

『ペリクリーズ』

— 不毛と豊饒の狭間 —

由井哲哉

I

N・フライは、シェイクスピア劇の複雑さは対位法的であると指摘する。つまり、いくつもの筋が「同時進行し、それぞれが最後まで一貫性を保ち、…様々なイメージが繰り返された複雑な織物」を織りあげるのだという⁹⁾。

だが、他のシェイクスピア劇と異なり、『ペリクリーズ』は、地理的中心が何度も移動し、場所から場所へ、挿話から挿話へと次々に進行していく物語形態をとっている。この作品では、プロットは直線的で行列的な構造をもっているのである。さらに、D・バージェロンが指摘するように、そうした移動は単に地理的なものではなく、家族的政治的な意味合いをも含んでいる¹⁰⁾。次々と移る挿話を通して、ペリクリーズは、父親、妻、娘を求めて遍歴の旅を続け、時には絶望の淵にたたきこまれ、また時には慰めを見出すのである。

このような芝居の直線的動きは、押し寄せる波のメタファーに彩られながら、一王家の三代にわたる運命の変遷を提示する。ペリクリーズの王としての試練は、「王妃と子供を得る」ためにアンティオクに赴いたことから始まり、やがてペンタポリスの海岸で父親の形見である鎧を取り戻した後、サイーザという妻を得、いったんその妻と娘マリーナを失うが、最終的に再会を果たすという経過を辿る。最後の場面、エフェサスで示される指輪の円環は、家族の結びつきを基盤にした永遠の統合性を象徴するものである。こうして、王家一家の変遷を提示することにより、シェイクスピアは、系譜の重要性を示唆しているのである。

一方、この作品では、家族の系譜をはじめとする社会秩序の基盤を侵食する力が随所に示される。そうした侵食力は、主に性的腐敗の力によって表されるが、その最も顕著な例は、冒頭のアンタイオカス王父娘の近親相姦であろう。ペリクリーズは、妻と父を求めてア

ンティオクに赴くが、そこで彼が代わりに見出すのは、謎の背後に潜むグロテスクな腐敗なのである。この場面で、ペリクリーズの運命を試す謎に出てくる蛇は、自らを食い尽くすウロボロスのイメージと重なる。神話の蛇が己自身の尾を呑み込み、そこから栄養を得るように、アンタイオカス王の娘は、生殖力の母胎である母親の肉を食らって栄養を得、最後には自らを滅ぼしていくのである。また、家族の結びつきの崩壊は、アンタイオカス王の娘の匿名性によっても際立つことになる。「姫は、その画一的な匿名性と謎が課す沈黙のゆえに、無秩序の象徴となる。それによって、彼女の近親相姦は親族的分類を曖昧にすることになる。」¹¹⁾

こうした「自己を食い尽くす力」は、ペリクリーズが救ってやることになるサーサスの飢饉の描写にも現れる。そこでは、「赤ん坊に食べさせるためなら、どんなものでもぜいたくとは思っていなかった母親が、今ではそのかわいい赤ん坊をさえ食べかねぬ始末だ」(1.4.42-44)¹²⁾という状況である。アンタイオカス父娘や飢饉に呻くサーサスの街のカンニバル的な親は、自らの手で家族の絆を断ち切り、自分たちの将来を食い尽くすのである。

秩序を侵す力は、ミティリーニの売春宿でも示される。D・トラヴァーシも述べているように、ここでは「欲の力が娼婦を支配し、その中でマリーナだけが純潔を守って屹立するという社会的崩壊のプロセスが示されている」¹³⁾のである。確かにこの場面に出てくる男は、性病で死んだトランシルヴァニアの旦那、足の悪いフランス人、よだれを流すスペイン人など、病気の兆候を示す人間ばかりである。一方娼婦の方も、女将に 'pitifully sodden' (4.2.18) と形容されるように、病気のせいでガタがきて、使いものにならなくなっている。ここでは、欲望が梅毒などの腐敗と結びついて、相手を「取り込んでいく」プロセスが示されるのである。

