



Title	Lucioの運命 : 続 Measure for Measure 試論
Author(s)	梶原, 幸夫
Citation	Osaka Literary Review. 1965, 4, p. 11-23
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/25770
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

Lucio の運命

— 続 *Measure for Measure* 試論 —

梶 原 幸 夫

『以尺報尺』で、脇役の一人として、相当な活躍ぶりを見せるルーシオは、メアリアナや前号でとりあげたバーナーディンらと共に、シェイクスピアの創造にかかるものであって、彼が種本として利用したと推定されるシンシオやウエットストンの作中には登場してこない人物である。ところで、シェイクスピアは、ルーシオ導入によって、どのような演劇的効果を狙ったのであろうか。この点を、できるだけテクストに即しつつ考えてみようとするのが、本稿の目ざすところである。

I

考察を進めるための予備手続として、ルーシオがどのような人物として描かれているかを、まず、簡単に眺めておく。

劇の前半では、ルーシオは、颯爽たるダンディである。彼が、遊びなかもの、放蕩な青年たちと戦わせるウイット・コンバットは、彼のあたまが、なかなか機敏に働いて、鋭く切れることを示している (I. ii. 38 ff.)。のみならず、彼はきわめて友誼にあつい男でもある。例えば、クローディオウが、お縄を頂戴して獄に曳かれて行く途中で、伝言を依頼しようとして彼に、

One word, good friend, Lucio, a word with you.

(I. ii. 152)

と言ったのを受けて、

A hundred, if they'll do you any good. (I. ii. 153)

と反射的に応じた語調には、親友の身を案じ、何か自分の力で役にたつことでもあればと願う真情の、ひしひしと脈打っているのが感ぜられる。実際、こうした真情が土台にあればこそ、窮地に立たされた友を眺めては、手をこまねいて傍観するに忍びず、積極的に救いの手をさしのべるのである。そして、彼の俠気は、時に応じて、不退転の勇気と、真実を洞察する智恵までも、彼自身に与える。クローディオウの助命を、肉身のイザベラ

に嘆願させるべく、彼にはおよそ不似合いな女子修道院を訪ずれて、たぬいがちな彼女を励まし力づける彼のことばに、その事実は明瞭に認められる。

Isab. Alas! what poor ability's in me
To do him good?

Lucio. Assay the power you have.

Isab. My power? alas! I doubt---

Lucio. Our doubts are traitors,
And make us lose the good we oft might win,
By fearing to attempt. Go to Lord Angelo,
And let him learn to know, when maidens sue,
Men give like gods; but when they weep and kneel,
All their petitions are as freely theirs
As they themselves would owe them.

(I. iv. 75—83)

ここには、親切で頼もしい、その上、処世の分別もりっぱに備えた男としてのルーシオの一面が出ていて、彼がただの軽薄才子ではないことを示している。

してみれば、おそらくは男ぶりもよく、身分 (gentleman) はあっても庶民的で、垢ぬけしていて、男氣もあるという彼が、「雪解け水のように血の冷めたい」 (I. iv. 57—8), 「学問やら断食やらの修養一途で、本能の刃先をすっかり鈍らせてしまっている」 (I. iv. 60—1) 野暮天の権力者アンジェロウを痛烈にけなしつけるとき、当代の平土間の観客ならずとも、思わず喝采を送りたくなるのが人情ではないだろうか。事実、二幕二場で、法を楯にとるアンジェロウを前にして、ともすれば挫けそうになるイザベラを励まし、あの有名な熱弁を導き出させるときのルーシオは、あくまでも一脇役としてではあるが、まことに天晴れなナイトぶりを発揮していて、不自然なまでにピュアリタニカルな峻厳さに抗する、 “より人間的な” 陣営のチャンピオンとしても恥ずかしくない姿を、そこにあらわしている。

ところがである。この颯爽としていたはずのルーシオは、彼が次に姿を見せる三幕二場あたりから、だんだんと背丈けの小さい人物となり始め

る。劇後半でのルーシオ像は、作者によって、意識的な戯画化を受けるのである。彼がますます饒舌になり、卑猥なトピックで、アンジュロウや公爵の悪口を言うのはいいとしよう。だが当の相手が、仮装した公爵であるとも知らず、次第に調子にのって、

