

『復讐者の悲劇』，あるいは圧政と反逆のパラドクス

中 野 弘 美

これは圧政と反逆の奇妙な関係を問う試みである。

エリザベス朝とジェイムズ朝における復讐悲劇は、独特な歴史的緊張感を自らのうちに刻みながら、16世紀末から17世紀初頭にかけて高度に階層化した英国社会をユニークな戦略で分節している。ルネサンス期のヨーロッパの社会秩序は、資本主義的な潮流が大規模に展開するいっぽうで、契約にもとづく責務と地位にもとづく特権の構成する伝統的なネットワークもまた継承してきた。その網の目のなかに入ること、後援者とその庇護を受ける者、統治者とそれに従う者、貴族とそれに仕える者の関係は保たれていた。君主は貴族たちを戦争に駆り出す権限をもつが、その代わりに、個々の領地経営は貴族たちに任せてきた。大土地所有者である貴族は、借地人から応分のサービスを期待するが、その代わりに、借地人は従来の納税額を保証されていた。階級的な位置づけを明確にすることで、支配と従属の関係が明瞭なものとなっていたのである。このような社会では、ピラミッドの頂点に位置する君主をのぞく全ての者たちが、必ず誰かほかの者にたいして身を屈することになる。復讐悲劇は、こうした構造のうむ鬱屈したフラストレーションを利用して、支配される者が支配する者の足元をすくう上質の見世物を提供した。

ルネサンス期の復讐悲劇は、階級社会に生きる者たちのストレスを反映するいっぽうで、階級社会そのものが変質していく不明瞭なプロセ

スを、独自の演劇言語によって跡づけている。この時期の人々は、権力システムが従来の畏怖と尊敬を獲得できにくいことを知っている。以前だったら「自分の分を弁えて」いた人々も、今では、それがたんなる慣習にすぎないことに気づいていたのである。復讐悲劇はそこに切り込んでいく。正義を望む声が制度的に遮断されるとき、支配者の権威はいかに正当化されるのか？復讐悲劇はそう問いかける。なぜなら、システムの制度的欠陥のせいで実行されない正義を、「犯罪」というかたちで私的に、自らの手で遂行しようとする者を主人公に据えるからである。

権力システムのなかで公正さはどのように支持されるのか？この問題を、復讐悲劇は構造的にかかえこんでいる。復讐者が直面する恐るべき事態は、復讐者の招いたものではない。『スペインの悲劇』（1592）でも『ハムレット』（1600-1）でも、復讐者の潔白には強いストレスが置かれている。それでは、どのようにして我々は、復讐者の犯す行為を評価すべきか？復讐者による殺戮は正当化されるのか？その行為は、先行する違反行為にたいする報復としては認められるのか？忍耐と寛容を謳うキリスト教や古典の道徳規範がいっぽうにある。「復讐するは我にあり」。全知全能の神は公正な審判を下す。今日でなければ明日に、現世でなければ来世において、罪の報いは必ずあるとそれは教える。ところが他方で、「名誉を護る」という行動基準が存在する。我が身とその保護下にある

者の受けた侮辱は速やかに晴らすべし、という騎士道ゆかりのコードが生きているのである。とすると、復讐は錯綜した道德感情を引き起こすことになる。

一見、復讐は、野蛮だが適切な報復装置とみえる。殺人にたいし殺人で答えることで互いの罪を相殺するからである。だが、こうして獲得された平衡関係は幻影にすぎない。報復殺人はまた別の復讐を引き起こし、暴力は渦巻きのように拡大してしまう。その恐怖は、暴力によって鎮めようとした苦痛をさらに広げていく。「目には目を」で始まった報復は、結果的に大量殺戮に変貌するのである。復讐者は、ある意味で、罪にたいする浄化装置としての役割を担っている。共同体を触む穢れを清める仕事を、復讐者は委ねられる。だが彼の方法は、はじめになされた犯罪の反復・拡大にほかならない。我々観客は、復讐にたいするこのように入り組んだ感情を体験するため、復讐者の言動にたいしてアンビヴァレントな態度をとらざるをえない。

復讐者とは何者なのか？復讐悲劇は、罪を犯していない人間を板挟みの状況におく。しかも出口を与えない。彼は無作為に選ばれた犠牲者ともいえる。しかし彼の陥った窮地は、我々観客の利害／関心と無関係ではない。演劇が興業であるかぎり、復讐者のかかえる難問は観客と共有されるはずである。というより、復讐者のジレンマは、我々が経験するもっと曖昧で漠とした不安や恐怖を、芸術的な形式に濃縮したものにほかならない。彼のおかれた窮地は、観客のおかれた状況が抱える緒矛盾を表象しているのである。