ところで、上の 'sodden' という単語は「とろ火で煮た、

シチューにした」という食事に関係した用語であると同時に、「発汗用の浴槽で性病の治療を受けた」という意味をも含んでいる。当時、酢漬けや塩漬け用の桶は、性病治療のために使われた発汗用の浴槽と関係していたことから、好色な意味合いをもっていた。このため、塩漬け肉屋や臓腑売りは、極めて卑しい職業とみなされていたという⁶⁾。マリナは、ポン引きのポルトに向かって「そんなことをして暮らしているとは、おまえの‘food’は腐った肺臓から吐き出される汚物のようなものだ」(4.6.167-68)と説教をするが、相手を内に取り込む「食」の行為が内なる「臓腑」の「腐敗」とつながっているというイメージは、女将やポルトが生み出す喜劇の設定の中で顔を出すのである。

この『ペリクリーズ』の売春宿に見られる「食」や「臓腑」の比喩は『ヘンリー四世』のフォルスタッフの台詞を思い起こさせる。フォルスタッフは、死んだふりをして倒れている時、王子ハルに、実際に死んだものと勘違いされ、「すぐに臓腑を抜いて葬ってやるぞ。」(5.4.108)と声をかけられる。死んだ後、防腐処置を施してやろうというハルの親心に対して、フォルスタッフはあわてて起きあがり、「臓腑を抜く! 今日俺の臓腑を抜くって言うなら、明日塩漬けにして食っていただくじゃないか。」(5.4.110-11)と「食」の比喩に置き換えるのである。まさに、「食らう行為」の代名詞であるフォルスタッフの面目躍如たるところである。

J・コールダーウッドが指摘するように、食べることは、敵の霊力を奪い取って自らの栄養にすることであり、従ってシェイクスピアの作品では、戦場が消費の場として食卓にたとえられることが多いという。上の戦闘の場で、フォルスタッフは、死んだふりをしているため、あやうく食物に還元されそうになってしまう。そこで彼は、すでに死んでいるホットスパの太腿を刺し、相手の性的戦闘能力を盗むことによって、ホットスパの霊力を糧に生き延びるのである⁷⁾。こうして、フォルスタッフは、「食われる」状態を脱し、相手を「食う」行為に転じることになる。すなわち命をやりとりする戦場という場で、「食われる」フォルスタッフと「食う」フォルスタッフが、「臓腑」という腐敗した性のイメージを引きずる言葉を媒介に混淆してしまうのである。M・バフチンの言う、「肉体が貪り食われ・貪り食う世界という統一されたグロテスクなイメージ」⁸⁾と絡み合うことになる。

このように、「食」が飢餓や性の腐敗と結びついてグロテスクなイメージに転落する例は、「母親の肉を食ら

う」冒頭の近親相姦の図からミティリーニの売春宿に至るまで、様々な形で現れる。近親相姦や不毛な性関係は、ともに生殖とは無縁という点で共通しており、母胎の否定とも考えられる。こうした要素は、母性や創造性を食らい尽くし、社会秩序につながる合法的な結婚や家族の絆を断ち切ろうとするのである。

II

J・ハートウィグが指摘するように、『ペリクリーズ』の後半3幕は、前半の2幕で確立された「損失+回復」のパターンを繰り返し、発展させているが、同時にこの第2のサイクルは、最初のものとは異なる様相を見せてもいる⁹⁾。ここで、種本の一つであるL・トワインの小説(*The Patterne of Painfull Adventures*)と『ペリクリーズ』の間で微妙な相違を見せる有名な場面を前半のサイクルと後半のサイクルから一つずつ取り上げ、その細部に注目することで、上に示した社会秩序とそれを侵す腐敗力という単純な二項対立の図式に、別の角度から光をあててみることにする。

まず最初は、ペリクリーズがサーサスの街を訪れる場面である。シェイクスピアのテキストでは、飢饉に苦しむこの街を訪れたペリクリーズは、人民に穀物を提供して彼らを救うのだが、「自分と船と供のものを御地に泊めていただく」(1.4.100)という以外には見返りをまったく期待しないのである。さらに遡って、彼が忠臣ヘリケナスにサーサス行きを告げる際にも、彼はサーサスの飢饉のことについては一切触れていない¹⁰⁾。こうしてシェイクスピアのテキストでは、寛大な君主としての美德だけが示されることになり、サーサスの人民は、彼の銅像を建てて謝意を表すのである。