Sir, I was an inward of his. (III. ii. 142)

と胸をそらし、「あの人人が身をかくしたわけも、ぼくは知ってるんだ」(III. ii. 143—4)と、したり顔に語りはじめるにおよんで、さきほどの、女子修道院の場で見せたような重厚さはどこへやら、ただの見えっぱりで、嘘をつくことなど何とも思わぬ放埒な人間となりはてる。だから、彼が公爵を評して言う、

A very superficial, ignorant, unweighing fellow.

(III. ii. 152)

なる台詞は、その有効性を喪失するばかりでなく、かえって、皮肉にも、それを発したルーシオその人の頭上にはねかえってくるに至るのである。

こうして、にわかに下落をはじめたルーシオ株は、いまや落勢にはずみがついて、いっかな反騰に転じそうな気配が見えぬ。その、落目のルーシオに、さらに追討ちをかけるかのように、あいまい宿のおかみまでが、ルーシオさんは、かつて、不始末の尻ぬぐいを、ひとにさせておきながら、今度は恩を仇で返して、わたしのことを密告したのですと難ずる(III. ii. 214 ff.). こうなれば、ルーシオの立つ瀬としては、生に対して執拗なまでの執着力を示す「イガ」となるよりほかないとも言えよう。

こういうルーシオが、最終幕で、いわば、公爵の策謀の犠牲となって、図に乗るところまで乗らされた揚句に、バッサリと斬って捨てられる(?)のは、いさきか、気の毒という感じがしないでもない。稀代の悪僧の仮面をひんむいたつもりが、意外にも公爵その人の顔があらわれたとあって、こっそり逃げ出そうとするルーシオ。それを目ざとく見つけられてつかまり、

This may prove worse than hanging. (V. i. 361)

としおげかえるルーシオの図は、まさに一幅の‘grim bathos’とでも言うしかない。つまり、フォールスタッフならば、こういう時にも少しも騒がず(あるいは内心大いに狼狽はしても)，そこは持前の強心臓と機智の才を発揮して、何とかうまくごまかしあおおせるであろうと思われるが、こ

このルーシオは、ちょうど、『トロイラスとクレシダ』で、ヘクターにつかまつたサーサイティーズが、「おれの相手になれる男か」と聞かれて、

No, no, I am a rascal; a scurvy railing
knaves; a very filthy rogue. (*Tr. & Cr.* V. iv. 30—1)

と答えるのを思わせる慘めたらしさだけが、妙に印象に残るのである。権力に抗して庶民的な反撥を示す好い男として、ルーシオに無言の声援をおくってきた観客は、三幕二場以降のルーシオ像分裂に、なんとなく満たされぬ思いを募らせつつここまで来て、はじめて、自分たちは作者によって、実は先刻、背負い投げを喰わされていたのだと、ひとしきり咲笑した後で、ふっと気がつくのではあるまいか。大団円で、すべての人物が、公爵によって許されるのに、ひとりルーシオだけが、「君主を誹謗した報いとして当然である」(V. i. 526) として、むりやりに、売春婦ケイト・キープダウンとの結婚を仰せつかるという“罰”的不當に注意して、ジョンソン博士が、

After the pardon of two murderers *Lucio* might be treated by the good *Duke* with less harshness; but perhaps the Poet intended to show, what is too often seen, *that men easily forgive wrongs which are not committed against themselves.*^⑨

と論じた言葉にも、そうした気持ちがあらわれているように思える。ジョンソンがこういう意見を述べたのは、ルーシオ“処罰”を正当化しようとして呻吟した結果であり、さらに遡って言えば、博士をこのように苦しめたものは、ルーシオに対する、ほとんど無意識的な同情心であったことはあきらかである。

