめぐるこの矛盾の解決策として、ヒロインは死者の姿を再演する。

3. 意識の劇場

「役とは、幽霊なのだ」(岡田 165)。現代劇作家の岡田利規は、能の橋がかりを渡って舞台上に現れる幽霊に触れながら、生身の俳優が演じる「役」をこのように語る。『クレンズド』のヒロインも、自らの身体を依代として、幽霊となった兄の性質を取り込み、彼を現前化しようとする。彼女の意思を明確に表すのが、この劇の批評で頻繁に引用される台詞である。“[I want to change] My body. So it looked like it feels. / Graham outside like Graham inside” (7:126)。物語全体を通して、グレイスは、自分が内面で「感じている通り」に、「外見」もグレアムになることを渴望してやまない。

本作では、衣服、身体器官、台詞、名前など、個人を特定する「断片(fragments)」(Greig xii)が分解され、人物間で交換される。グレイスの変身も、これらの要素を繋ぎ合わせて完成に至るのだ。その過程を振り返ると、まず彼女はティンカーの許可を得て、被収容者のロビンが着ているグレアムの服を貰い受け、その代わりに、裸となったロビンへ自分の女物の服を渡す。続いて、施設の保健室で兄の亡霊と再会した際、彼女は彼の動きをコピーする。

GRAHAM dances—a dance of love for GRACE.

GRACE dances opposite him, copying his movements.

Gradually, she takes on the masculinity of his movements, his facial expression. Finally, she no longer has to watch him—she mirrors him perfectly as they dance exactly in time.

When she speaks, her voice is more like his.

GRAHAM. You're good at this.

GRACE. Good at this.

GRAHAM. Very good.

GRACE. Very good.

GRAHAM. So / very very good.

GRACE. Very very good (5:119; my emphasis)⁴².

ここでグレイスは、兄の亡霊と向かい合って「彼の動き」を真似、服装だけ

⁴² “So / very very good”に含まれるスラッシュ(/)は、次の台詞が割り込む箇所を示す。

でなく、その「男性性」、「表情」、「声色」を身に着ける。全く同じ踊りを同時に踊りながら、この兄妹は「鏡」合せの関係を結ぶのだ。最後にティンカーは、カールを去勢。カールの男性器は、朦朧としたグレイスに縫い付けられる。正規の医師ではないティンカーは、粗雑な性転換手術を終えると、仕上げとして、彼女を「グレアム」と命名するのだ。

このヒロインの変身は、果してメタドラマ的と呼べるのか。ソンドースは「否」という答えを出している。彼によれば、『十二夜』のヴァイオラの男装が通過儀礼的で、一時的なものであるのに対し、グレイスは兄に「なる」ことを目指しているため、そこには「異性装の使用による演劇的な効果も喜劇的な効果も生まれない」(Saunders, 2002, 95)。

ソンドースの主張には一理ある。確かに、シェイクスピア劇の異性装は「見破られない(impenetrable)」(Orgel 18)。ヴァイオラは、兄セバスチャン(Sebastian)をモデルとして、小姓のシザーリオ(Cesario)に扮し、他の人物の前で完璧な演劇的幻想を作る。劇中、彼女の変装は秘密裏に成されるため、ヴァイオラ本人がその経緯を明かすまで、誰もが彼女を男と信じて疑わない。他方、『クレンズド』の異性装が、他者に対して同様の効果を持つことはない。兄の服を譲り受けた時も、ティンカーとロビンの目の前で、グレイスは全裸になって着替えを行う。

ところが彼女の異性装は、作中たった 1 人の人物にとって、現実を超えた現実味を持つ。それはグレイス自身にとってである。『十二夜』のヴァイオラが他者を欺くために男装するのに対し、『クレンズド』のヒロインによる異性装は、結果的に彼女自身を欺く。兄との同化というグレイスの幻想は、他者とは共有されず、あくまでも彼女の〈意識の劇場〉においてのみ成立するのだ。性転換手術の直前、グレイスの意識は、施設内での暴行、ロボットミー、薬物療法、電気ショック療法を経て混濁しているのだが、彼女は、“My balls hurt” (12:134)と、存在しない外性器の痛みを訴える。この台詞は、彼女の身体と意識とに刻まれた亡き兄の存在が、強力な現実味を帯びつつあることを示唆するのではないか。従来、グレイスによる異性装は、“her fantasy world” (Saunders, 2011, 71)、“utopian attachment” (Fordyce 106)、あるいは、“a mind space” (Pankratz 155)を形成するものとされた。ただ既に見てきたように、彼女は、言葉遣い、

衣装、動作、台詞など、極めて演劇的な所作によって他者を模倣している。以上のことから、グレイスの異性装は、彼女の意識の劇場において、演劇的幻想を構築していると解することができるのではないか。

『十二夜』のヴァイオラは、兄が「鏡(glass)の中で生きている」(*Twelfth Night*, III. vi. 376-377)と言う。この認識は、セバスチャン本人が、男装したヴァイオラが並んだ瞬間、“One face, one voice, one habit and two persons” (*Twelfth Night*, V. i. 212)と言う周囲の驚嘆によって、周囲と共有される。『クレンズド』の18場にも、性転換の手術を経たヒロインが、裸になって鏡面を覗きこむ場面が用意されている。包帯を外された彼女は、鏡に映る“*her stitched-on genitals*” (18:145)を見て、自分と兄を隔てていた最後の要素、すなわち性差が解消されたことを知るのだ。ラストシーンの20場、彼女は、“Graham. / (*A long silence.*) / Always be here. / Thank you, doctor” (20: 150)とつぶやく。演劇的模倣とそれを補強する薬剤によって、彼女の意識の劇場は、死者の物理的な現前性を獲得する。つまりグレイスは、ヴァイオラが究極的に騙すことのできなかった自分自身を観客として、難攻不落な幻想を形成しているのだ。

4. 隣接と断絶

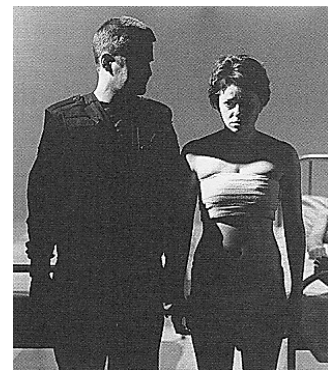
幻想を提供する〈麻薬と演劇〉の組み合わせは、イギリス人劇作家デイヴィッド・ヘア(David Hare)の『プレンティ』(*Plenty*, 1978)を思い出させるだろう。この劇の11場で、不遇な主人公スーザン(Susan)は「マリファナ煙草(*joint*)」(Hare 204)を吸う。すると場の終りで音楽が鳴り始め、イギリスにあるホテルの扉の向こうに、フランスの草原が現れるのだ。続くラストシーンで、観客は、主人公が幻視する美しい場景を共有する。そこでは37歳のスーザンが19歳に若返り、“*A high sun*” (Hare 205)が輝く中、未来への希望に燃えている。だがその幻覚に敢えて違和感を混入するべく、ヘアは12場の始めに短いト書きを含めた。“*The stage picture forms piece by piece. Green, yellow, brown. Trees*” (Hare 205; my emphasis)。背景を1枚の絵ではなく「複数の絵のつぎはぎ」とすることで、作者は場面全体の作為性を強調するのだ。