近代初期の英国では、経済的にも政治的にも、それまでに見られなかった変化が起こっている。たとえば、急激なインフレーションによって零落したジェントルマンは、世襲するはずであった領地や社会的地位から締め出されることになる。この現象は、土地をもっている階級と金をもっている階級との区分を曖昧にしたが、さら

に、権力機構そのものがその体質を変える要因ともなった。中世においては、国王の権力行使は比較的制限されており、貴族である封建領主たちが各々行政を担っていた。16世紀になって、フランス、スペイン、そしてイギリスの各国王は、他の貴族たちを弱体化させながら王権を強化した。また、統治のための新たな官僚機構が（イギリスを除く二国では軍事機構も）整備されていった。したがって、家柄がありながら新たな官職任命のシステムから漏れた人間にとってみれば、ルネサンス君主は傲慢で冷酷な暴君と映ったことであろう。君主は、犯罪にたいする処罰の軽重と手法を、その特権として掌握している。すなわち、国王の臣下にたいして謀反を企てた者は、国王自身への反逆として重罪を科せられる。したがって、自らの名誉を自らの手で護ろうとする人間は、このシステムを潜在的に信頼していないことになる。彼がそのような行動をとるのは、君主が公正に法を執行する能力に欠けているか、あるいは、君主自身が犯罪に加担しているからである。言い換えれば、復讐という行為は、君主制を転覆させる可能性をつねに秘めているのである。¹このような視点から、ひとつの復讐悲劇が、圧政と反逆の問題をどのように表象し、いかなる「現実」を我々観客に投げ返そうとしているのかを検討していくことにしよう。

『復讐者の悲劇』(1606-7)は、イタリアのある公爵、公爵の嫡子、公爵の庶子、そして公爵夫人が舞台上を通過する場面からはじまる。彼らを我々に紹介するのは、舞台の別の場所に立ち、その掌に髑髏をのせたひとりの復讐者である。「助平の王様。姦淫が白髪頭で歩いている」。「息子も親父に劣らず、たっぷり邪悪のしみこんだ罰当たり」。「妾腹とはいえ悪の道ではれっきとした嫡男」。「公爵夫人、おまえなら悪魔とだって寝る気だろう」。統治者一族をこのように批評したヴィンディスは、公爵の性的欲望を描写しつつける。「骨の髄までかさかさに干あがった老人が、うつろな骨に忌むべき欲情

をつめこみ、放埒な血管のなか、暖かい活気をよそに地獄の欲情を燃やそうとは・・・」。²

劇中に氾濫するこのような言語表現は、支配者の暴力に関する言説のネットワークを実は構成している。公爵は自分の情動や欲望を抑えることをしない統治者であり、その年齢や職務にふさわしい威厳を欠くばかりか、私生児を産ませることで親族の階級的境界線を曖昧にし、自らに奉仕するもの(ヴィンディスの父親と許婚)を裏切ることで、主従の信頼関係を欺いた。そうした支配者による暴力は、ルネサンス期の人々が‘tyranny’とよんだ政治形態のしめす徴候にはかならない。エリザベス朝とジェイムズ朝をとおして、自らの欲望を律することができなければ、他者を律することもできないという権力者についての言説は、さまざまな表現媒体のなかで反復・再生産されてきた。³リチャード三世やマクベスを想起するまでもなく、暴君とよばれる者はすべて、自制を欠き、家族から国家におよぶあらゆる人間関係の「秩序」を侵犯する。圧政下では、支配者の恣意的な意向が法に優り、権力者の私利私欲が混乱を助長するがゆえに、不信が背信をよび、裏切りが反逆へと加速していく。『復讐者の悲劇』における公爵一族に関する言説は、こうした文脈のなかに位置づけるべきである。さらに重要なのは(それは、ミドルトンの作劇法全般において見てとれることなのだが)、支配者の暴力と反逆者の背信が、性的・親族的ネットワークをとおして構成されていることであり、それを支えているのが、父権制のディスクールだという点である。⁴

周知のように、このディスクールの内部では、王にたいする臣下の服従は、父親にたいする子供の、そして、男性にたいする女性の従属と構造的に相似形をなす。たとえば、ラシュリオが継母(公爵夫人)と異母弟(スピュリオ)の裏切りを暴こうとした行為は、結果的に、父親の「正当な婚姻の床」で犯した「反逆」(4.1.23)となり、家父長にたいする謀反を構成