だが、ルーシオが、マー・キューシオ(『ロミオとジュリエット』)的な、澁渁たる機智と俠気の人物から、サーサイティーズ的矮小にまで引きずりおろされるという、いわば奇態なとも言える変貌をとげたのには、それだけの理由と必然性があったと思われる。この点をあきらかにするために、われわれは、シェイクスピアが『以尺報尺』執筆にあたって参考とした主たる source であるウエットストンの作品にもどって、それをシェ

イクスピアの作と比較検討することにより、ルーシオなる人物が、なぜ、導入されたか、また、彼が劇中でいかに働き、いかに消えて行かねばならぬ運命を担わせられていたかを、dramaturgical な角度から、とらえなおさねばならないであろう。

II

ジョージ・ウエットストンの劇『プロモスとカサンドラ』(1578)と、シェイクスピアの『以尺報尺』(1604)とは、大体のプロットにおいても、主な登場人物においても——もちろん、名前こそ変わっているが——、かなり密接にパラレルである。ただ、この二つの作品において根本的に相違する点が一つある。すなわち、ウエットストンの作ではプロモス(『以尺報尺』のアンジェロウにあたる)が、

Who hath in thought a wylfull murder wrought,
Who hath *in act performd a wicked rape.*

(Pr. & Cass. Part I. IV. v.)^④

となっているわけだが、これはシェイクスピアにとって黙過できない点であったと思われる。ジェフリー・パロウの指摘するように、『ルクリース凌辱』の詩人でもあるシェイクスピアは、イザベラの‘honour’を何とかして救う方法を考えねば、この作をウエットストンにならって「喜劇」とすることはできぬはずであった。それならば、^{ビロイシ}主人公の honour は、いかにすれば守り得るか。

ここでシェイクスピアが打った手は、いわゆる‘Substituted Bride’の導入であって、彼が前に『末良ければすべてよし』でも利用したことのある手段であった。ところが、イザベラを、いかに怜憐な女性に仕立ててはいても、尼僧見習いとして修道院に入ろうとしているという、特殊な立場に設定している以上、自分でこのような計画を思いつかせるというのでは、全く、ぶちこわしになる。したがって、こうした手段を用いるからには、イザベラにその策を授ける人物が、当然、必要となってくる。そして、この策が、モラルの上でも微妙な問題をはらむものであるだけに、彼女に入れ智恵する人物は、世の中の酸いも甘いもかみわけた苦労人でなければならぬ。なお、高い道徳的権威と高邁な識見を備えた人物であれば申し分ない。この意味でも“仮装の統治者”というのはうってつである。『プロモスとカサンドラ』においては、まったくの *deus ex machina* として

の役割しか果していないコーヴィナス王を、『以尺報尺』全体にわたって活躍する、あれだけの大きさをもったヴィンセンシオ公に、シェイクスピアが変貌せしめたのも、その少くとも一つの理由は、ヒロインの honour を守るための苦心という点に見出されるのではないだろうか。

では、ルーシオはどうか。『プロモスとカサンドラ』には、ルーシオにあたる人物は登場してこないが、人物の演劇的重要度において、彼に匹敵する脇役がいないわけではない。それはファラックスという男である。この男は、もともと、「しがない下級弁護士」(Part I, I. iii.) であったが、flattery によってプロモスにとり入り、今では、その腹心の部下となっている。これがたいへんな役人で、一方では、ずいぶん、あこぎなことをして良民をいじめているながら、他方では、搦め手から攻め寄せるレイミア(ミストレス・オーヴァダンにあたる)に、すっかり降参して、彼女の店だけは営業を黙忍してやるという有様である。彼自ら、

Disordred persons brybe me wel to escape from *Justice*
bands. (Part I, II. iv.)

というくらいだから、悪賢い連中は、それこそ、何でもやりたい放題である。

ウエットストンの作では、開幕を前に国王が述べる、
And let not might outcountenance their (=the poor)
right: (Part II, V. v.)