一方、トワインの小説では、アポロウニアス(ペリクリーズに相当)が人民に穀物を提供して彼らを飢饉から救う点は、シェイクスピアのテキストと変わらないのだが、そのプロセスが大きく異なるのである。まず、穀物の提供は街の市場で行なわれ、そこでアポロウニアスは群衆を前に演説を行ない、人民を救う決意を堂々と語る。それから彼は、「自分が手に入れた時と同じ値段で穀物を提供しよう」と申し出、人民は大喜びでこの穀物を買取ることになる。ところが、その後アポロウニアスは、人民から受け取った金を再び人民に返すという手続きを取るのである。そして人民は、この返還された金をもとに、アポロウニアスの記念碑を建てることになる¹¹⁾。

このように、シェイクスピアのテキストとトワインのテキストでは、同じ穀物を供給するにしても、そのプロセスがかなり異なっている。トワインの本文中の言葉を借りれば、シェイクスピアのテキストには「贈り主 (a giver) の顔つき」が、トワインのテキストには「商人 (a merchant) の顔つき」がそれぞれ表れていることになる⁽¹²⁾。こうしてシェイクスピアは、種本に見られる市場経済のプロセスを消し去り、単なる贈与の行為に変えてしまうのである。

この場面のペリクリーズの穀物贈与という行為は、過去と未来につながる2つの意味をもっている。まず、サーサスを訪れた時、彼は、領主クリーオンに対して「あの船は、貴国の転覆をめざす、血に飢えた兵士をひそませるトロイの木馬ではない」(1.4.92-94)とわざわざ前置きをする。J・カッツの比喩を用いれば、「彼はアンティオクの宮廷で、害悪の小箱を開け、今度はここで善の小箱を開けることによって、その埋め合わせをしようとしている」⁽¹³⁾のである。ところが、彼のもくろみは都合良く運ばない。再び、J・カッツの説明に従えば、次のようになる。4幕4場で、ペリクリーズは、娘に会わんと大海を渡るが、この時の様子は、物語の語り部ガーワーによってこう描写される。

Well-sailing ships and bounteous winds have brought
This king to Tharsus — think his pilot thought;

(4.4.Gower.17-18)

ここで、「王の思いが水先案内人」という意味で使われている 'pilot' という単語は、Q版では 'Pilat' となっているが、これによって、娘を取り戻そうと航海に出たペリクリーズは、キリストの血を洗い流そうとしたピラト (Pilate) の姿と重なることになる。だが、アンティオクの宮廷で、いったんパンドラの箱を開けたペリクリーズの手は、もはや罪の血を洗い流すことができず、その報いとして娘を失う、というのである⁽¹⁴⁾。「血に飢えた兵士」という台詞から、キリストの血で汚れたピラトの手に至るイメージは、この場面で、ペリクリーズが過去に触れた罪に対する贖罪の意味をこめてサーサスに穀物を贈与した、という意味を生み出すわけである。

ところで、ペリクリーズが人民に穀物を与える行為は、また別の意味ももつ。「ペリクリーズ」が創作されたとみられる1607-8年頃、市民は、困い込み運動による穀物価格の高騰とそれに伴う飢饉の恐怖に苦しんで

おり、サーサスの飢饉は当時の社会的状況とも結びついていた。そのことは、『コリオレイナス』の冒頭でも、直接的に描写されている。そこでは、飢饉に対して暴動を起こす大衆に嫌悪感を抱くコリオレイナスの姿が描かれ、それは、困い込みの生け垣を破ろうとする大衆の動きが社会的階層の水平化に結びついた際に権力者が感じる恐怖を反映しているのである⁽¹⁵⁾。そのことは、商業流通の権利を独占し、父権社会の確立をめざしたジェームズ王が、政治結社等に率いられた民衆の暴動を警戒していた図とも結びつく。つまり、権力者側は、父権的貴族社会の調和を約束する気前よさの原理が覆され、民衆が自立し、相手を食いものにしていく状況を恐れるのである⁽¹⁶⁾。『ペリクリーズ』では、トワインの小説のように、民衆が穀物を買うという自立のプロセスは消し去られ、民衆は気前のよい君主ペリクリーズから施しを受けるという形をとっているが、ここには、S・マレイニー等が指摘するように、贈り物は単なる贈り物では済まされないという原理が働いている。すなわち、贈り物をすれば、その瞬間に相手側には見返りの義務が生じ、贈り主と受納者の間には、北米インディアンの風習「ポトラッチ」に見られる通り、目に見えない権力の不均衡が出現することになる⁽¹⁷⁾。贈り物とは、相手に贈るかにみえて、実は相手を取り込んでいく戦略なのである。こうなるとペリクリーズのサーサスへの穀物贈与は、王の寛大さを示す行為から、一転して弱い国に対して権力を誇示し、彼らから自立のプロセスを奪い去るという社会階層戦略へと変容する。しかもシェイクスピアが、種本における「商人の顔つき」をわざわざ「贈り主に対する顔つき」へ変えたということになると、その権力誇示の手段は一層始末が悪いように思われる。