する。それにたいして公爵は、「実の息子が剣を振りまわすなどと、そんな親不孝なことがあるものだろうか」(2.3.66-7)などと逆上するわけだが、この場合、親族内部の裏切り行為が、女性の所有をめぐる男性間の闘争と不可分であることに、我々は留意しなければならない。公爵もラシュリオも、そしてヴィンディスも、男たちは、家長としての視点から世界を構築する。彼らは、近親者を傷つける敵にたいして刃をむけるだけでなく、親族関係そのものを危険にさらす事柄一般にたいして牙をむく。姦通、近親相姦、強姦、そして淫売はことごとく「父権を脅かす」ことになる。それは、生まれた子供の父系の出自が曖昧になるからであり、ひいては、家長と彼をとりまく社会秩序を基礎づけるイデオロギーの足元をすくいかねないからである。

父権制のディスクールを当時の歴史的な状況から拾いあげてみよう。ローマ皇帝トラヤヌスは、抜き身の剣を臣下に与え、仮に自分が暴君となったときは、それを使って自分を誅するように命じたという。その故事にならって、ジェイムズ1世は、戴冠を記念して造った貨幣に抜き身の剣を印刻させた。⁵だが、この政治的パフォーマンスは、ジェイムズ自身の家父長的な王権観とは相容れなかった。先に引用した公爵の言葉と酷似した発言を、ジェイムズは『自由な王権にかんする真実の法』(1598)という著作のなかでしている。

彼[父親/国王]による苛酷な仕打ちや邪悪な行いがあったとして、はたしてそれが、子供たちが決起する口実になるのだろうか?・・・仮に息子たちの行為に従ったあとで、納得のいかぬ父親が剣を抜いたとしたら、それに刃向かうのは息子たちにとって正当なことなのだろうか?

これは政治的な抵抗にたいする国王の側からの反撃の弁である。つづけてジェイムズは、弑逆

じたいが新たな反逆を産むことを「毒ヘビ」にたとえて強調している。⁶彼の言説は、権力と欲望のつながりを巧妙に隠している。それは暴君にたいする義拳を認めながら、同時に毒蛇にたとえることで、政治的抵抗の根拠を切り崩すのである。劇中の公爵の発話は、こうした権力者の言説を反復することで、政治のディスクールと演劇のディスクールを連結する機能をはたしている。しかしながら、政治的ディスクールはさらに露骨なかたちで、演劇的手法を専有しようとする。つぎに挙げる例は、やはりジェイムズ1世に関するものである。

イングランド国王への即位にあたって、バイ・プロットと呼ばれる真相のよく分からない陰謀への報復措置として、ジェイムズ1世は有益な不安の技巧を実に念入りに上演してみせた。共謀者とされる二人の人物 — ワトソン司祭とクラーク司祭 — がひどい拷問を受けたが、ある目撃者の手記によると、「見せしめにするほど事件は凶悪ではなかったと考える人々の大きな不満を生む結果になった。」いつものように、バラバラにされた身体の各部分が市への入口の門に槍で刺されて展示された。一週間後、もう一人別の共謀者、ジョージ・ブルックが処刑され、さらに数日後、執行官がグレイ卿とコバン卿とサー・ジャーヴス・マーカムを断頭台へ導いた。彼らも死刑の宣告を受けていた。執行猶予を期待していたマーカムは恐怖のために茫然自失の態であった。一度の執行延期の後、執行官はマーカムに、死に立ち向かう準備が充分ではなさそうだから二時間の猶予を与えようと言った。同様の猶予がグレイとコバンにも与えられた。その光景を目撃していたダドリー・カールトンの伝えるところによると、三人の死刑囚は断頭台の上で身を寄せ、「首をはねられ他界で再会を果たした人たちのように、お互いに不思議そうな顔をした。」この時点で執行官は短い演説をし、囚人たちに有罪判

決は正しいかと尋ねた。哀れな囚人たちが頷くと、執行官は慈悲深い国王が彼らの命をお救いになったと宣言した。⁷

国王の「温情あふれる」処置を体験した見物人たちは、みな歓声をあげたと伝えられている。不安と恐怖は「劇的なかたちで」、罪の赦しにたいする感謝の念に変貌した。演劇は欲望を解放する。だが、それが最大限の効果をあげるには、そのまえに抑圧がなければならぬ。つねに不安を喚起し、隅々まで恐怖を浸透させること、それは、統治の常套手段であるだけでなく、恐怖と隣憫を同時に喚起する悲劇の作法でもあった。