『クレンズド』に関して注目したいのは、同じくドラマとドラッグの交差から生起する私的幻想が、同種の違和感を与えられているということだ。『プ

レンティ』は舞台背景をコラージュにすることで最終場面の人工性を示したが、ケインは同種の意匠を登場人物の身体上で行った。「自己を完全に喪失して、他者になる」(Fordyce 106)というグレイスの目的は、本人の認識においては達成され、彼女は自らの身体を“Body perfect” (20:149)と表現する。だが、術後のト書きで、主人公は、“GRACE/GRAHAM” (20:149)と記される。この“/”という分断にも表れているように、ヒロインの身体は、ふたつの性を乱雑に〈つぎはぎ〉した複合体であり、そこでは、男性性と女性性が近接しながらも完全には融合していない。グレイスの身体が、“the Frankenstein-like doctor’s repulsive master piece” (Capitani 139)と評されたように、彼女の姿は、かの科学者の手による創造物を思わせる歪な人工性を帯びている(図版 15 参照)⁴³。

このような人工性を、最終場は前面に押し出す。

言い換えると、幻想的開花を含む先述の場面とは異なり、20 場では、観客が主人公の主観に同化しにくい工夫がなされているのだ。幕切れの内容をまとめると、場所は境界フェンスの前。雨の降る中、グレイスがぬかるみに腰を下ろしている。彼女はティンカーによって乳房を切除され、カールの男性器を縫い付けられて、グレアムの服を着ている。その姿は、“GRACE now looks and sounds exactly like GRAHAM” (20:149)と描写されるが、問題となるのがその隣に



図版 15: ロンドンにおける本作の初演より。性転換後に包帯を巻かれたグレイスと、それに付き添うティンカー(Aston, 2000, 2)。

るカールだ。カールは、ティンカーから手足と舌、そして性器を切断され、グレイスの女物の服を着せられている。つまり、グレイスが手放した女性性と、彼女が得た身体的男性性とを、カールは強く喚起させるのだ。ロンドンでの初演時にティンカーを演じた俳優スチュアート・マッカリー(Stuart McQuarrie)が語るように、結末の「彼女は[以前と]何も変わらない」(Saunders, 2002, 184)。

⁴³ これ以外にも、ティンカーは様々な人物を想起させる。カハルスキーは、シェイクスピアの『テンペスト』を引合いに出し、この登場人物を、“Kane’s perverse Prospero [in his] private theatre” (Kuharski 295)と呼んだ。『ブラスティッド』を酷評した劇評家ジャック・ティンカー(Jack Tinker)の名前も、ティンカー分析の際、頻繁に挙げられる(Waters 379)。加えて、ユダヤ人強制収容所に勤務していたドイツ人医師ヨーゼフ・メンゲレ(Josef Mengele)にも、双子の結合手術という違法実験に着手した点において、ティンカーとの類似性を見出すことが可能だろう。

ここで、ヒロインの身体に付いた「縫い目(stitch)」と重なるのが、施設の境界フェンスではないだろうか。本作と同じく境界侵犯を扱った『ブラスティッド』の高級ホテル、あるいは『パエドラの恋』の宮廷の壁と比較しても、『クレズド』の境界面は際立って薄く、施設の内部と外部とはフェンスを挟んで隣接している。ふたつの世界の間に位置するフェンスは、グレイスの皮膚に走る縫い目と無縁ではいられない。劇中、フェンスを前にした場面では、外界の生活音が3度聞こえるが、それらはいずれも施設内には存在しない穏やかさに満ちている⁴⁴。外界の平和は、「異端」を囲い込むことで維持されているのだ。その歪な複合体としての劇世界、換言すれば、戦争的な暴力と隣接しながら平和の夢をみる社会を、ヒロインのキメラ性は換喩的に表す。

不完全でありながら、というよりも不完全であるがゆえに、この劇世界とヒロインの所作は非常に演劇的である。演劇は俳優の身体を用いて、実体のない役を受肉化するからだ。先に言及した岡田利規は、演劇論『遡行』(2013)において、演劇と映画の違いに触れつつ、舞台俳優が自身の「物質感」を消す必要はないと語る。「いい意味で演劇的な演劇であるには、役者は、ごつごつした具体感にあふれたスクリーンであったほうがいい」(岡田 165)。このような「ごつごつした具体感」は、『クレズド』の主人公の末路にも見出される。彼女は、理想形である亡き兄の存在を取り込みつつ、もとの身体が持つ物質感を残すことで、シェイクスピアの異性装ヒロインたちとは異なる強烈な演劇性を帯びるのだ。グレイスの行動は、必然的に、本作を上演する本物の役者たちの存在とも重なり合うだろう。この戯曲は、演劇上演の本質を、作品に内接する二重の同心円として内在させている。言うなれば本作は、演劇が虚実の物理的な混合によって産まれるという前提を、過剰なほど〈不完全な異性装〉と〈いびつな社会〉でもって主題化しているのだ。

『ブラスティッド』と『パエドラの恋』において、瀕死の主人公たちは、激痛の中で精神の救済を見出すが、『クレズド』は、人物のみならず照明と音響を効果的に用いて、最後に次のような場景を提示する。

⁴⁴ 「進行中のクリケットの試合の音」(2:109)と「サッカーの試合の音」(8:129)は、外部の社会が規定したであろう「健全な」男性性を示唆する。また「子供」の歌声(13:136)は、異性愛社会の産物であり、男性の被収容者から構成されるホモソーシャルな施設内から産まれえない。

GRACE/GRAHAM *looks at* CARL.
CARL *is crying*.
GRACE/GRAHAM. Help me.
CARL *reaches out his arm*.
GRACE/GRAHAM *holds his stump*.
They stare at the sky, CARL crying.
It stops raining.
The sun comes out.
GRACE/GRAHAM *smiles*.
The sun gets brighter and brighter, the squeaking of the rats louder and louder, until the light is blinding and the sound deafening.
Blackout (20:150-151).

この結末が観客に与えるのは、グレイスの主観的視座だけではない。確かに、本作の天候は人物の心情とシンクロしているため、雨後に「目を眩ませる」陽光は、兄との共存を錯覚しているヒロインの喜びを示す⁴⁵。だが、「笑顔」のグレイスの隣には、恋人ロッドをティンカーに殺され、「涙を流す」カールの姿がある。『1984 年』の拷問道具であったネズミは、『クレンズド』でもロッドの顔を齧るという責苦を与えてきた。幕切れに大音量で響く「ネズミの金切り声」は、現実的な苦痛を象徴すると捉えて差し支えないだろう。この場面と対峙する観客は、ヒロインの歓喜だけでなく、彼女の歓喜を取り巻く違和感を二重視せざるをえない。強力な演劇的幻想と、それに伴う作為性。これらふたつを巧みに拮抗させながら、本作は暗転するのである。

5. 夢をつぎはぐ

サラ・ケインの『クレンズド』では、幻覚的な夢想と客観的な現実とが、豊かな二重性を織りなす。そのような作品世界において、グレイスによる模倣は、ドラッグと外科手術の手を借りながら、彼女の意識における私的な演劇的幻想を構築し、亡き兄との同化を図らんとする。この主人公のつぎはぎの身体は、複数の意味で、彼岸と此岸との結節点だ。彼女の皮膚に付いた手術の縫合線は、疎外された者たちを囲い込む施設のフェンスと同様、異物同士を分け隔てながらも隣接させている。更にその身体は、ひとりの人間に

⁴⁵ 例えば真冬の1場、同性愛関係にあったことが仄めかされるティンカーとグレアムの別離場面では雪が降る。半年後の真夏に設定された2場でも、カールとロッドが疑似結婚をするのは、真夏の晴れた日に設定されており、逆に、彼らの関係が悪化する8場では雨が降る。

観念としての役を投射するという意味において、演劇そのものとも似通うのではないか。ヒロインの身体、劇中の社会、そして演劇というメディア。本作の幕切れにおけるこれら 3 つの要素は、不完全さを補って余りある実在感でもって、それぞれの夢を形成している。