というのが、この劇の、主要なモラルの一つとなっていると思われるが、ファラックスは、プロモスが、‘might’をして、‘right’を‘outcountenance’せしめるのを、さらに小さなスケールで、繰返していることになる。なるほど、ファラックスを登場させることによって、ジューリオウの町(『以尺報尺』ではヴィエナ)の綱紀の弛緩ぶりを、この作に接する者に強く印象づけることはできる。そして、こうした人物を登場させることについては、やがて、『リア王』において、リア——ゴネリル、リーガン——コーディーリアと、グロスター——エドマンド——エドガーというパラレルで、複雑な父子愛憎の関係を浮彫りにしてみせるシェイクスピアには、十分、その意義を認めうることであったと思われる。だが、ファラックスが、プロモスの corruption を、彼なりのしかたで繰返すことには、ほとんど終始していて、他にこれといった演劇的意義を担わせられていない

いということは、考えてみれば、いかにも、芸のない話である。ウェットストンの作が、冗長かつ平板なものとなっている原因の一部は、おそらく、このファラックスなる脇役を十分に働かせ得ていないという点にも、見出されうるであろう。シェイクスピアはここに眼をつけたのではないか、minor character 一人を創造するにしても、ただ一通りにではなく、三通りにも四通りにも働かせ、multi-level な演劇的意味を持たせることがシェイクスピアの dramaturgy であるならば、これだけのプロポーションを占める人物を、そのままにしておくわけはないのである。では、ルーシオはシェイクスピアによって、どのように利用されたか。それを考えるのが、われわれの、次の課題でなければならぬ。

III

シェイクスピアが、ルーシオに担わせている演劇上の役割は、まことに多層的であるが、そのうち主なものとしては、少くとも次の三点が考えられよう。

その第一。『以尺報尺』は、公爵、アンジェロウ、エスカラスら——(これにイザベラとクローディオウを加えてもよい)——を中心とする町の上層部と、ミストレス・オーヴァダンやポンピーによって代表される下層社会とが、相互に、ないあわされて織り出される世界である。この劇世界を構成する二要素の中間にあって、その橋渡しをするのが、ルーシオに課せられた使命の一つである。すなわち、彼は放蕩なリバタインとして、下層社会の、いかがわしい場所に入り浸る男であると共に、クローディオウの親友として設定されることにより、イザベラと連絡し、また、自らも、仮装の公爵とわたりあって、直接、ヴィエナの上層部と通ずるという仕組みになっている。こうした、いわば ‘link’ としての役割は、『プロモスとカサンドラ』においても、ファラックスによって、あるていど果されているところであるが、ルーシオとファラックスでは、その効果に大きな差が生じていることは、注意しなければならない。ファラックスの場合は、プロモスに寄生する ‘a pernicious Parasyte’^⑥ として、もっぱら、主人の背徳性を敷衍する役割をはたすことにより、その、小役人としての地位にも拘らず、あきらかに、ジューリオの町の上層部に属する人間となりおおせているのであるが、ルーシオにあっては、この間の事情は相当異

っている。つまり、ルーシオは淫蕩に恥りながらも、自分自身をも含めて、周囲の人と環境に批判の眼を向ける、一種、虚無的な知性をもち、また、権力の地位にある人びとを遠慮なく揶揄する野人的反骨をも持ちあわせていて、ファラックスより遙かに複雑な意識構造と心理的デリカシーを備えた近代人となっている。したがって、『以尺報尺』にあっては、プロモスとカサンドラ』におけるように、町の上層と下層が単に並列され、上層の‘might’が、（主として）下層の‘right’を踏みにじるという、一方的で単純な関係ではなく、両者がルーシオを媒介として、もっと有機的に結合されている。すなわち、上層と下層のいずれにも属しながら、また同時に、そのいずれからも隔絶しているという、いわば第三勢力の視座をとるものとしてルーシオが指定されているわけであり、このように特殊な位置を占めることによって、ドラマの「場」の分裂と弱体化を防ぐという枢要な役割を、彼は担っているのである。

