

英文学にみる恋愛観 (6)

——ピューリタニズムとロマンティシズムのはざま——

近藤正栄

近代ヒューマニズムの光と影

1 近代ロマンスへの道

極端な禁欲主義はその裏返しの放縱な快楽主義に転ずる性向をもつ。キリスト教の倫理では、肉体的な愛は罪惡視の対象となる。したがって、キリスト教の愛と異教の愛とは区別される必要がある。キリスト教の愛はすべてアガペーの愛である。これと対置される愛が異教のエロスの愛である。エロスの愛は本来的には肉体的な愛を指したものではないが、アガペーの禁欲主義の愛と対比する関係で、その本義とは異なる快楽主義の愛として用いられるのである。

中世に登場した情熱恋愛はその後の恋愛のあり方に大きな影響を与えた。恋愛は禁欲主義または快楽主義のそのどちらに根ざすのかが問われる。これは恋愛における情熱の方向性に関わる問題である。ここには多分に宗教上、倫理上の問題が関わってくる。しかし中世の情熱恋愛には、そうした宗教的、倫理的な観点からだけでは捉えられないものがある。というのは、キリスト教倫理によって罪とされる不義密通、姦淫といった性格のものが少なくとも表面的には、ここでは生じてこなかったからである。

キリスト教倫理の世界はすべて理性によって解釈される世界である。恋愛の情熱までも理性の尺度で割り切ろうとすれば、当然のことながら、そこには無理が生じてくる。恋愛がご法度のキリスト教倫理の世界では、恋愛の情熱は罪ではなかったものの、中毒症としての汚名は着せられた。

どのような法にも盲点があるように、きびしい禁欲主義の裏にあって、そのは反動としてひそかにはびこるのが快楽主義である。宮廷恋愛の最盛期には修道院が多く建てられたが、それはまた生臭修道士や淫乱の修道女を生み出す温床となった。この傾向は聖職者の領域ばかりでなく、庶民階級にも広がっていた。しかし、これは歴史の表舞台ではなく裏舞台でのできごとであって、正史の歴史としては表面化しない裏面史に属するものである。ところが中世末期にはこうした裏面史に見られる退廃的状况に対する批判が高まり、宗教改革やルネサンスという歴史の大転換期に向けて、男女の愛の歴史にも大きな変革の波が押し寄せてくることになる。それは男女の愛と結婚をめぐっての意識の変革である。

キリスト教のアガペーの愛は男女の肉体的な愛を神聖視するものの、それは子孫繁栄に関わる結婚が前提であって、本来は肉体的愛を放棄する禁欲主義に根ざすものである。異教のエロスの愛は、肉体的な愛を排除するのではないにしても、その二元論的な性格上地上的なものから天上的なものへと愛の昇華を目指すというのがその本義である。したがって、エロスの愛も禁欲主義とは無関係ではないのである。

アガペーの愛もエロスの愛もその極端な方向は、男女の愛の官能性を排除して純潔を賛美するものとなる。どちらも極端な純潔意識に行きつけば、男女の性愛は蔑視されるか、または罪悪視されることになる。快楽主義、エロティシズムというのはこれに対する反動として生じたものである。禁欲主義も快楽主義も結婚の必要性を否定するものではないにしても、結婚の賛美とは結びつかないのである。

結婚が賛美されなければ、男女の恋愛も賛美されないことになる。したがって、恋愛から結婚への恋愛結婚は考えられない。異教主義の情熱恋愛が結婚とは結びつかなかったように、カトリシズムにおいても恋愛の情熱が蔑視されたために、恋愛から結婚への道は拒否された。

宗教改革とルネサンスの時代に入ると、ルターやカルヴィンらのプロテスタンティズムによって、ようやく結婚賛美への道が開かれるようになった。結婚賛美は古いカトリシズムの倫理からの解放を意味する。しかしこれがす

ぐさま、自由恋愛とか恋愛賛美へと向かったわけではない。それには男女の性差別という乗り越えなければならない大きな障害が残されている。とりわけ人間の平等性という条件整備が当面の課題となる。

中世末期からルネサンスにかけて商人の中産階級が台頭してきて、家庭での子女教育が盛んになり、それが女性の知的向上に役立ったことはたしかである。ルネサンス期の人文主義者たちは、上流階級の娘たちが教育を受け、教養を身につけることに味方した。ルネサンスは女性の教育に関する新しい考えを進んで受け入れた。教育者としての母親の責任も強調された。教育を美德の手段ともみなした。トマス・モアは教育によって一層すぐれた女性がつくり上げられると判断した。当時一般的には、女性が教育を受けると、女性は家庭での生活に満足せず、不満を抱き、闘争的になり、反抗するなどといわれた。モアはこうした男性の側からの主張に反対した。

イギリスでは女性にも教育をとという考えは、エリザベス女王が政治的支配者として成功を収めたということと関連がある。女性は公務につくためには教育をうけるべきだということになったからである。これは政治から女性を締め出す必要はないという考えである。しかし、ルネサンス期では一般の女性の役割についての考えは女性の家庭内での役割を強調することにかぎられていた。教育による女性の解放などは人文主義者の念頭にはなかった。