終章

メタドラマの変容

1. 本研究の結び

本論は、4本のエリザベス朝演劇と、それを翻案・加工した3本の現代イギリス演劇を分析することで、個々の作品におけるメタドラマ(劇中の演劇的儀式、劇中劇、役の中の役割演技、自己言及)の在り方を追求した。いずれの章も、独立した作品論として、各戯曲の批評史に新たな読解を添えることを試みている。同時に、ここで全章の内容を改めて振り返れば、エリザベス朝演劇、及び20世紀後半のイギリス演劇において、メタドラマがどのような特質を持つのか、その一端を窺い知ることができる。

第一部の前半で論じたふたつのシェイクスピア作品では、神を擬人化して演じる登場人物が、都市の再生を促している。第1章の『タイタス・アンドロニカス』論では、劇中の儀式に焦点を当て、時間の神サトゥルヌスを祀る冬至祭の図式をそこに見て取った。作中、皇帝が冬至祭の偽王的な役目を果たすことで、彼の治めるローマに無秩序をもたらすのだが、その混乱に終止符を打つ主人公もまた、サトゥルヌスを寓意的に演じている。問題劇『尺には尺を』を扱った第2章は、劇中の監視に備わる劇場性に着目し、ウィーン公爵による劇中劇的世界の構築と破壊が、作中の都市を監獄化する過程を検証した。その検証に際して、公爵以外の登場人物を二分している。公爵の意に従う劇中役者と、彼の意に背く非劇中役者の存在を踏まえた上で、主人公によるウィーンの監獄化に限界性が伴うということを確認した。公爵は、威光を失いつつある自身を、民衆の意識において、神的な全知の存在へと高めることにほぼ成功するが、その権威は決して完全無欠なものではないのだ。だが総じて両作品では、儀式、あるいは劇中劇的世界の形を取るメタドラマの開始と終焉によって、〈為政者の交代と都市の再生〉が促進されている。

第一部の後半では、シェイクスピアの同時代劇作家として知られるトマス・ミドルトンとウィリアム・ローリーの作品を俎上に載せた。『復讐者の悲

劇』論である第 3 章は、暗殺の道具である宮廷仮面劇に目を向けている。当時の宮廷仮面劇は、君主にとって理想とされる王権神授説の具現化である。その政治的理念を客席に拡散させるため、役者による第四の壁の横断、役者と観客との舞踏、更には王侯貴族の出演などが実践されていた。以上の慣例を概観した上で、この劇では、仮面劇の様式がそのまま用いられていると言うよりも、寧ろパロディ化されているという点を指摘した。第 4 章は、17 世紀のイングランドにおいて、ベツレヘム病院の精神病患者が見世物化されていたという事実に着目している。その背景を考慮しつつ、家庭悲劇『チェインジリング』において、獣性を付与されたヒロインと下男の描写にひそむ見世物性を浮き彫りにした。これらふたつの戯曲は、アマチュア演劇に対する批評的な眼差しを備えているだけでなく、作中社会の中心に位置する宮廷や城の腐敗を、演劇的パフォーマンスを介して〈浄化〉する役目を負っている。

序章で言及したように、ライオネル・エイベルはシェイクスピアとカルデロンの作品を引用しながら、エリザベス朝を含むバロック、そしてモダニズムの自己言及的な戯曲に共通する精神を、「世界は舞台、人生は夢」と言い表した。本研究の前半で論じた 4 つのエリザベス朝演劇において、「舞台」や「夢」として生起したメタドラマは、劇中のフィクションという領域に収まらず、作品の「世界」全体と登場人物の「人生」とを再構成する力を持つと捉えられるだろう。

第二部では、現代イギリス劇作家の作品分析に力点を置いた。第 5 章は、トム・ストップパードの初期喜劇『ローゼンクランツとギルデンスターンは死んだ』に登場する悲劇役者たちに注目した。本作は、『ハムレット』の筋と設定を忠実に引きつぎながらも、悲劇役者たちのパフォーマンスを駆使して、時折観客の予想を裏切る光景を展開する。それらの演劇的だましが、本作の観客に対して眩暈の感覚を与えるという説を主張した。続く第 6 章は、ストップパードが当時傾倒していたシュルレアリスム美術に言及しつつ、彼の推理喜劇『本物のハウンド警部』における劇評家たちと舞台上の劇場を扱った。この章では、劇中推理劇の役者たちとそれを鑑賞する劇評家たちの照応関係や、彼らの目まぐるしい入れ替わりを読み解いている。そして、ふたりの劇評家はふたつの目、劇中劇はその目が見つめる鏡、彼らが訪れている劇中の

劇場は人間の頭部を象徴するという解釈を提示した。

これらの戯曲は、特にストッパードの初期作品に頻出するメタドラマの効果、すなわち〈眩惑〉を集約する。第一部で議論されたエリザベス朝演劇のメタドラマが、ひとつのコミュニティを再生・浄化する役割を果たしていたのに対し、それを翻案するストッパード演劇では、劇中の劇や演技がそのような機能を持たず、登場人物と観客とに混迷をもたらす。この現代劇作家は、作品世界と劇中劇の世界を幾度も反転させることで、観る者の認識に絶えず更新を迫るのだ。エリザベス朝には殆ど見られなかった、複層化と複雑化をきわめる劇構造は、そもそも西洋モダニズム演劇を源泉とするため、ストッパードの作劇法を、「ピランデルロ的」という一言に還元しようとする向きもあるだろう。だがストッパードは、ピランデルロ的な作劇法を、知的遊戯の精神でもって受け継ぎ、メタドラマによって作中に喜劇性を生起させるという新展開を見せている。

同部の末尾に配された第7章では、20世紀末に活躍したサラ・ケインの戯曲『クレンズド』を考察し、ストッパード演劇とは異なる演劇的自意識を扱った。本作は、シェイクスピアの『十二夜』からヒロインの異性装という設定を借用しながらも、それを大胆に変奏している。服装、言葉遣い、身のこなしだけでなく、身体そのものを改造される主人公は、自らを観客とする極めて個人的な演劇的虚構を創出している。そして、性転換手術後に現れる彼女のつぎはぎの身体は、境界フェンス越しに隣接している施設の内部と外部の関係の縮図となる。この共振に留まらず、本作のヒロインの存在は、俳優の生身の身体に、虚構の役という観念を投射する演劇が宿命的に抱える人工性を、寓意的に表現しているのだ。

『クレンズド』を『十二夜』と並置して浮上するのは、両作品で構築される演劇的幻想の完成度に大きな開きがあるという事実だろう。『十二夜』のヴァイオラの場合は、宦官としての完璧な模擬人格を偽装する。その偽装は、喜劇的な取り違えやヒロインのジレンマを引き起こすだけでなく、彼女が伴侶のオルシーノと結ばれるまでのひとつの通過儀礼として機能する。完璧でつぎ目の無いヴァイオラの変装とは対照的に、『クレンズド』は、主人公の異性装や身体改造の描出に際して、その不自然さを絶えず可視化する。だがそ

のようなグレイスの姿は、シェイクスピア劇の異性装ヒロインを劣化させたものではない。ケインが描く異性化は、寧ろ不完全であることによって、主人公を取り巻く社会の作為性を暴くだけでなく、演劇の上演そのものに内在する虚実のつぎはぎ性と、本質的に連動する。幕切れで微笑む本作の主人公は、演劇という表現形態への省察を展開させながら、エリザベス朝的な異性装ヒロイン像を野心的に演じ直している。