さて、圧政のテーマと性的・親族的なモチーフの構造的な連携は、この劇の典拠となったテキストのもつ両義性からも確認できる。まず、フィレンツェの公爵アレッサンドロ・メディチが、1537年、甥のロレンツィーノに暗殺されるという歴史的事実がある。暗殺の動機は、複数の歴史家によれば、フィレンツェを圧政から解放するためだとされている。ところが、ナヴァールのマルグリット版による『ヘプタメロン』(ウィリアム・ペインターが『悦楽の宮殿』(1566-7)として英訳)では、ロレンツィーノは自分の妹を公爵が誘惑する際に、自分が利用されたことにたいして復讐したとなっている。N. W. ボウカットは、政治的な動機は付随的なものとしているが、ジョン・D. バーナードは、『ヘプタメロン』というテキストにおける権力と欲望の関係の重要性を、ボウカットは見過ごしていると論ずる。⁸いずれにしても、ロレンツィーノの政治的なもくろみにミドルトンが注目した可能性は十分にある。ペインターは、男の名誉と女の名誉をふたつとも踏みにじる暴拳として圧政をとらえており、ロレンツィーノが直面したのは、忠誠か反逆かの葛藤であったと述べているからである。

それで彼はこう決心した。イタリア中でも

っとも貞潔な女性のひとりである妹にたいして、これほどの非道をするよりは死をえらぶべきであると。いや、むしろ、彼の家族を力づくで汚し、一族の名誉を傷つけようとするこの暴君から、祖国を解き放つにはいかにしたらよいかを、彼は考えていた。⁹

ロレンツィーノは、暴君の死を国家の解放と直結させる。彼の個人的な動機は、支配者に対する政治的な抵抗と不可分なのである。題材と同じように『復讐者の悲劇』でも、公爵一族はみな、法律を歪め、臣下を凌辱する暴君たちである。公爵夫人の末の連れ子ジュニオールは、有力な貴族アントーニオの妻を犯し、自殺に追いやる。この事件は、ローマ史におけるルクレチアの凌辱とターキンの追放の逸話を、観客に想起させるだろう。権力者による性的凌辱が悪政と結びつけられていることが、ここから容易に察せられる。さらに、アントーニオは妻がレイプされた経緯を友人たちに説明するのだが、その詳細な内容は、公爵が私生児スピュリオを産ませたレイプ事件の顛末と酷似している。ということは、ジュニオールの犯行は公爵の犯罪を反復していることになる。権力者に踏みにじられた者の怨嗟と復讐の念は、ヴィンディスだけのものではない。それは共同体をむしろ病弊のように劇全体に蔓延しているのである。

つぎに当時の演劇界をみてみよう。『復讐者の悲劇』が上演される少し前、国王一座は『セジェイナス』(1603-4)を舞台にのせた。これは悪政を攻撃した芝居であったが、作者のジョンソンは反逆罪と邪教(カトリック信仰)のかどで枢密院に召喚された。当局は台本のなかに、エセックス伯の反乱への言及を嗅ぎとったのだと言われているが、フィリップ・エアズが論じているように、ウィリアム・ローリーの審問(1603)への批判として、この劇を読むことも十分に可能である。スチュアート絶対王政の神の代理人然とした態度を揶揄した『セジェイナス』の姿勢は、二年後の『フィロタスの悲劇』

(1605)に受け継がれた。ここでも作家サミュエル・ダニエルが枢密院に召喚され、エセックス伯の反乱へのほめかしを問われたが、むしろこの劇は、王権神授をうたうジェイムズ王政を暴政ととらえる含意を色濃くだしていたことが、波紋をよんだ。¹⁰

当時のフランス大使であったポーモン卿は、「国中からあまねく嫌われている」ひとりの国王を役者たちが揶揄しつづけていることを、1604年6月の日記に書いている。¹¹ マーゴット・ハイネマンの言うように、この時期、「権威の危機」をあつかう演劇がにわかに増えていて、それらの芝居の多くは、忠誠と正義との葛藤を劇化したものであった。この種の芝居は、エセックスとローリーの反逆につづいて起こったガンパウダー・プロット(1605)を機に爆発した。¹² 謀反人の一人ガイ・フォークスは、自らの行動を弁じてこう言っている。「私の動機はひとえに宗教的信条と良心にもとづく。私は国王を神によって聖別された正当な統治者と認めることはできない。国王は異教徒であるからだ」。¹³ 国王ジェイムズと国会議員の殺戮を目的にカトリック教徒が企てたこの事件は、非国教徒にたいする政府の圧迫がおもな動機であったようだが、政治的な抵抗の強力なメタファーとして、人々の耳目を聳動させた。「どうやら宮廷には火薬が仕掛けてあって、夜の夜中に火の手がある」(2.2.171)というヒポリトの言及から、『復讐者の悲劇』もまた、この火薬陰謀事件を活用したことは否定できない。そう考えていくと、この劇でおこる重要なアクションのほとんど(ラシュリオーズの襲撃、公爵殺害、仮面劇)に、「反逆」という言葉が必ず貼りついていることは、実に慎重かつ巧妙な仕掛けである。¹⁴ この劇は、素材の持ち味をタイムリーな調理法で見事に引きだしていると言わざるをえない。