その第二は、メリ・ラセラスのいわゆる、「安全弁」(safety-valve)^⑦的な機能である。終幕で公爵が一芝居打つわけであるが、観客には、その芝居の筋書きが大体わかっているので、劇中劇の観客、つまり、アンジェロウやイザベラなどと同一のペースで進んで行くことに「じれったさ」(impatience)を感じる。この「じれったさ」を忘れさせてくれるのがルーシオである、とラセラスは言う。これは、まことに興味深い指摘であるが、ルーシオの果すこうした役割は、何も、この場面だけに限らないであろう。『以尺報尺』を、‘disgusting’な劇とする評家のほとんどは、公爵の行状に何か割りきれないものを感じている。いかに善意に発するものとは言え、いくたびとなく嘘をつき、さまざまな策謀を弄して目的の実現を図ろうとする彼のやりかたは、いかにも“イタリア的”であって、正々堂々たる手段を好むイギリス人には、反撥を感じさせるというわけである。もっとも、こういう見方に対して公爵を弁護する者は少くない。たとえば、E. M. ポウプ^⑧は、ルネッサンスにおいては、君主の特権として、必要に応じ、異常な手段をとることも認められていたのであるから、彼が仮装したり、いろんな術策をもてあそんだりするのは、きわめて正当なことであるという。なるほど、女史の指摘の通りなのであろう。しかし、それは、あくまでも、あたまで組立てられた君主論であり、政治理論である。実際の、シェイクスピア劇の観客は、このような公爵をどう受けとめてい

たのであろうか。もし、開きなおって質問されれば、そういう答えが出てくるかもしだぬが、眼前に繰り展げられる劇の人物と事件を追って行くときには、彼らはもっと素朴な正義感をもって——“あたま”によってではなく“肌”によって——じかに、ドラマに反応していたであろうと思われる。したがって、『以尺報尺』の観客の意識の中には、当然、公爵に対する ambivalence が存在していたであろう。この ambivalence は、観客の意識内部における理性的要素と感情的要素の衝突によって、ひきおこされるものである。それは、公爵のやり方が、あまり好感の持てないものであるにも拘らず、彼の行為が、もともと、高貴な意図をもってなされているため、真っこうからアンティパシーを感じることができにくいという事情によって、一層、強められたものとなる。つまり、観客は一種のもどかしさ、ないし、いらだちを、そこに感ぜざるをえないである。こうした時、公爵の行動を、

It was a mad fantastical trick of him
to steal from the state, and usurp the beggary
he was never born to. (III. ii. 100—2)

と批判し、彼を‘the old fantastical duke of dark corners’(IV. iii. 167—8)と難じ、また‘A shy fellow was the duke’(III. iii. 142—3)ときめつけるルーシオの登場は、そうした、いらだちをもてあましている観客にとっては、一種の救いである。すなわち、観客の意識の中の、公爵に対する、もやもやした ambivalence を演劇的に“換気”する役割を、ルーシオは果しているわけである。観客の素朴な正義感は、彼のこうした小気味よい——(しかもこれは托鉢僧に仮装した公爵の面前で言われる)——一連の台詞によって、その孤独感を解消せしめられる。さきに述べた彼の俠気ある態度とあわせて、観客は、ルーシオに対し、われ知らず「なかま意識」を抱くようになるのではないだろうか。

彼のアンジェロウ批判についても、同様のことが言えるであろう。アンジェロウが「人魚の子」(III. ii. 117)であり、小便をすれば‘congeal'd ice’(III. ii. 120)になるというルーシオ的把握法は、陽気な歡樂に対してむやみに口やかましいマルヴォリオウに業を煮やした‘cakes and ale’の陣営の人々、中でも、フェイビアンが、トウビィやマライアにさ

さやく、

Carry his water to the wise-woman. (*Tw. N.* III.
iv. 116)

という言葉を想起させる。ルーシオの言葉にもフェイビアンの言葉にも、共に、観客の気持ちにピッタリと呼応して、思わず快哉を叫ばせるイキのよさがある。また一方、苛酷に処刑されようとするクローディオウに、卑猥だが温かみのこもった激励を彼が与える時(I. ii. 198ff.)にも、観客の心の片隅にわだかまる不満に、一種の「はけ口」を与えるという現象が見られるのである。