2. メタドラマのその後

20世紀半ば、サミュエル・ベケットは、『芝居』(Play, 1963)と題された短い1幕劇をドイツで初演した。この小品の内容は、世界劇場の主題が、生者の世界のみならず冥界にまで続く様を描いている⁴⁶。同時にその形式は、「芝居」の伝統を更新するものでもあった。巨大な骨壺から首だけを出した役者たちが高速で台詞を喋る光景が、観客の度肝を抜いたであろうことは想像に難くない。近年の英米演劇に目を配れば、『芝居』と同じく、特定のジャンル自体を問題化するという試みが散見される。本研究を締めくくるに際し、限られた本数ではあるが、最近の戯曲から、2、3の例を挙げてみよう。

まず、アメリカ人劇作家エドワード・オールビー(Edward Albee)は、スラップスティックな喜劇『山羊、あるいはシルヴィアとは誰か：悲劇の定義によせる覚え書き』(*The Goat or, Who is Sylvia?: Notes Toward a Definition of Tragedy*, 2002)によってトニー賞を受賞した。オールビーは、「悲劇(tragedy)」の語源が古代ギリシャ語の「山羊の歌(tragoidia)」であったという原点に立ち返ってこの劇を創作した。作中、著名な建築家マーティン(Martin)は、山羊のシルヴィア(Sylvia)と恋に落ちたことで、自らの輝かしい人生が崩壊するという悲劇を体験する。ギリシャ・ローマ古典的な悲劇の創作が殆ど不可能であると言われる現代にあって、このオールビー作品は、悲劇の在り方を果敢に模索したと言えるのではないか。

イギリスにおいても、アンソニー・ニールソン(Anthony Neilson)は、エディ

⁴⁶ 作品中盤、死者とおぼしき人物がこう呟く。「今となれば僕にも分かる、あれは全部ただの...芝居(play)だったということが。で、今のこれは一体どうなるんだ？いつになれば、いつになればこれが全部——」(Play, 155)。

ンバラ国際演劇祭で、自らの喜劇『リアリズム』(*Realism*, 2006)を演出している。ニールソンは、『クレンズド』の初演でティンカー役を演じた俳優スチュアート・マッカリーを、同名の「スチュアート・マッカリー」役としての主役に抜擢。冒頭と結末では、平凡な中年男性の緩慢な休日が展開するも、それ以外の場面では、スチュアートのシュルレアリスティックな妄想と現実が混在する。この喜劇は、主人公の日常と夢の両方を極めてリアリスティックな筆致で描くことで、いわゆる自然主義的な演劇に期待されるものとは全くかけ離れた景色を繰り広げながら、リアリズムという形式を揶揄しているかのようだ。

他方、ケインと同様に自然主義演劇との距離を保つマーティン・クリンプは、『彼女への企て』(*Attempts on her Life*, 1997)によって、極めてポストドラマ演劇的な劇世界を創作した。この作品は、アン(Anne)という女性をめぐる17の台本から成る。台詞が羅列されているばかりで、登場人物一覧はおろか、どの台詞がどの役に振り分けられるのかも記されていない。第1話に至っては、演劇の絶対条件であるはずの俳優がひとりも登場せず、観客は留守番電話に残された音声を耳にしながら、電話の持ち主であるアンの人物像に想像を巡らせる。しかし、伝言の再生を終えた電話機が、それらの伝言を保存するか否かを問うた後、「メッセージは全て消去されました(*All messages deleted*)」(Crimp 9)という電子音声が出るのだ。この瞬間、不在であると思われたアンの存在感を、観客が強烈に意識するという仕掛けが施されている。このクリンプ作品は、伝統的な約束事を破壊しながらも、演劇の新たな形態を具体的に成立させてみせた、言わば、演劇への挑戦である。

「わたしは何者なのか、わたしはいかにあるべきか」。演劇というメディアが長らく抱えてきたこの自意識的な問いは、戯曲のページの上に、劇場の舞台の上に、繰り返し表出する。本研究の冒頭で言及したダニエレブスキーのメタフィクション『紙葉の家』に再び思いを馳せれば、その内部を延々と増殖させる不可思議な屋敷は、作中の識者から、それが自己を無限に「パターン化」する存在であるというコメントを導き出していた。小説の分野に留まらず自己言及的な演劇をも彷彿とさせるこの屋敷は、作中、内部を膨らませ続けた挙句に倒壊し、文字通り消滅してしまう。だが、演劇における同種の

運動は、そのような惨を引き起こしてはいない。演劇的なものを内蔵することで、自己をパターン化するメタドラマは、創造的な変異を遂げながら、今もなお、不断に稼働している。

◆ 参 考 資 料 ◆

* 複数の章で使用した文献は、基本的に初出のみ提示した。

序章 メタドラマの詩学

- Abel, Lionel. *Tragedy and Metatheatre: Essays on Dramatic Form*. New York and London: Holmes & Meier, 2003. Print.
- Crow, Brian. "African Metatheater: Criticizing Society, Celebrating the Stage." *Research in African Literatures* Volume 33 Number 1 (2002): 133-143. Print.
- Danielewski, Mark Z. *House of Leaves: The Remastered Full-Color Edition*. New York: Pantheon, 2000 (嶋田洋一訳『紙葉の家』ソニー・マガジズ、2002). Print.
- Fischer, Gerhard. and Bernhard Greiner. eds. *The Play within the Play: the Performance of Meta-theatre and Self-reflection*. Amsterdam and New York: Rodopi, cop., 2007. Print.
- Gallagher, David. ed. *Interpreting Great Classics of Literature as Metatheatre and Metafiction: Ovid, Beowulf, Corneille, Racine, Wieland, Stoppard, and Rushdie*. New York: Edwin Mellen Press, 2010. Print.
- Gass, William H. "Philosophy and the Form of Fiction." *Fiction and the Figure of Life*. New York: Alfred A. Knopf, 1970. 3-26. Print.
- Harbage, Alfred, ed. *Annals of English Drama, 975-1700: an Analytical Record of All Plays, Extant or Lost Chronologically Arranged and Indexed by Authors, Titles, Dramatic Companies, &c.* 2nd ed. revised by S. Schoenbaum. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1964. Print.
- Hornby, Richard. *Drama, Metadrama, and Perception*. London and Toronto: Associated UP, 1986. Print.
- Puchner, Martin. "Introduction." Lionel Abel. *Tragedy and Metatheatre: Essays on Dramatic Form*. New York and London: Holmes & Meier, 2003. 1-24. Print.
- Righter (Barton), Anne. *Shakespeare and the Idea of the Play*. London: Chatto & Windus, 1964 (青山誠子訳『イリュージョンの力：シェイクスピアと演劇の理

- 念』朝日出版社、1981). Print.
- Sontag, Susan. *Against Interpretation and Other Essays* (Reprint). New York: Anchor Books, 1990 (海老根宏、河村錠一郎、喜志哲雄訳『反解釈』筑摩書房、1996). Print.
- Stoppard, Tom. *The Real Thing*. London: Faber and Faber, 1982. Print.
- アリストテレース．ホラーティウス『アリストテレース 詩学・ホラーティウス 詩論』松本仁助、岡道男訳、岩波書店、1997. Print.
- 安西徹雄『彼方からの声：演劇・祭祀・宇宙』筑摩書房、2004. Print.
- エイベル、ライオネル『メタシアター』(1963 年版) 高橋康也、大橋洋一訳、朝日出版社、1980. Print.
- 小田中章浩「ドラマ／シアター」『演劇学のキーワード』佐和田敬司ほか編、ペリカン社、2007. 148-149. Print.
- ブルック、ピーター『なにもない空間』高橋康也、喜志哲雄訳、晶文社、1971. Print.
- 矢橋透「鴻上尚史『朝日のような夕日をつれて』」『演戯の精神史：バロックからヌーヴェルヴァーグまで』水声社、2008. 155-164. Print.
- レーマン、ハンス＝ティース『ポストドラマ演劇』谷川道子ほか訳、同学社、2002. Print.