ところが、結局のところ、『ペリクリーズ』のテキストでは、この権力誇示・取り込みの手段は、まったく機能しないのである。それどころか、ペリクリーズは、サーサスに対して課した「恩」をダイオナイザによるマリナーナ殺害未遂という「仇」で返されるはめとなり、それが原因で、茫然自失の状態に陥ってしまうのである。

以上のように、ペリクリーズのサーサスにおける穀物贈与の行為を深読みしてみると、いろいろ興味深い点が浮かび上がってくる。一見すると、ペリクリーズは、物を施すことにより、カンニバル的飢餓状態から社会秩序を取り戻し、君主としての寛大さを示しているかにみえるのだが、実は、彼自身、過去から引きずっている汚点を払拭すると同時に、将来に向けて力を

及ばんとする意図を秘めていたことになる。しかも、種本の形をやや変えることによって、表向きの君主としての寛大さと秘めた意図の落差が、より広がっている。だが、結局ペリクリーズは、そのどちらの目的も果たすことができない。相変わらず過去の罪を背負ったまま、遍歴の旅を余儀なくされ、せっかく与えた贈り物も言ってみれば「贈り損」の結果となってしまう。われわれは、シェイクスピアがわざわざ種本の挿話の細部を変えたという事実から、一体何を読み取ればよいのだろうか。次に、種本と相違が見られるもう一つの場面を検討しながら、そのことを考えてみることにする。

III

シェイクスピアのテキストと種本のトワインの小説との間に相違が見られるもう一つの有名な場面とは、4幕2場、マリーナが、娼婦として入るミティリーニの売春宿の場である。シェイクスピアのテキストにおいて、マリーナは、ミティリーニの市場に売買される商品そのものとして参入する。だが、彼女は、商品としての機能を果たさず、処女を守り通す。一方、トワインのテキストでも、アポロニアスの娘サーシャは、マリーナと同様処女を守り通すのだが、客を改心させる手段が両者の間で異なるのである。『ペリクリーズ』のテキストにおいて、マリーナは客に説教をする。そのことは、4幕5場における2人の紳士の滑稽な会話から読み取ることができる。

1. Gent.: But to have divinity preach'd there! Did you ever dream of such a thing?
2. Gent.: No, no. Come, I am for no more bawdy-houses. Shall's go hear the vestals sing?

(4.5.4-7)

さらに、彼女は、ミティリーニの太守ライシマカスに対して、「不埒な行ないによって太守としての職務に泥を塗っている」と指摘する。ライシマカスは、こうした彼女の説教に感銘を受け、あっさり改心し、退場する。シェイクスピアのテキストは、この点で、非常に単純なプロットになっている。

これに対して、トワインの小説では、アタナゴラス(ライシマカスに相当)が、彼女の最初の客となる。だが、彼の欲望を前にして、サーシャ(マリーナに相当)は、肉体も説教も提供せずに、ただ自分の苦難の身の

上話をするのである。彼女は、彼の足下に身を投げ出し、自分の父親、母親のこと、サーサスでの出来事、海賊に連れ去られた経緯を彼に話す。こうして彼女は、彼の同情に訴えようとするのである。これを聞いたアタナゴラスは、彼女の話の同情し、彼女に金を与えて部屋を出る。トワインの小説では、アタナゴラスが改心する経緯を説明していることになる。さて、部屋を出たアタナゴラスは、次の客に出くわして言葉を交わした後、続く場面を立ち聞きするために、扉の後ろに隠れる。サーシャは次の客に対しても同じように身の上話をして、同情を誘う。その客が部屋を出ると、アタナゴラスの存在に気づき、彼も同じように扉の後ろに隠れることになる。こうして、場面は次々に繰り返され、部屋の外の観客もまた増え続けることが暗示される。改心した紳士たちは、部屋の外でマリーナの劇場的演技を見て楽しむわけであり、S・マレーニーが指摘するように、結局彼女は、男の女に対する欲望を観客の物語に対する欲望に変換することに成功するのである⁽⁹⁾。