第三に注目されるのは、彼が劇の後半において占めるプロポーションの大きさである。『以尺報尺』という作品は、シェイクスピアの初期から中期にかけてのコメディが持つ、届託のない festivity の雰囲気とはおよそ縁遠い、暗い気分に包まれた喜劇であるが、ルーシオは、ポンピーやエルボウらと共に、この笑いの少い作品に、喜劇味を添える上で、重要な役割を果している。特に三幕二場、四幕三場および終幕において、彼が変装した公爵とわたりあうところでは、彼の働きはめざましいものがある。例えば、三幕一場では、目前に迫った死の恐怖を凄まじいばかりの迫力で語るクローディオウと、それを聞いて思わず unnatural な言葉をたたきつけてしまうイザベラとの間に、緊迫した光景がくりひろげられる。男の生命と女の honour という、それぞれの人物にとって、一步も後へひけぬ地点で、二人の ego が激突するのを見て観客が味わうであろうやりきれなさを、三幕二場のルーシオは、公爵との“ドラマティック・アイロニー”によるおかしみによってときほぐし、来るべき dénouement を迎えるための劇のあわただしい動きに、観客を準備させ、心的誘導を行うのである。これは、目だたぬけれども、大切な役目である。そして、アブホーソンや、今やその助手として首斬り役を仰せつかったポンピー、ユニークな囚人バーナーディンらが登場する牢獄の場 (IV. ii. ~iii.) も、この意味ではルーシオ対公爵の場と同じような機能を果していると言える。

さて、作品を全体として眺めてみた場合、大体、次の三ヶ所で、劇的緊張が大きくもり上ると言えるのではないか、序幕冒頭からの、公爵の何やら仔細ありげな言動によってかきたてられた観客的好奇心と、ある種の不安感は、二幕二場と四場での、アンジェロウ対イザベラのシーンで、まず、

第一の激動に逢着する。次いで、三幕一場のクローディオウ対イザベラで、第二の激動にぶつかり、烈しく揺すぶられたのち、終幕で第三の激動に達するわけである。ところで、最後の激動である終幕に達する前に、(dénouement をより効果的にするために) ドラマティック・テンションという面から見て比較的平静な period の存在することが望まれる。これは、観客心理の立場からしても必要であろう。シェイクスピアは、その点を明敏に洞察して、この個所 (=三幕二場～四幕六場) におけるべき「間」の主役の一人として、ルーシオを利用したのではないかと思われる。『プロモスとカサンドラ』では、このルーシオや、また、バーナーディンを核とする牢獄の場にあたるものがないために、全体としての劇の起伏に乏しく、平板で単調になっている点を考えても、このことはうなづけるであろう。

IV

こう見えてくると、ルーシオはシェイクスピアによって、徹底的に利用されていることがわかる。ところで、ルーシオなる人物は、なぜ生み出されたのか。ここで、整理の意味で、もう一度ふりかえって考えてみる。まず、ウエットストンの『プロモスとカサンドラ』で扱われているストーリーをヒントに、それを発展させて新しい劇をシェイクスピアは書くこととなった。ところが、種本ではヒロインの ‘honour’ が失われることとなっているが、この点だけはどうしても変更しなければならない。そのためにはどうするか。コーキィナス王の役割を大幅に拡大してヴィンセンシオ公としイザベラに難局打開の妙策 (Substitution) を授ける人として、劇全体にわたって活躍する人物とする。そこまではよい。ところで、ヴィエナの統治者が、フライアーに身をやつして事態の解決にあたろうとするわけであるから、どうしても、策謀や欺瞞という手段を用いなければならなくなる。このとき、彼の行動を自由に、また、積極的に、批判する者が、ぜひ必要となってくる。なぜなら、そうした人物がもし居なければ、公爵の独走となり、彼自体が、それこそ、W. W. ローレンスの言うように、^⑩ ただ、劇中人物を操る演劇的マシーン —— ‘stage duke’ に墮するか、もしくは、^⑪ ウィルソン・ナイトの指摘するように、何か超人間的な Divine Figureとなってしまって、いずれの場合も flesh and blood