第 1 章 時を演じる：越冬の祝祭としての『タイタス・アンドロニカス』

- Barber, C. L. *Shakespeare's Festive Comedy: A Study of Dramatic Form and its Relation to Social Custom*. Princeton: Princeton UP, 1972 (玉泉八州男、野崎睦美訳『シェイクスピアの祝祭喜劇：演劇形式と社会的風習との関係』白水社、1979). Print.
- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. trans. Helene Iswolsky. Bloomington: Indiana UP, 1984 (杉里直人訳『フランソワ・ラブレーの作品と中世・ルネサンスの民衆文化 他』水声社、2007). Print.
- Calderwood, James L. *Shakespearean Metadrama: the Argument of the Play in Titus Andronicus, Love's Labour's Lost, Romeo and Juliet, A Midsummer Night's Dream, and Richard II*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1971. Print.

- Chew, Samuel C. *The Pilgrimage of Life*. New Haven: Yale UP, 1962. Print.
- Frazer, G. James. *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*. Hertfordshire: Wordsworth Edition Limited, 1993. Print.
- Horace. *Horace's Satires and Epistles*. trans. Jacob Fuchs. New York: W. W. Norton & Company Inc., 1977 (鈴木一郎訳『ホラティウス全集』玉川大学出版部、2001). Print.
- Laroque, Francois. *Shakespeare's Festive World: Elizabethan Seasonal Entertainment and the Professional Stage*. trans. Janet Lloyd. Cambridge: Cambridge UP, 1991 (中村有紀訳『シェイクスピアの祝祭の時空：エリザベス朝の無礼講と迷信』柊風舎、2008). Print.
- Liebler, Naomi Conn. *Shakespeare's Festive Tragedy: The Ritual Foundation of Genre*. London and New York: Routledge, 1995. Print.
- Ovid. *Fasti*. trans. James George Frazer. Cambridge and Massachusetts: Harvard UP, 1931 (高橋宏幸訳『祭暦』国文社、1994). Print.
- Panofsky, Erwin. "Father Time." *Studies in Iconology: Themes in the Art of Renaissance*. New York: Harper & Row, 1962. 69-93 (浅野徹ほか訳『イコノロジー研究：ルネサンス美術における人文主義の諸テーマ』美術出版社、1987). Print.
- Pinter, Harold. *Harold Pinter Plays 1: The Birthday Party, The Room, The Dumb Waiter, A Slight Ache, The Hothouse, A Night Out, The Black and White, The Examina*. London: Faber and Faber, 1991 (喜志哲雄訳『ハロルド・ピンターI 温室／背信／家族の声』早川書房、2009). Print.
- Shakespeare, William. *As You Like It*. ed. Agnes Latham. *The Arden Shakespeare Complete Works* (Revised Edition). ed. (by) Richard Proudfoot, Anne Thompson, David Scott Kastan and H. R. Woudhuysen. London: Cengage Learning, 2001.161-189 (松岡和子訳『お気に召すまま』筑摩書房、2007). Print.
- . *King Henry VIII*. ed. Gordon McMullan. *The Arden Shakespeare Complete Works* (Revised Edition). ed. (by) Richard Proudfoot, Anne Thompson, David Scott Kastan and H. R. Woudhuysen. London: Cengage Learning, 2001. 567-602 (小田島雄志訳『ヘンリー八世』白水社、1983). Print.
- . *The Rape of Lucrece. The Poems: Venus and Adonis, The Rape of Lucrece, The*

- Phoenix and the Turtle, The Passionate Pilgrim, A Lover's Complaint* (The New Cambridge Shakespeare Updated Edition). ed. John Roe. Cambridge: Cambridge UP, 2006. 147-238 (大塚定徳、村里好俊訳『ルークリースの凌辱』『新訳シェイクスピア詩集』大阪教育図書、2011. 73-184). Print.
- . *Titus Andronicus* (The Third Arden Shakespeare). ed. Jonathan Bate. London and New York: Routledge, 1995 (松岡和子訳『タイタス・アンドロニカス』筑摩書房、2004). Print.
- . *Titus Andronicus* (The New Cambridge Shakespeare Updated Edition). ed. Alan Hughes. Cambridge: Cambridge UP, 2006. Print.
- Tilley, Morris Palmer. ed. *A Dictionary of the Proverbs in England in the Sixteenth and Seventeenth Centuries: a Collection of the Proverbs found in English Literature and the Dictionaries of the Period*. Ann Arbor: U of Michigan P, 1950. Print.
- Vries, Ad de. *Dictionary of Symbols and Imagery* (Third Revised Edition). Amsterdam: North Holland Publishing Company, 1981. Print.
- Woodbridge, Linda. *The Scythe of Saturn: Magical Thinking in Shakespeare*. Urbana: U of Illinois P, 1994. Print.
- 川地美子『シェイクスピアの時間論』成美堂、1999. Print.
- ティモア、ジュリー(監督)『タイタス(Titus)』1999 (アミューズ・ピクチャーズ、2001). DVD.

第2章 演出に抗して：『尺には尺を』の監視再考

- Abel, Lionel. "Hamlet Q. E. D." *Tragedy and Metatheatre: Essays on Dramatic Form*. New York and London: Holmes & Meier, 2003. 113-132. Print.
- Bauman, Zygmunt. David Lyon. *Liquid Surveillance: A Conversation*. Cambridge: Polity Press, 2013 (伊藤茂訳『私たちが、すすんで監視し、監視される、この世界について：リキッド・サーベイランスをめぐる7章』青土社、2013). Print.
- Dollimore, Jonathan. "Transgression and Surveillance in *Measure for Measure*." *Political Shakespeare: Essays in Cultural Materialism*. eds. Jonathan Dollimore and Alan Sinfield. New York: Cornell UP, 1994. 72-87. Print.

- Fortier, Mark. ““Mortality and Mercy in Vienna”: *Measure for Measure*, Foucault, and Marowitz.” *English Studies in Canada*, 21, 4 (1995): 375-392. Print.
- Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. New York: Vintage Books, 1979 (田村俣訳『監獄の誕生』新潮社、1977). Print.
- Gibbons, Brian. “Introduction.” *Measure for Measure* (The New Cambridge Shakespeare Updated Edition). ed. Brian Gibbons. Cambridge: Cambridge UP, 2006. 1-83. Print.
- Greenblatt, Stephen. *Shakespeare's Freedom*. Chicago: U of Chicago P, 2010 (高田茂樹訳『シェイクスピアと自由』みすず書房、2013). Print.
- Lionnet, Françoise. “Creole Vernacular Theatre: Transcolonial Translations in Mauritius.” *MLN*, Vol. 118, No. 4, French Issue (2003): 911-932.
- Marx, Steven. *Shakespeare and the Bible*. Oxford: Oxford UP, 2000 (山形和美訳『シェイクスピアと聖書』日本基督教団出版局、2001). Print.
- Orwell, George. *Nineteen Eighty-Four*. London: Penguin Books, 2000 (高橋和久訳『一九八四年 [新訳版]』早川書房、2009). Print.
- Righter (Burton), Anne. “The Player King.” *Shakespeare and the Idea of the Play*. London: Chatto & Windus, 1962. 113-138. Print.
- Shakespeare, William. *Coriolanus* (The New Cambridge Shakespeare). ed. Lee Bliss. Cambridge: Cambridge UP, 2000 (小田島雄志訳『コリオレーナス』白水社、1983). Print.
- . *Hamlet* (The New Cambridge Shakespeare Updated Edition). ed. Philip Edwards. Cambridge: Cambridge UP, 2012 (松岡和子訳『ハムレット』筑摩書房、1996). Print.
- . *King Richard II* (The New Cambridge Shakespeare). ed. Andrew Gurr. Cambridge: Cambridge UP, 2003 (小田島雄志訳『リチャード二世』白水社、1983). Print.
- . *Measure for Measure* (The New Cambridge Shakespeare Updated Edition). ed. Brian Gibbons. Cambridge: Cambridge UP, 2006 (小田島雄志訳『尺には尺を』白水社、1983). Print.
- . *Timon of Athens* (The New Cambridge Shakespeare). ed. Karl Klein. Cambridge: Cambridge UP, 2001 (小田島雄志訳『アテネのタイモン』白水社、1983). Print.
- Wilson, Richard. “Prince of Darkness: Foucault’s Renaissance.” *Shakespeare in French*

Theory: King of Shadow. London and New York: Routledge, 2007. 75-122. Print.