では、なぜシェイクスピアは、サーシャのこうした劇場的サービスの行為を省いたのであろうか。ここには、当時の演劇と売春の置かれていた状況が関係しているように思われる。シェイクスピアの時代、劇場は、ある意味で猥雑な行為の市場と考えられており、実際、芝居小屋での不埒な行ないについても指摘がなされている⁽¹⁰⁾。劇そのものも、性的行為のテキストを提供している場合があると考えられ、そうした道徳的観念から『ペリクリーズ』の売春宿の場が長く非難の対象になったりもした⁽¹¹⁾。

だが、これら2つの職業には、もっと緊密な共通点がある。それは、G・テイラーが明らかにしているように、どちらも、“real fantasy”を求める客の要求に応えようとするサービス産業だという点である⁽¹²⁾。そして、役者も娼婦もこの“real fantasy”を満たすために、自分たちの感じていない情熱を装うのである。つまり、彼らは見せかけと真実を使い分ける点でよく似ている。たとえば、『ペリクリーズ』において、売春宿の女将はマリーナに、商売につきものの二面性を教え諭しながら、こう言うのである。「いいかい、あんたね、したくてたまんなくてもいやでいやでたまんないって見せかけるんだよ、お金なんかいらなくて顔してるとお金のほうでころがりこんでくるもんさ。」(4.2.118-19)こうした二面性の使い分けは、役者もまた同じである。彼らは、劇中で役になりきって、まったく別の人間として舞台の上に現

れる。演技という行為は、客の幻想を生み出すために、劇作家の作り話に身を委ねることで、役者の真の自我を隠し、'identity'の境界を取り払おうとする能力を意味する。S・マレーニーが、S・ゴッソンの文章を引用しながら説明しているように、役者は百姓から君主まで幅広い役柄を演じるが、それによって社会的枠組を混乱させ、観客の心に社会的流動感を植えつけるのである¹²⁰。

ところで、この場合問題となるのは芝居の内容ではなく、演技あるいは表象行為そのものである。D・カスタンによれば、舞台上で、王は劇作家の想像力の'subject'(臣下/主題)となり、また観客の判断の'subject'(臣下/主題)となり得るため、表象行為は表象される対象の権威を弱め、支配階層に脅威を与えることにつながるという。芝居は、国家転覆的な筋を提示しなくても、提示という行為そのものが転覆的なものであり、社会階層を混乱に陥れるというのである¹²¹。

こうした状況は、冒頭のアンタイオカス王の謎が示す状況と似ている。ペリクリーズがこのまやかしの謎を解くためには、近親相姦の事実を指摘せねばならない。だが、そうすることは黙っていることと同じくらい危険である。結局、この偽の試練は「あらゆる選択肢を同じ結論に導いてしまう」¹²²ことになり、謎の内容如何に関わらず、ペリクリーズの存在そのものが罪となってしまう。謎は、ウロボロスと同様、正と負、内と外、取り込みと取り込まれの差異・境界を呑み込み、一つの不安定な関係を生み出すばかりである。このような表象行為の危険は、反演劇的感情のお決まりのテーマであった。当時の芝居小屋は「市当局や法律の不安定な周縁に立っており、非難と寛容、迫害と許可という不安定なバランスの上に成り立っていた」¹²³のである。劇場は、こうして様々な矛盾を抱えながら、社会との折り合いをつけていたことになる。

一方、売春宿も同じ状況に立っていた。たとえば、当時古い売春宿は、ウィンチェスター僧院の近くに位置しており、しかもその僧院の監督下にあったことが指摘されている¹²⁴。先ほど引用した4幕5場の紳士の会話は、皮肉にも売春宿と教会の関係を別の形で浮き立たせているわけである。中世の教会は、売春制度を外面上は非難しながらも、実際は必要悪として見逃していたわけであり、売春宿もまた、様々な矛盾を抱えながら、社会との折り合いをつけていたのである。