モアが掲げる教育理念は檻の中の教育であって、女性のための教育とはいうものの、それは一般の女性を念頭においたものではなく、貴族階級の女性にかぎられるものであった。16世紀の学のある女性に向けられた賛辞はすべて貴婦人が対象であった。モアは中産階級の女性は自分の信仰と家庭の切り盛りさえ分かればいいと主張した。

16世紀のフランスでも女性の人格の解放や性的な自由には、イギリスと同様に好意のかけらも示されなかった。昔ながらの女の従属的身分をおそるおそる見直すというきざしがあつたにすぎない。ラブレーやモンテーニュの文学においても女性差別は旧来のままであり、彼らの主張は女性も男性同様に散文的で、血の通った人間であることを示そうとしただけにとどまる。一般に当時ヨーロッパでは、妻と女中は夫と主人の絶対的所有物であった。性

愛のよろこびも、まず男性の側にかかわるものとみなされた。エラスムスは人文主義者として女性尊重をうたうものの、恋愛や結婚のごたごたは女の情欲が負うべき責めであるとした。

恋愛を公認のものとし、恋愛と結婚をむすびつけるにいたる近代ロマンスの成立は、はるか遠い先のことになる。しかし、そこにいたるまでに実験的なロマンス成立への道を示すのが文学である。ルネサンス期では、まだ近代的な恋愛のお手本がないこともあって、中世的なロマンスの形態をまねるほかなかった。まず、中世の情熱恋愛の形態がお手本になるが、むしろこれはそのままの形では新しい時代に適應しない。そこで考えられるのは、情熱恋愛から悲劇的で不条理な側面を抜き取り、他の側面のものは生かして、現実 に即したものの、つまり恋愛が結婚につながるものにすればよいということになる。ここでは禁欲主義や快楽主義からも解放され、これまで男女関係の世界では無理とされていた理性と情熱の和解も果たせる。

ルネサンス期は近代ヒューマンイズムの初期の段階ということもあって、ロマンスの主題は多分に中世的ななごりをとどめたものにならざるをえない。例えば、『ロミオとジュリエット』は人妻への恋のロマンスではないものの、情熱恋愛特有の悲劇性からは抜け切れなかった。また、当時愛の対象は決して裏切ることはないと言う前提が中世の時と同様につよくはたらいっていた。だからこそ詩人たちは自信をもって愛の対象を理想化し、美化してうたうことができた。しかし反面において、愛する対象の獲得が容易ではなかったという時代環境は考慮に入れておかなければならない。そのためか、女性は恋いする男性を苦しめて快感を得るというタイプのものが目立った。女性は男性に対して冷淡にふるまうのも当時の風潮であった。恋の苦悩は中世の情熱恋愛ゆずりの伝統であったともいえる。これはまた、恋愛の天上的な性格のものから地上的な性格のものに引き下ろされた形になるが、愛のうつろいやすさの性質を暴露するものでもあった。ジョン・ダンの詩に見られるように、愛のはかなさや愚かさのほかに、愛とは表裏の関係にある裏切りや嫉妬という問題も浮上してくることになる。これは地上に下ろされたロマンスのいわば宿命といえるものであろう。

シェークスピアの作品には、ダンのようにあからさまに男女の愛に対する批判は見られない。彼が描く恋愛と求婚の主題にしても、彼は結婚を前提にその恋愛を賛美するが、それは結婚生活における夫婦愛の関係を深く見据えてのものではなかった。

中世の恋愛観とりわけ宮廷恋愛の形式を一般の現実世界に引き降ろすと、夫婦関係は父権制社会の伝統とは逆転した形になる。初期ルネサンス詩人チョーサーが『カンタベリ物語』の「バースの女房の話」で語らせるところによれば、騎士が貴婦人に服従するように、夫が妻に服従するのは当然だということになる。

バースの女房は、5回も結婚した経歴の持ち主だが、「女は何を一番好むか」という質問に対して、「恋人にたいしても夫にたいしても支配権を握ることだ」と答えた。妻が夫を尻に敷くことの理想は、女性の側からの観点であるにしても、ここには父権制社会や中世的な恋愛観、結婚観に対するアイロニーがかくされているものと見てよい。宮廷恋愛は形式的には女が男を支配する形になるが、これをバースの女房がお手本にしたとは考えられない。彼女は男女の支配、被支配関係の逆転を女として素直に語ったものと思われる。しかしこれでは、男女の関係が理想状態になるという保証は得られない。それでは恋愛や結婚の条件として、男女関係はどうあるのが理想なのかということになる。