宇田川重『『尺には尺を』: 二重性の世界』『シェイクスピア全作品論』研究社出版、

1992. 259-268. Print.

太田一昭『『尺には尺を』におけるパフォーマンスとサクリファイス: 演技する治

者をめぐって』『筑紫女学園短期大学紀要』22号(1987): 55-71. Print.

小室金之助『法律家の見たシェイクスピア』三修社、2001. Print.

日本聖書協会『聖書』日本聖書協会、2000. Print.

フライ、ノースロップ『シェイクスピアを読む: ノースロップ・フライのシェイ

クスピア講義』石原孝哉、市川伝、林明人訳、三修社、2001. Print.

山口和世『『以尺報尺』における劇中劇的構造の特徴』『紀要』東海学園大学編、

21号(1986): 77-94. Print.

第3章 暗殺者のプロット: 『復讐者の悲劇』にみる宮廷仮面劇のパロディ

Barish, Jonas A. "The True and False Families of *The Revenger's Tragedy*." *English Renaissance Drama*. eds. Standish Henning, Robert Kimbrough, and Richard Knowles. Carbondale: Southern Illinois UP, 1976. 142-154. Print.

Coddon, Karin S. "'For Show or Useless Property': Necrophilia and *The Revenger's Tragedy*." *ELH*, Volume 61, Number 1 (1994): 71-88.

Daileader, Celia R. "Body beneath / body beyond." *Eroticism on the Renaissance Stage: Transcendence, Desire, and the Limits of the Visible*. Cambridge: Cambridge UP, 1998. 51-78. Print.

Dollimore, Jonathan. "Two Concepts of Mimesis: Renaissance Literary Theory and *The Revenger's Tragedy*." *Themes in Drama 2: Drama and Mimesis*. ed. James Redmond. Cambridge: Cambridge UP, 1980. 25-50. Print.

Felperin, Howard. "Jacobean Decadence: Tourneur, Middleton, Webster, Ford." *Shakespearean Representation: Mimesis and Modernity in Elizabethan Tragedy*. Princeton: Princeton UP, 1977. 145-196. Print.

Foakes, R. A. ed. *The Revenger's Tragedy*. Manchester: Manchester UP, 1996 (小田島雄志訳『復讐者の悲劇／無神論者の悲劇』白水社、1996). Print.

- . ed. *The Revenger's Tragedy*. Manchester: Manchester UP, 1975. Print.
- Gibbons, Brian. ed. *The Revenger's Tragedy, Second Edition*. New York: W.W. Norton, 1992. Print.
- Goldberg, Jonathan. *James I and the Politics of Literature: Jonson, Shakespeare, Donne, and their Contemporaries*. Baltimore; John Hopkins UP, 1983. Print.
- Heinemann, Margot. *Puritanism and Theatre: Thomas Middleton and Opposition Drama under the Early Stuarts*. Cambridge: Cambridge UP, 1980. Print.
- Jonson, Ben. *Ben Jonson: The Complete Masque*. ed. Stephen Orgel. New Haven and London, Yale UP, 1969. Print.
- Marston, John. *The Malcontent*. ed. Bernard Harris. London: A & C Black, 1967. Print.
- McMillin, Scott. "Acting and Violence: *The Revenger's Tragedy* and Its Departures from *Hamlet*." *Studies in English Literature, 1500-1900* Vol. 24, No. 2 (1984): 275-291.
- Orgel, Stephen. "Introduction." *Ben Jonson: The Complete Masque*. ed. Stephen Orgel. New Haven and London, Yale UP, 1969. 1-39. Print.
- . *The Jonsonian Masque*. New York: Columbia UP, 1981. Print.
- Strong, Roy. "Part Two. Pageantry and Politics V. Illusions of Absolutism: Charles I and the Stuart Court Masques." *Art and Power: Renaissance Festivals 1450-1650*. Suffolk: The Boydell Press, 1973. 153-170. Print.
- Traister, Barbara Howard. "The Magician in Masque." *Heavenly Necromancers: the Magician in English Renaissance Drama*. Columbia: U of Missouri P, 1984. 151-180. Print.
- West, Russell. *Spatial Representations and the Jacobean Stage from Shakespeare to Webster*. New York: Palgrave, 2002. Print.
- 大場建治訳・解説『復讐者の悲劇』『エリザベス朝演劇集』筑摩書房、1974. 330-382. Print.
- 蒲池美鶴「仮面のアナモルフォーズ：『復讐者の悲劇』と「死の舞踏」」『シェイクスピアのアナモルフォーズ』研究社、1999. 58-75. Print.
- グレアム、ロブ『演劇の世界』佐久間康夫訳、開文社、2006. Print.
- 斎藤緑雨『緑雨警語 富山房百科文庫 41』富山房、1991. Print.

ストロング、ロイ 『ルネサンスの祝祭：王権と芸術(下巻)』 星和彦訳、平凡社、1987. Print.

異孝之 『リンカーンの世紀：アメリカ大統領たちの文学思想史』 青土社、2002. Print.

谷川渥 「仮面と肖像」 『見ることの逸楽』 白水社、1995. 113-128. Print.

団野恵美子 「ジョンソンの仮面劇とジェイムズ一世」 田中雅男、飯沼万里子編 『超越する演劇』 英宝社、149-179. Print.

中野弘美 「増殖する分身たち：『復讐者の悲劇』とカルヴィニズム」 『武蔵野女子大学紀要』 27号 (1992)：105-119. Print.

ブレヒト、ベルトルト 『ガリレオの生涯』 谷川道子訳、光文社、2013. Print.

山田昭広 『イギリスの宮廷仮面劇』 英宝社、2004. Print.

第4章 獣の城：『チェインジリング』における迷宮、怪物、見世物

Bassnett, Madeline. ““A Frightful Pleasure, That is All”: Wonder, Monstrosity, and *The Changeling*.” *The Dalhousie Review* 84:3 (2004): 387-406. Print.

Gallenca, Christiane. “Baroque Sensibility in *The Changeling*.” *Cahiers Élisabéthains: Late Medieval and Renaissance Studies* 25 (1984): 73-86. Print.

Hussey, Maurice. *The World of Shakespeare and his Contemporaries: a Visual Approach*. London: Heinemann Educational, 1971. Print.

Jordan, Robert. “Myth and Psychology in *The Changeling*.” *Renaissance Drama* (1970): 157-165. Print.

Middleton, Thomas. and William Rowley. *The Changeling*. ed. Michael Neill. London: New Mermaids, 2006 (笹山隆訳 『チェインジリング』 『エリザベス朝演劇集』 小津次郎、小田島雄志編、筑摩書房、1974. 586-630). Print.