こうしてサーシャの振る舞いは、結果的に演劇と売春の緊密な関係を強調することになる。上でも述べたように、演劇は'identity'の境界を越境し、それによって

そこで表象されるものの権威を弱めるわけであるが、サーシャの劇中劇においては、劇場そのものが表象の対象となり、しかもそれが売春宿の中で行なわれるからには、両者のもつ不安定で危険な状況が観客の心の中で重なり合うかもしれない。つまり、ここでは表象行為によって弱められる権威が演劇そのものということになりかねないのである。

当時、演劇が市当局の周縁に位置していたという事実は、川崎寿彦氏が19世紀中期に流行した「温室」を外と内との間に位置する中間的景観としての周縁と定義していることと通じ合うように思われる。

川崎氏によれば、「温室」とは、ヴィクトリア朝の家父長権威という厳然たる秩序によって支配されている屋敷たる「内側」と不況や労働者階級の台頭などの社会的現実の寒風が吹きすさぶ「外側」との中間に位置する「周縁部」として位置づけられるという。そこは、自然と人工の中間たる作られた無風地帯であり、ヴィクトリア朝期の小説では、恋人たちが屋敷内で行なわれているパーティーから脱け出して、逃げ込むべき緩衝地帯としての役割を果たしていた。だが、結局、将来を誓い合った恋人たちの愛は、破綻に終わることも多かった。「時代の道徳的秩序からの逃亡が容易でないことを作品のプロットは語っているというべきだろう。」¹²⁵

このように、「温室」は、「困われた庭」として、「永遠の春」を保証し、男女の愛の舞台となる「悦楽の庭」を意味する。だが、同時に、内・外からの圧力によって、危険な状況に変わり得る可能性をも孕んでいた。無邪気な性的悦楽が、社会的'identity'の境界を越境し、家父長の権威を傷つけるようになれば、容赦なく抑えつけられる運命にあったのである。「温室」とは、まさに非難と寛容、迫害と許可という不安定なバランスの上に立つ中間的緩衝地帯であったといえるであろう。

IV

この作品における海のメタファーは、様々な要素を内包したり、また吐き出したりする不可解な力を暗示する。たとえば、ペリクリーズは、嵐で遭難した後、ペンタポリスの海岸に漂着するが、そこで彼は失った父親の形見である鎧を取り戻す。その時彼は「なにものをも容赦せぬ荒波がいったんは奪い去ったが、凧いでまた返してくれたのだ。」(2.1.130-31)と、海が返してくれた贈り物に感謝する。一方、海はペリクリーズから最愛の妻サイーザを奪ってしまうが、その時、ペリク

リーズは「ああ神々よ！なぜあなたがたはすばらしい贈り物を与えながら、われわれがそれを愛するとすぐにまた奪い去ってしまわれるのです？」(3.1.22-24)と嘆くのである。そうした海のメタファーの特徴を最もよく表しているのは、3幕3場、ペリクリーズが、マリーナをクリーオン夫妻に委ねて出発する時のクリーオンの台詞であろう。

We'll bring your grace e'en to the edge o' th' shore,
Then give you up to the mask'd Neptune and
The gentlest winds of heaven
(3.3.35-37)

アーデン版の註釈者F・ヘニガーは、「mask'd」という単語を「欺くほどに穏やかな」と解釈している⁽²⁰⁾。われわれがクリーオン夫妻のペリクリーズに対する裏切りを考える時、この隠喩は実に効果的なアイロニーとなっているわけであるが、同時に、一見穏やかながらも、実は表面下で奪い・吐き出す行為を繰り返す海の作用が、作品全体の動きを暗示していることにも気づかされる。そのことは、物語の大団円である再会の場が「海神ネプチューンの年に一度のお祭りの日」(5.Gower.17)であることによって、一層強調される。このネプチューンの祭りの日に起きる再会の場において、ペリクリーズは次の有名な台詞を口にする。

Thou that beget'st him that did thee beget;
Thou that wast born at sea, buried at Tharsus,
And found at sea again.
(5.1.195-97)