ところで、当時の人々がガンパウダー・プロットという陰謀を、すぐさま芝居の筋書きに見立てたことは、我々の議論にとって意味深長である。「悲劇詩人がその頭脳をしぼって考えつ

いた恐ろしい殺害の筋書きを、この陰謀ははるかに越えている」と言う者がいれば、「事件のこのような顛末は、謀反人にとっては悲劇であろうが、国王とその真の臣下にとってみれば、悲喜劇にはかならない」と言う者もいた。¹⁵ 国王自身は、謀反人たちの「動機なき無謀な行為」について議会でつぎのように演説している。

実行者たちがこの悲劇を舞台にのせるにあたって、その動機がわずかしか、いや、全くないことを考えてみると、誠に不可思議であると言わざるをえない。この謀反人たちがたまたま破産者であったり、不満家であったりの、ただそれだけの者たちならば、このような復讐行為におよぶ理由などは何もないのである。¹⁶

ここでもまた、政治のディスクールと演劇のディスクールは奇妙に交差している。陰謀事件が復讐劇として成立するには、反逆者の側に大義がなければならない。動機のない復讐劇は約束違反なのだから。しかし国王は、謀反人たちの行為に動機がないことを強調することで、この事件を正当な悲劇とみなす回路を遮断しつつ、動機なき純粋な悪意に染め上げていく。純粋な悪意を媒介することで、大義ある反逆は理由なき暴挙へと変容する。ジェイムズはつづけてこう論じる。「謀反人たちの目的はローマ帝政の暴君たちのものとなんら変わるところはない」。¹⁷ 反逆と圧政を逆説的に同一視するこの言説は、支配者の暴力と反逆者の背信を考えるうえで、きわめて有効な視座をあたえてくれる。

ヴィンデイスは復讐を「悲劇の家臣」(1.1.40)であると定義する。殺人に理由がなければ悲劇は成立しない。したがって、動機なき悪意による生命の剥奪は、ヴィンデイスの行動を公爵の暴力と区別できなくする。いっぽう、支配者の暴力と反逆者の背信を差異化できないとしたら、絶対王政を支えるイデオロギー自体も成り立たなくなる。なぜなら、謀反と処刑の弁別が消滅

し、支配者の権力行使が正当化できなくなるからである。ガンパウダー・プロットをめぐるさまざまな言説は、権力支配が隠蔽するこの致命的な矛盾を露呈した。しかも、そこでは演劇のメタファーが、重要な媒介項として機能していたのである。

この矛盾は、悲劇をいかに定義するかというルネサンス期の議論のなかにも、徴候的に現れている。トマス・ナッシュは「反逆が失敗に終わる」のが悲劇だと言った。フィリップ・シドニーは「君主が暴君になるのを恐れさせる」がゆえに悲劇を称賛した。¹⁸ 前者は悲劇を反逆に結びつけ、後者は圧政と関連づける。「悲劇」という用語を介することで、支配者の暴力と反逆者の背信を根拠づける空間が両義性を帯びてくる。この両義性を『復讐者の悲劇』は、重要なテーマにしている。絶対的権力の掌握は圧政を生む。圧政下の恣意的な権力の発動は抵抗を生む。抵抗は復讐という大義をかざす。しかしそれは「裏切り」のレッテルを貼られ根絶させられる。キャスリン・ベルギーは復讐のもつこの両義性を巧みに要約している。「それは正義のために不正を行うことであり、善／悪、正／邪の二項対立をディコンストラクトすることである」。¹⁹ ヴィンデイスは自らを‘innocent villain’ (1.3.170) と称するが、それは圧政下の反逆者の帯びるパラドクスを表象しているかのようである。

バロック演劇における主君への反逆には「革命への確信が微塵もみられない」と語ったのはヴァルター・ベンヤミンであった。「バロック演劇は陰謀をめぐる者たちの腐敗したエネルギー以外、何ら歴史的活動を示さないのだ」と彼は言う。²⁰ 国王にたいする反逆が別の政治体制への転換に結びつくなら、それを「革命」と呼ぶこともできよう。しかしヴィンデイスはきわめて保守的である。失われた過去の秩序への回帰を、彼は希求している。彼の「恨みの工夫のすばらしさ」(3.5.108)には「腐敗したエネルギー」と通じるものがある。反逆者は支配者