Morrison, Peter. “A Canguin in Zombieland: Middleton’s Teratological *Changeling*.” “*Accompanying the players*.” *Essays Celebrating Thomas Middleton, 1580-1980*. ed. Kenneth Friedenreich. New York: AMS Press, 1983. 219-241. Print.

Mullaney, Steven. *The Place of the Stage: License, Play, and Power in Renaissance England*. Chicago and London: U of Chicago P, 1988. Print.

Neill, Michael. *Issues of Death: Morality and Identity in English Renaissance Tragedy*.

- Oxford: Clarendon Press, 1997. Print.
- . "Introduction." Thomas Middleton and William Rowley. *The Changeling*. ed. Michael Neill. London: New Mermaids, 2006. vii-xlix. Print.
- Ovid. *Ovid's Metamorphoses*. trans. Arthur Golding. Philadelphia: Paul Dry Books Inc, 2000 (中村善也訳『変身物語』岩波書店、1981). Print.
- Reynolds, John. "Appendix A: The Sources (i) *God's Revenge Against Murder*." *The Changeling*. ed. N. W. Bawcutt. Manchester: Manchester UP. 1990. 113-127. Print.
- Webster, John. *The Duchess of Malfi and Other Plays: The White Devil; The Duchess of Malfi; The Devil's Law-Case; A Cure for a Cuckold*. ed. Rene Weis. Oxford: Oxford UP, 1996. Print.
- 木原文子「"I'm in a labyrinth"—*The Changeling* について—」『法政大学教養部紀要 通号 77』(1991): 99-113. Print.
- 小谷真理「電気仕掛けのサイボーグ：フィーメール・ゴシック・ジャパン」『テク ノゴシック』ホーム社、2005. 163-236. Print.
- 川井万里子「ビアトリスの城：トマス・ミドルトン『チェインジリング』」「空間」のエリザベス朝演劇』九州大学出版会、2013. 399-423. Print.
- ピーパー、ヤン『迷宮：都市・巡礼・祝祭・洞窟—迷宮的なものの解説—』和泉雅人監訳、佐藤恵子・加藤健司訳、工作舎、1996. Print.
- プラーツ、マリオ『ムネモシュネ：文学と視覚芸術との間の平行現象』高山宏訳、ありな書房、1999. Print.
- ペロー、シャルル『ペロー童話集：完訳』新倉朗子訳、岩波書店、1994. Print.
- ボルヘス、ホルヘ・レイス「アベンハカン・エル・ボハリー、自らの迷宮に死す」『エル・アレフ』木村榮一訳、平凡社、2005. 159-175. Print.
- 南隆太「スペクタクル化する身体：十七世紀イングランドにおける「怪物誕生奇談」のゆくえ」『国家身体はアンドロイドの夢を見るか：初期近代イギリス表象文化アーカイヴ 1』末廣幹編、ありな書房、2001. 129-170. Print.

第5章 不安を遊ぶ：『ローゼンクランツとギルデンスターンは死んだ』と観客の眩暈

Chetta, Peter N. "Multiplicities of Illusion in Tom Stoppard's Plays." *Staging the*

- Impossible: The Fantastic Mode in Modern Drama*. ed. Patrick D. Murphy. Westport CT: Greenwood Pub Group, 1992. 127-136. Print.
- Corballis, Richard. "Extending the Audience: The Structure of *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*." *Ariel: A Review of International English Literature* 11:2 (1980): 65-79. Print.
- Gilbert, W. S. *Rosencrantz and Guildenstern*. Montana: Kessinger Publishing, 2010. Print.
- Gussow, Mel. "Jumpers Author Is Verbal Gymnast." *Tom Stoppard in Conversation*. ed. Paul Delaney. Ann Arbor: U of Michigan P, 1994. 73-76. Print.
- Holubetz, Margarete. "A Mocking of Theatrical Conventions: The Fake Death Scenes in *The White Devil* and *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*." *English Studies: A Journal of English Language and Literature* 63:5 (1982): 426-429. Print.
- Innes, Christopher. "Tom Stoppard: Theatricality and the Comedy of Ideas." *Modern British Drama: The Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge UP, 2002. 393-426. Print.
- Kennedy, Andrew K. "Old and New in London Now." *Modern Drama* 11 (1969): 437-446. Print.
- Levenson, Jill L. "Stoppard's Shakespeare: Textual Re-Vision." *The Cambridge Companion to Tom Stoppard*. ed. Katherine E. Kelly. Cambridge: Cambridge UP, 2001. 154-170. Print.
- Parry, P. H. *York Notes on Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*. Essex: Longman, 1984. Print.
- Puchner, Martin. "Metatheatre and Philosophy: Tom Stoppard and the Juggling of Ideas." *Interpreting Great Classics of Literature as Metatheatre and Metafiction: Ovid, Beowulf, Corneille, Racine, Wieland, Stoppard, and Rushdie*. ed. David Gallagher. New York: Edwin Mellen Press, 2010. 33-43. Print.
- Sinfield, Alan. "Making Space: Appropriation and Confrontation in Recent British Plays." *The Shakespeare Myth*. ed. Graham Holderness. Manchester: Manchester UP, 1988. 128-144. Print.
- Stoppard, Tom. *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*. London: Faber & Faber, 1968

(松岡和子訳『ローゼンクランツとギルデンスターンは死んだ』劇書房、1985).
Print.

---. *Rosencrantz & Guildenstern Are Dead*. New York: Samuel French, 1995. Print.

---. *The Coast of Utopia A Trilogy: Voyage, Shipwreck, Salvage*. New York: Grove Press,
2002 (広田敦郎訳『コースト・オブ・ユートピア：ユートピアの岸へ』早川
書房、2010). Print.

カイヨワ、ロジェ『遊びと人間』多田道太郎、塚崎幹夫訳、講談社、1990. Print.

ストッパード、トム(監督)『ローゼンクランツとギルデンスターンは死んだ
(*Rosencrantz & Guildenstern Are Dead*)』1990(ポニーキャニオン、2001). DVD.

竹中昌弘「ストッパード：哲学と喜劇の結婚」『現代英米の劇作家たち』現代演劇
研究会編、英潮社新社、1990. 69-83. Print.

プラトン『プラトン全集 13：ミノス・法律』向坂寛訳、岩波書店、1987. Print.

第6章 認識の解剖：『本物のハウンド警部』における劇場と劇評家

Beckett, Samuel. *Endgame: A Play in One Act*. New York: Grove Press, Inc, 1958. Print.

Dean, Joan Fitzpatrick. *Tom Stoppard: Comedy as a Moral Matrix*. U of Missouri P,
1981. Print.

Delaney, Paul. ed. *Tom Stoppard in Conversation*. Ann Arbor: U of Michigan P, 1994.
Print.

Harwood, Ronald. *The Dresser*. Oxon: Amber Lane Press, 1980. Print.

Jernigan, Daniel K. “Tom Stoppard’s Regressive Postmodernity: Tracking the Major
Plays, from *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* to *Indian Ink*.” *Drama and the
Postmodern: Assessing the Limits of Metatheatre*. ed. Daniel K. Jernigan. New
York: Cambria Press, 2008. 157-182. Print.

Kelly, Katherine E. *Tom Stoppard and the Craft of Comedy: Medium and Genre at Play*.
Ann Arbor: U of Michigan P, 1991 Print.

Leggatt, Alexander. “The audience as patron: *The Knight of the Burning Pestle*.”
Shakespeare and Theatrical Patronage in Early Modern England. eds. Paul
Whitfield White and Suzanne R. Westfall. Cambridge: Cambridge UP, 2002.