「おまえに命を与えた男がおまえに命を与えられた」というこの台詞は、世代継承の母胎となる女性の生殖力と永遠の統合性を表すものである。だが同時にそれは、ウロボロスに似たアンタイオカス父娘の逆転した親娘関係や「命と命をやりとりする」場である戦場で、性のメタファーを媒介に、取り込む行為と取り込まれる行為を混淆したフォルスタッフの行為をも思い起こさせる。今、いくつかの試練を経てきたペリクリーズは、様々な要素を気紛れに呑み込んだり、贈り返したりするネプチューンの祭りの日に、性の腐敗の漂う街ミティリーニの沖合の海上で、海を象徴するマリーナという名の娘と再会を果たし、その娘との間で「命と命のやりとり」を果たすのである。

これまで見てきたように、生命を「与え・与えられる」、関係は、生命の永遠の統合性を示すと同時に、ウロボロスのように、取り込みと取り込まれが一体となり、己自身を食い尽くす負の円環に変わる可能性をも孕んでいる。そして、この芝居自体も結部と冒頭(和解と近親相姦)が一つの円環を描いて結びつく可能性を示している。冒頭で述べた、この芝居の直線的・行列表的構造は、円環的構造に変容し、さらにその円環的構造も、永遠の統合性を示す指輪と無限の堂々巡りに陥るウロボロスという二重の意味が表裏一体となっているのである。

マリーナは、性の腐敗の試練を経、その「virgin-knot」を守り通したことで、いわば浄化装置としての機能を備えることになる。彼女は、内と外との差異を呑み込むグロテスクな一体化の構図に「温室」という緩衝地帯を生み出し、「ピラト」たるペリクリーズの血で汚れた手を清め、生命を与え・与えられることによって成り立つ系譜の重要性を取り戻し、物語を再生の方向へと向かわせる。だが、その彼女自身、見方を変えれば、父や夫によって守られる、父権的構造という別の枠組の中に取り込まれただけにすぎないともいえる。彼女が作り出した温室は、あくまでも「冬のない春」を人工的に作り出したものにすぎず、状況次第では、内から外から取り込まれ得る危険な周縁部としての脆さを含んでいるのである。

ヴィクトリア朝に見られる、「内」なる家父長的権威と「外」なる労働者階級の台頭の構図は、「ペリクリーズ」において、サーサスの穀物贈与の場に見られる貴族的階層権威と民衆による囲い込み打破や社会的水平化の動き、またミティリーニにおける、権力側と演劇的表象との折り合いの問題とはからずも関連している。シェイクスピアは、種本の細部を作り変えることによって、サーサスでは、ペリクリーズの君主としての美德だけを強調しようとし、ミティリーニでは、マリーナの演劇的行為を省き、客を改心させるマリーナの無垢さだけを単純に示そうとした。だが、どちらも物語を単純化したようでいて、実は穀物を贈ることに秘められた意図や不安定なバランスの上に成り立つ演劇と売春宿の状況を浮き彫りにしてもいる。そこには、あえて「内」と「外」の中間的景観である「冬のない春」を人工的に設けて、物語を再生の方向へ導くとともに、それに伴う周縁の危うさをも提示しようとした作者の態度を読み取ることができるようと思われる。

シェイクスピアは、人間が作り出す秩序の網の目は、所詮「art」(人工/魔術)にすぎぬことを心に留めていたよ

うなふしがある。だからといって、晩年の彼は、そのことを悲劇のように、神の見えざる手にすべてを委ね、人間に抗しようもない容赦ない運命の円環の中に物語を閉じ込み、主人公を死に至らしめるという手法によって提示しようとはしなかった。彼は、ロマンス劇というジャンルにおいて、あえて‘art’にすぎぬ「温室」的秩序を生み出し、その周縁の危うさに身を置くことによって、取り込みと取り込まれ、秩序と腐敗、豊穡と不毛、そして生の世界と死の世界の境界線が曖昧となる両面価値的な世界の構築をめざしたのである。シェイクスピア・ロマンス劇は、腐敗の構図が浄化され、秩序の構図へ生まれ変わるといった、単純な死から再生への二項対立で表されるものではなく、W・サイファーの言う「決定的解決をみない緊張」⁽⁹⁾の上に成り立っているのである。