がやった同じ手口を使って復讐をはたす。権力者の陰謀を凌駕する陰謀をヴィンディスは張り巡らす。暴君を破滅させるには、さらに強大な暴君にならざるをえない。この点については、『復讐者の悲劇』の分身ともいえる『ハムレット』に類似した箇所がある。ハムレットが事の真相を質すために母親の部屋へ赴く前、平静を保つよう自分に言い聞かせる場面である。

ああどうか

ネロの魂がこの胸のうちに入りこまぬように。冷酷になっても子としての分を失わぬように。言葉は短剣になろうとも、本物は使わぬよう。(3.2.382-5)²¹

暴君ネロへの言及は、母親殺しを念頭におきながら、上位者にたいする反逆の渦にハムレット自身が呑み込まれそうになる危機的状況を伝えている。「謀反人」ハムレットは、「暴君」になることで危機を打開できるのか否か逡巡するが、結果的に、その残酷さを言語に託した。しかしヴィンディスは、それを殺害方法に託した。公爵を死に追いやるあの余りにもマニエリスティックな手法の背後で、ヴィンディスは「ネロの魂」を自らのうちに具象化しつつあったのである。

ハムレットの母親は、結局は死に追いやられる。ヴィンディスの母親は簡単に籠絡され、妹は懐柔され、許婚は殺害された。『復讐者の悲劇』の中の女たちは、男たちが働きかける対象としてのみ位置づけられている。この劇を包囲しつつ構成する政治的言説と演劇的言説はさらに、性的ディスクールともネットワークを結んでいるのである。そこでは欲望が、女性の「本質」を語る／騙る言説をとおしてずらされながら、成型されていく。ある意味で、この劇は「淫売」をめぐる言説にとりつかれているといえる。娼婦であれ姦通女であれ、淫売は無差別な性的欲望自体に、自らの快楽と利益をみいだす。それは、女性を管理・統制する男性の

利害を侵犯する。他の資産とちがって、女性は自らの意志をもっているため、男性のコントロールを擦り抜ける可能性が大きい。したがって淫売は、女性と財産を同一視する思考習慣に異議をとねえるばかりでなく、男性の女性にたいする性的・政治的優位性をも危機に追いやる。父権制のディスクールでは、女性性は、貞女／淫売の二項対立的な認識論のなかに分断され、「淫売」は悪しき欲望の無差別な流出といった否定的な文脈で語られるわけだが、さらにそれは政治的ディスクールのなかでも流通していく。抑制のきかない欲望は、境界侵犯による秩序の攪乱を意味するからである。公爵と公爵夫人のカップルは、したがって、圧政と淫売の癒着を表象することになる、それはまた、「名君」が理性と閉鎖性を具現する男性（あるいは女性性を棄てた女王）に表象されることを、共同体が暗黙のうちに是認していることを含意している。

この劇のなかには、「男性的で健全」な善政が「女性的で不健全」な悪政に変容する様をあつかう比喩表現がかなり多い。世襲財産は「接吻のなかに溶け」さり(1.1.27)、「地所は私生児の群れ」に変わり(1.3.51-2)、樹木は切り倒され「髪飾りに化けてしまい」(2.1.226)、「お妻さまをきれいな衣裳で飾るために立派な領地が売られて」(3.5.74)いく。これらの言説が、単なる変容ではなく、女性的なものへの変質を執拗に表現していることに、我々は注意すべきである。さらに、淫売のもつ開放性が、女性の解剖学的な特徴を経由して、信頼性の欠如（オープンな人間は秘密を守れない）といった倫理的カテゴリーに及んでいることも見逃せない。「死の宣告が裁判官の唇からはいともたやすく滑りで」(1.2.69)たり、深酒のためにご婦人がたの「舌がもつれて軽やかに」(1.2.184)なったり、かわいい女に大事な秘密をしゃべったら「一晩明けると、小便といっしょにしゃあしゃあもらしたやつを、かかりつけの医者がちゃんと見つける」(1.3.83)といった言説はすべて、穴・開口部からの流出・漏洩を、その比喩表現