- 295-315. Print.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. London and New York: Routledge, 1989. Print.
- Nadel, Ira. *Double Act: A Life of Tom Stoppard*. London: Methuen, 2002. Print.
- Neilson, Anthony. *The Censor. Anthony Neilson Plays: 1*. London: Methuen Drama, 1998. 243-285. Print.
- Rusinko, Susan. *Tom Stoppard*. Boston: Twayne Publishers, 1986. Print.
- Schluetez, June M. "Moon and Birdboot, Rosencrantz and Guildenstern." *Tom Stoppard*. ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House Publishers, 1986. 75-86. Print.
- Stoppard, Tom. *Lord Malquist and Mr Moon*. London: Faber and Faber, 1980. Print.
- . *The Real Thing. Tom Stoppard: Plays 5*. London: Faber and Faber, 1999. 139-245 (吉田美枝訳『リアルシング：ほんもの』劇書房、1985). Print.
- . *The Real Inspector Hound: A Play*. London: Samuel French, 1968 (喜志哲雄訳「ほんとうのハウンド警部」『現代世界演劇 7: 不条理劇(2)』白水社、1970. 127-172). Print.
- . *The Real Inspector Hound and Other Plays*. New York: Grove Press, 1993. Print.
- . *Travesties*. London: Faber and Faber, 1975. Print.
- Walls, Kathryn. "'The 'Magnus Effect': Names in *The Real Inspector Hound*.'" *English Language Notes* 43:2 (2005): 180-92. Print.
- Wren, Celia. "Theater review: Tom Stoppard's "The Real Inspector Hound" at MetroStage." *The Washington Post* April 26, 2011. Retrieved August 13, 2013, from http://articles.washingtonpost.com/2011-04-26/entertainment/35231646_1_muldoon-manor-birdboot-lady-cynthia-muldoon
- 井上善幸「頭蓋」『ベケット大全』高橋康也監修、井上善幸ほか編、白水社、1999. 112-114. Print.
- 喜志哲雄「解説」『現代世界演劇 7: 不条理劇(2)』中村保男、喜志哲雄、赤沢寛訳、白水社、1970. 345-348. Print.
- ストイキツァ、ヴィクトル I.『絵画の自意識：初期近代におけるタブローの誕生』岡田温司、松原知生訳、ありな書房、2001. Print.
- 谷川渥『シュルレアリスムのアメリカ』みすず書房、2009. Print.

成田龍雄『シェイクスピアと現代演劇』南雲堂、1979. Print.

パケ、マルセル『マグリット』(訳者名記載なし) タッシェン、2007. Print.

ハマハー、A. M.『世界の巨匠シリーズ：マグリット』高橋康也訳、美術出版社、1990. Print.

村上博哉「シュルレアリスムと画中画：マックス・エルンストを中心に」『西洋美術研究 (No.3) 特集：イメージの中のイメージ』三元社、2000. 140-158. Print.

第7章 つぎはぎの夢：『クレンズド』の異性装を通して

Aston, Elaine. and Janellie Reinelt. "A Century in View: from Suffrage to the 1990s." *Cambridge Companion to Modern British Women Playwrights*. Cambridge: Cambridge UP, 2000. 1-19. Print.

---. *Feminist Views on the English Stage: Women Playwrights, 1990-2000*. Cambridge: Cambridge UP, 2003. Print.

Capitani, Maria Elena. "Dealing with Bodies: The Corporeal Dimension in Sarah Kane's *Cleansed* and Martin Crimp's *The Country*." *Journal of Contemporary Drama in English* Vol. 1 No. 1 (2013): 137-148. Print.

Fordyce, Ehren. "The voice of Kane." *Sarah Kane in Context*. eds. Laurens De Vos and Graham Saunders. Manchester: Manchester UP, 2011. 103-114. Print.

Greig, David. "Introduction." Sarah Kane. *Sarah Kane: Complete Plays*. London: Methuen Drama, 2001. ix-xviii. Print.

Hare, David. *Plenty. The History Plays: Knuckle, Licking Hitler, Plenty*. London: Faber & Faber, 1986. 129-207. Print.

Kane, Sarah. *Sarah Kane: Complete Plays*. intro. David Greig. London: Methuen Drama, 2001. Print.

---. *Cleansed*. London: Methuen Drama, 2001. Print.

Kuharski, Allen J. "Festival Theatre des Ameriques (Montreal)." *Theatre Journal* 56:2 (2004): 293-296.

Orgel, Stephen. *Impersonations: The Performance of Gender in Shakespeare's England*. Cambridge: Cambridge UP, 1996. Print.

Pankratz, Annette. "Neither here nor there: theatrical space in Kane's work." *Sarah*

- Kane in Context*. eds. Laurens De Vos and Graham Saunders. Manchester: Manchester UP, 2011. 149-160. Print.
- Reeds, Catherine. "Sarah Kane." *Modern British Playwriting the 1990s: Voices, Documents, New Interpretations*. ed. Aleks Sierz. London: Methuen Drama, 2012. 112-137. Print.
- Saunders, Graham. *'Love me or kill me': Sarah Kane and the Theory of Extremes*. Manchester: Manchester UP, 2002. Print.
- . *About Kane: the Playwright and the Work*. London: Faber and Faber, 2009. Print.
- . "The Beckettian world of Sarah Kane." *Sarah Kane in Context*. eds. Laurens De Vos and Graham Saunders. Manchester: Manchester UP, 2011. 68-79. Print.
- Sierz, Aleks. *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*. London: Faber & Faber, 2001. Print.
- Shakespeare, William. *Twelfth Night* (The Arden Shakespeare). ed. Keir Elam. London: Methuen Drama, 2008 (松岡和子訳『十二夜』筑摩書房、1998). Print.
- Urban, Ken. "Sarah Kane." *The Methuen Drama Guide to Contemporary British Playwrights*. eds. Martin Middeke, Peter Paul Schnierer, and Alex Sierz. London: Methuen Drama, 2011. 304-322. Print.
- Wallace, Clare. "Sarah Kane: Radical Alterity & Staging Trauma." *Suspect Cultures: Narrative, Identity and Citation in 1990s New Drama*. Prague: Litteraria Pragensia, 2006. 185-235. Print.
- Waters, Steve. "Sarah Kane: From Terror to Trauma." *A Companion to Modern British and Irish Drama: 1880-2005*. ed. Mary Luckhurst. London: Blackwell, 2010. 371-382. Print.
- 岡田利規『遡行：変形していくための演劇論』河出書房新社、2013。Print。
- 谷岡健彦「同時代という「空白」：Anthony Neilson の作品を事例として」「シンポジウム イギリス文学部門」(東北英文学会 第 63 回大会 Proceedings)『英文学研究 支部統合号』2(2009): 189, 204-206。Print。
- 原田規梭子「サラ・ケイン」『現代演劇(新版) Vol.20 特集：サラ・ダニエルズ／パム・ジェムズ』現代演劇研究会編、新水社、2013。180-182。Print。

終章 メタドラマの変容

Albee, Edward. *The Goat, or Who is Sylvia?: Notes Toward a Definition of Tragedy*.

New York: Dramatists Play Service Inc., 2003. Print.

Beckett, Samuel. *Play. The Collected Shorter Plays*. New York: Grove Press, 1984.

147-162 (安堂信也、高橋康也訳『しあわせな日々/芝居』白水社、2008). Print.

Crimp, Martin. *Attempts on her Life*. London: Faber and Faber, 1997. Print.

Neilson, Anthony. *Realism. Anthony Neilson Plays: 2*. London: Methuen Drama, 2008.

287-355. Print.