を備えた、生きた人間とはなりにくいと思われるからである。『以尺報尺』の公爵が、ローレンスやナイトの指摘する要素を、多分に持っていることは事実であるけれども、それと同時に、彼はアンジェロウやクローディオウと同じく、斬れば血の出る、生きた劇中人物の一人なのである。ルーシオはかくして、観客の、公爵に対する ambivalence を“換気”する役割を果すと共に、公爵をして、生きた劇中人物としての血肉性を維持せしめる上でも、重要な働きをしていることがわかる。このことは、ルーシオ的批判者を持たない『プロモスとカサンドラ』のコーヴィナス王が、いかにも、劇收拾のために導入された人物という、無機的な感じを与えることと較べてみても理解しうるであろう。

ところで、さきに、ルーシオが、前半での颯爽たるダンディぶりから、後半、とくに終幕での、意気あがらぬ、慘めったらしい男へと、いわば奇態な変貌をとげるという事実に注意したが、それは何故であろうか。この設問に対しては、今まで考えてきたような、技術的な面からだけでは、おそらく、不十分な答えしか得られないであろう。前半の洗漱たるルーシオに共感し、無意識のうちに声援を送ってきた観客が、後半にいたって、背負い投げを喰ったような気になるのは、これも、すでに、シェイクスピアの計算の中に、ちゃんと入っていたことなのである。パロウの指摘するように、この劇が measure for measure の超克をテーマとするものであるならば、ルーシオ的 *impiety* は、公爵の描くキリスト教的秩序世界のヴィジョンと、互いに相容れない存在となってくるわけで、そこに問題が生じるのではないだろうか。つまり、観客の、安易で弥次馬的な、cakes and ale 讚美の気持ちが、終幕において、ルーシオと共に厳しく批判され、且つ「超克」さるべき運命を背負わされているのである。そして、背徳に対する峻厳と、また同時に、罪に対する寛容を、高らかに前面に掲げた、spiritual で厳肅な、作品の中心的感情を、観客は感得せしめられるのである。

こうして、終幕でのルーシオは、さきに述べたいいくつかの大役を無事勤めおおせた上で、いわばお役御免となって、舞台からおっぽり出されることとなる。これだけ徹底的に、シェイクスピアによって利用された上で、あっさりおはらい箱になるというのでは、ルーシオも、よくよく貧乏くじを引きあてたものだと、気の毒がられるかもしれない。しかし、『以尺報

尺』を、ひきしまった、優れた作品とする上で、つくした彼の功績の大きさを考えるとき、彼もまた以て瞑することができるのではあるまいか。

〈註〉

- ① ルーシオの容貌については、テクストには、何の言及も見出されない。しかし、生粋のリバタインである以上、あまり醜い顔であっても困るはずである。
- ② 四幕三場の終りで、ルーシオは、仮装した公爵に、次のように言う。
Nay, friar, I am a kind of burr;
I shall stick. (IV. iii. 193—4)
- ③ Mona Wilson (ed.): *Johnson: Prose and Poetry*, London, 1950, p.537.
- ④ テクストは、Geoffrey Bullough: *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, Vol. II (London, 1958) 所収のものに拠った。なお、引用文中のイタリクスは筆者による。
- ⑤ Bullough, *op. cit.*, p.468.
- ⑥ *Promos and Cassandra* の ‘title’ 中に見出されることは。
- ⑦ Mary Lascelles: *Shakespeare's 'Measure for Measure'*, London, 1953, p.160.
- ⑧ 例えば、Henri Fluchere (*Shakespeare and the Elizabethans*) や、E.C. Pettet (*Shakespeare and the Romance Tradition*) など。
- ⑨ E. M. Pope: The Renaissance Background of *Measure for Measure* [*Shakespeare Survey*, 2], p.72.
- ⑩ W. W. Lawrence: *Shakespeare's Problem Comedies*, New York, 1960, p.102.
- ⑪ Wilson Knight: *The Wheel of Fire*, New York, 1957, p.79.
- ⑫ *Op. cit.*, p.417.