の中心に据えている。たがの外れた欲望は穴のあいた人間から漏れでる。「穴から中に入れようとしない女は男と同じさ」(2.1.112)というわけである。²²

この劇では、処女でない女はみな、何らかのかたちで汚染される。グレイシャーナは遣り手ばばあに変わり、アントーニオ婦人は強姦され、公爵夫人は間男する。また、ヴィンデイスが処女性を極めて重要視するのは、彼の女性嫌悪の当然の結果だといえる。「中に入れようとしない女だけが、女性特有の脆さから免れるからである。しかしいっぽうで、貞淑な女性は犠牲者となるか、その危機に瀕するわけで、男性による救出を待つ受動的な存在として位置づけられる。ヴィンデイスが母親と妹を試したのは、権力にも財力にも汚染されない美德を確認するためであった。その試みの果てにあったものは、しかしながら、髑髏以外の何物でもなかった。「貞操などは貯めこんだまま眠らせておく現金のような」(1.3.116-17)のものであり、「母の弁舌が妹を説き伏せて、あの清い体のみだらな利益に変えて」(2.2.98-9)しまう。物質的な豊かさへの欲望を駆り立てるこのような言説は、特に「中にいれ」てしまった女性をターゲットにすることで、この劇を覆う女性嫌悪の雰囲気拡散させながら、女たちを従属させていくのである。

ヴィンデイスはラシュリオーズの代理としてグレイシャーナを籠絡した。復讐者が権力者の身振りを模倣するこの場面は、我々の議論のなかでは、極めて象徴的な光景であるといえよう。先に述べたように復讐者はヴィンデイスひとりではない。傷つけられた者たち全てが報復として、陰謀／筋書きを実行／演出しようとする。ただ最も演劇的手腕に長けた人物が、最終的に勝利する。しかしそのプロセスに終わりはあるのだろうか。復讐の果てしない伝染は、社会秩序の根幹を脅かす。だからこそ統治のディスクールは反逆者からその大義を剥奪してきたのではなかったか。大義を認めることは、支配者の

暴力と反逆者の背信を隔てる溝を自ら埋めることを意味する。それゆえ支配者の言説は、つねに形而上的権威を希求した。リア王はいったい何度神々に呼びかけたことか。「やられたらやりかえせ」という叫びに歯止めをかけるには、人間を超えたものによる後ろ盾が不可欠であることを、古代ブリトンの老王は統治者として認識していたはずである。しかし神々は答えなかった。

ところがヴィンデイスは、そのような形而上的権威を嗤いとばす。自ら仕組んだ公爵殺害のシナリオを彼は‘tragic business’(3.5.99)と呼ぶが、それは、ジョナサン・ドリモアの言うように、摂理による歴史解釈をパロディ化する行為であったかもしれない。²³しかしまたそれは、圧政と謀反のパラドキシカルな共犯関係を指摘する身振りでもある。「悲劇」が「ビジネス」であるかぎり、受難の商品価値は相対的なものになる。アントーニオは多くの殺戮を目にして「哀れをさそう悲劇」(5.3.60)と言い、「神の裁きはなんと公正であることか」(5.3.91)と摂理を称えるけれど、ヴィンデイスは自らの「水際立った腕前」(5.3.97)や「すばらしい手並」(5.3.100)へ我々の注意をずらしていく。これは悲劇ではなく喜劇であり、讃えるべきは神ではなく人であると、彼は言っているのである。「君主の存命中は反逆として罰せられるであろうことも、死後は無遠慮な哄笑としてまかり通る」(1.2.7-8)と言ったのは、ほかならぬ公爵であった。その暴君による暴力を背信による復讐で「きっちりカタにはめた」ヴィンデイスの試みは、しかしながら、陽の目を見ることがない。「男の口は堅いつても大事な考えは胸にしまっておくため」(1.3.80-1)であることを心得ていたはずのヴィンデイスは、復讐者／陰謀家として宮中を泳ぎ渡っていくうちに、自らも淫売になってしまったのかもしれない。彼はその口の軽さゆえに最後には裏切られるのである。仮に彼の行為が公認されれば、反逆こそが絶対権力にたいする根本的な治療法として正当化さ

れかねない。そのようなことを、新しい支配者となったアントーニオが認めるはずはない。「彼を殺したからにはわたしをも殺すであろう」(5.3.105)と語るアントーニオは、ヴィンデイスの「謀反」にたいし処刑で答えることで、テューダー朝とジェームズ朝の絶対王政が行ってきた身振りを反復する。謀反と処罰のスペクタクルが再び繰り返されるのである。