シェイクスピア・ロマンス劇の掉尾を飾る『テンペスト』においても、プロスペローの生み出す幻想劇には冬がなく、収穫の秋の後いきなり春がくる⁽¹⁰⁾。さらにその幻想劇は途中で中断され、プロスペローは、表面的な解決とはうらはらに、いくつもの矛盾を残したまま魔法の杖を置くことになる。プロスペローが魔術によって生み出そうとした「永遠の春」と現実の諸相との落差こそがロマンス劇の問題点なのである。

最後に、『ペリクリーズ』の場合、前半の生硬な文体と後半の闊達な文体の落差、上演史における輝かしい人気ぶりと批評史における異様な冷遇ぶりの落差など、内容以外の面でも不安定な周縁の上で決定的解決をみない二元性が見られるのは、皮肉なことである。

註

- (1) Northrop Frye, *A Natural Perspective* (Columbia University Press., 1965), p.27.
- (2) David M. Bergeron, *Shakespeare's Romances and the Royal Family* (University Press. of Kansas, 1985), p.117.
- (3) Phyllis Gorfain, 'Puzzle and Artifice: The Riddle as Metapoetry in *Pericles*' (*Shakespeare Survey* 29, 1976), p.14.
- (4) シェイクスピアの劇作品からの引用とその行数はすべてアーデン版による。また、引用は小田島雄志氏の訳文を参考にさせていただいた。
- (5) Derek Traversi, *Shakespeare: The Last Phase*

(Hollis & Carter, 1965), p.33.

- (6) Neil Rhodes, *Elizabethan Grotesque* (Routledge & Kegan Paul, 1980), p.76.
- (7) James L. Calderwood, *Shakespeare and the Denial of Death* (University of Massachusetts Press, 1987), p.23, p.26.
- (8) Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World* (trans. by Helene Iswolsky, Indiana University Press., 1984), p.221. 邦訳『フランソワ・ラブレールの作品と中世・ルネッサンスの民衆文化』(川端香男里訳、せりか書房、1985)、p.195。
- (9) Joan Hartwig, *Shakespeare's Tragicomic Vision* (Louisiana State University Press., 1972), p.44.
- (10) J.P.Brockbank, 'Pericles and the Dream of Immortality' (*Shakespeare Survey* 24, 1971), p.110.
- (11) Geoffrey Bullough, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare* Vol. VI (Routledge and Kegan Paul, 1966), pp.432-33. 以下、種本との比較はこの本による。
- (12) *Ibid.*, p.433.
- (13) John P. Cutts, 'Pericles' Downright Violence' (*Shakespeare Studies* IV, 1968) p.281.
- (14) *Ibid.*, p.291.
- (15) Janet Adelman, "'Anger's My Meat": Feeding, Dependency, and Aggression in *Coriolanus*,' in *Representing Shakespeare*, ed. by Murray M. Schwartz and Coppélia Kahn (The Johns Hopkins University Press., 1980), p.129.
- (16) Leonard Tennenhouse, *Power on Display: The Politics of Shakespeare's Genres*, (Methuen, 1986), p.167.
- (17) Steven Mullaney, *The Place of the Stage* (Chicago University Press., 1988), p.139.
- (18) *Ibid.*, p.143.
- (19) Ann Jennalie Cook, "'Bargaines of Incontinencie": Bawdy Behavior in the Playhouses' (*Shakespeare Studies* X, 1977), p.272.
- (20) F.D. Hoeniger, *Pericles* (The Arden Shakespeare), Introduction, p.lxx.
- (21) Gary Taylor, *Reinventing Shakespeare* (The Hogarth Press, 1989), p.390.
- (22) S. Mullaney, p.142.
- (23) David Scott Kastan, 'Proud Majesty Made a Subject: Shakespeare and the Spectacle of Rule' (*Shakespeare*

Quarterly, 1986 Number 4), p.461.

- (24) P. Gorfain, p.14.
- (25) G. Taylor, p.390.
- (26) Wallace Shugg, 'Prostitution in Shakespeare's London' (*Shakespeare Studies X*, 1977), p.292.
- (27) 川崎寿彦『楽園のインランド』(河出書房新社、1991), pp.158-59, pp.189-91.
- (28) F.D. Hoeniger, p.95.
- (29) Wylie Sypher, *Four Stages of Renaissance Style* (Doubleday, 1955), p.162.
- (30) Douglas L. Peterson, *Time, Tide, and Tempest* (The Huntington Library, 1973), p.240.