ヴィンデイスの「ビジネス」の悲劇は、圧政と反逆のパラドキシカルな関係のはざまに成立する。支配者の暴力は復讐者を創りだし、謀反人を必要とする。復讐者は暴君の定めたルールどおりに行動し演技し、暴君の足元をすくう。そして復讐者を「謀反人」と名付け、処罰することで、権力を支える法秩序は正当化され、支配者の行動は価値づけられるわけである。支配する者が従う者の主張を認めることを拒んだとき、復讐悲劇に必ず起こる現象は、嘆きである。復讐は、行動に駆り立てられた嘆きだと言えるかもしれない。臣下は悪しき君主の職を選挙によって解くわけにはいかないが、殺すことはできる。しかし弑逆とはすなわち謀反であり、階級社会における最大の犯罪である。復讐が階級秩序の転覆を目指さず、その適切な機能の回復を望むものであるかぎり、復讐者は伝統主義者であって革命家ではない。「正義のために不正を行う」復讐者は、したがって、社会秩序の化身でありながらその敵対者であるというダブル・バインド状態を、自ら生き続けなければならないのである。

注釈と参考文献

1. See Katharine E. Maus (ed.), *Four Revenge Tragedies* (Oxford, 1995), ix-xiv.
2. Thomas Middleton, *The Revenger's Tragedy*, ed. R. A. Foakes (Revels Plays, 1966), 1.1.1-9. 邦訳は大場健治氏訳を使用した。以下、上記書からの引用箇所はブラケットで本文中に表示する。
3. See William A. Armstrong, 'The Elizabethan Conception of the Tyrant', *RES* 22 (1946), 161-81.
4. See Swapan Chakravorty, *Society and Politics in the*

Plays of Thomas Middleton (Oxford, 1996), 68-70.

5. See John Milton, *The Tenure of Kings and Magistrates* (1649), in *Political Writings*, ed. Martin Dzelzainis (Cambridge, 1991), 12, 25.
6. James I, King of England, *The Political Works of James I*, ed. Charles H. McIlwain (1918; New York, 1965), 65, as quoted in Chakravorty, 69.
7. S. J. グリーンプラット (酒井正志 訳) 『シェイクスピアにおける交渉』, 法政大学出版局, 1995年, 208-9ページ。See Catherine D. Bowen, *The Lion and the Throne: The Life and Times of Sir Edward Coke* (Boston, 1956), 220-22.
8. See N. W. Bawcutt, 'The Revenger's Tragedy and the Medici Family', *N & Q* 202 (1957), 192-3; John D. Bernard, 'Sexual Oppression and Social Justice in Marguerite de Navarre's *Heptaméron*', *JMRS* 19 (1989), 251-81.
9. William Painter, *The Palace of Pleasure*, ed. Joseph Jacobs, 3 vols. (London, 1890), ii. 76, as quoted in Chakravorty, 70.
10. See Philip J. Ayers, 'Jonson, Northampton, and the "Treason" in *Sejanus*', *MP* 80 (1983), 356-63.
11. Frederich von Raumer, *History of the 16th and 17th Centuries, Illustrated by Original Documents* (London, 1835), ii. 206-7, as quoted in Margaret Hotine, 'Richard III and *Macbeth*: Studies in Tudor Tyranny?', *N & Q* 236 (1991), 485.
12. See Margot Heinemann, 'Rebel Lords, Popular Playwrights, and Political Culture: Notes on the Jacobean Patronage of the Earl of Southampton', *YES* 21 (1991), 76.
13. J.H., *A True and Perfect Relation of that Most Horrid and Hellish Conspiracy of the Gunpowder Treason* (1662), B2', as quoted in Chakravorty, 71.
14. cf. 2.3.10, 66-7, 3.5.156-7, 196, 4.1.23, 63, 5.1.181, 5.3.15, 48-50, 56.
15. [James I et al.], *The Gunpowder Treason*, repr. in *Tracts, Relating to Northamptonshire* (Northampton, 1870), 9, 38, as quoted in Chakravorty, 72.
16. McIlwain, 283.
17. [James I et al.], *The Gunpowder Treason*, 38, as quoted in Chakravorty, 73.
18. Thomas Nashe, *Pierce Penilesse*, in Ronald B. McKerrow (ed.), *The Works of Thomas Nashe*, 5 vols. (Oxford, 1958), i. 213; Philip Sidney, *The Defence of Poesie*, in Albert Feuillerat (ed.), *The Prose*

- Works of Sir Philip Sidney*, 4 vols. (Cambridge, 1912-26), iii. 23.
19. Catherine Belsey, *The Subject of Tragedy: Identity and Difference in Renaissance Drama* (London, 1985), 115.
20. Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, Trans. John Osborne (London, 1977), 88.
21. The *Hamlet* citation is to *The Complete Works*, ed. Stanley Wells and Gary Taylor (Oxford, 1988).
22. See Maus, xix.
23. See Jonathan Dollimore, *Radical Tragedy* (The Harvester Press, 1989), 139-50.

[なかの ひろみ 横浜国立大学経営学部助教授]