これについてチョーサーは『カンタベリ物語』の「郷土の話」の中で自分の見解を述べている。これを要約すると、愛の精神は自由の精神だから、これを権力とか支配権などで圧迫してはならない。男も女も自由を愛し、奴隷のように拘束されたくないものだ。女は夫を愛の従者にするとしても、結婚においては主人として男を受け入れなければならない。男は主人でもあり奴隷でもある。奴隷といっても主人としては支配権がある。妻のほうも愛の法則によって結婚したからには、その主人としての支配権がある。このようにたがいに譲り合うことが大切だと、チョーサーは説くのである。

『カンタベリ物語』の「学僧の話」では「バースの女房の話」とは逆に夫に対して絶対に服従する妻の話が出てくる。しかもこの夫は嫉妬深い残酷な

夫として描かれている。夫は嫉妬によって妻の自由をことさらに抑圧するのである。これでは結婚はいわゆる悪魔の鎖とならざるをえない。

近代ヒューマニズムの初期、ルネサンス期には、新しい時代感覚のもとに中世的な伝統が大きく崩れて、自由への波がさまざまな形の新しい問題を浮き彫りにさせ、ロマンスも近代主義のものに向けてその第一歩を踏み出すことになる。

2 恋愛から求婚への主題

ルネサンス期の演劇において、恋愛から求婚への主題に最初に取り組んだのはシェークスピアであった。

シェークスピアの時代はエリザベス女王（在位1558～1603）の時代であり、宗教改革とルネサンスの流れにのってイギリスは新興国として急速に国力を発展させた時期である。時代はまさに近代ヒューマニズムが投げかけるその光を背景にして、イギリスが国運隆盛の新しい歴史のページを書きつづっていく、その初期であった。なによりも古い体質と伝統の枠組みからの脱却に向けて発散するエネルギーの昂揚には目を見張るものがあつた。

文化の発展と不可分の関係にあるのが、経済的な発展である。イギリスはまず、文化の発展にかかせない、いわばその第一条件ともいべき経済的な発展に先鞭をつけた。しかしながら、いかに新しい時代とはいえ、基本的に変革不可能な歴史環境というものがある。それは文明の論理といべきものである。西洋文明圏にあるものは、西洋文明という巨大な枠組みからの逸脱は考えられない。というよりも、多くの場合、新しい時代の変革期にはその枠組み強化が必須条件となる。いいかえれば、西洋文明特有の父権制社会、力の論理構造の強化が行われる。性差別、人種差別につながる弱肉強食の論理の横行は、16世紀ごろから約300年間にわたってくり広げられた、世界の植民地主義政策にその典型例が見られる通りである。

『ヴェニスの商人』には悪役のユダヤ人シャイロックが登場するが、なぜ彼はユダヤ人なるがゆえに悪役とされたのか。当時劇を上演するには、脚本

はすべて当局の認可が必要であった。観客も劇に不満があればやじってもよかった。こうした時代にこの劇が何の抵抗もなく受け入れられたというところに、時代環境の重圧と近代ヒューマンイズムの光に対する影の部分が読みとれるのである。

イギリスでは、1290年にエドワード一世（在位1272～1307）がユダヤ人追放令を出して以来、少数の例外はあったが、17世紀の中葉までユダヤ人は法的、社会的地位を剥奪されたままであった。法令によってキリスト教に改宗しないユダヤ人のイギリス入国は禁じられた。これより先、1275年には「ユダヤ人法」によってユダヤ人が不動産をもつこと、キリスト教徒の召使いを雇うことの禁止令が出されていた。

中世のカトリシズムでは金貸しによって金利をとることは罪悪とされ、禁止されていた。これは金を借りる側からすると、貧しいから借りるのであって、これに対して貸すほうの側が利子をとるなどはもってのほかという解釈によるものであった。しかし中世以降、近代的な資本主義の形態が固まるにつれて、貧しいから借金するというのではなく、金儲けの手段、投機のためであることが多くなった。金融業が発達する理由もここにある。金貸し業がなければ、近代の経済社会は成り立たないのである。古いカトリシズムの宗教的倫理が通用したのは、貨幣経済が未発達時代にかぎられていた。

時代の要請にしたがってイギリスで金利が公認されたのは1571年であった。利率は最高一割を上限とした。ヴェニスの大商人アントーニオの例がそうであったように、当時海外貿易などで出資しても危険度は高かった。ヴェニスのような商業都市にかぎらず、そうした資金調達のための借金には高利がつけられて当然であった。金儲けの手伝いをする金貸し業に対して非難の声をあびせるのは時代錯誤であり、金貸しのユダヤ人に対して悪党呼ばわりするのは逆恨みというべきである。

貧しいユダヤ人の生きる道として選んだ金貸し業のおかげで、ヨーロッパの王侯貴族は歴史的にはユダヤ人の恩恵にあずかってきた。イギリスにおいても例外ではなかった。しかし時がたてば、恩人に対して敵意や憎悪をもつようになったとして不思議なことではない。これは対ユダヤ人にかぎったこ

とではない。どこにでも見られる人間世界のいわば業とでもいうべきものであろう。

シェークスピア当時、イギリスにはキリスト教に改宗しないユダヤ人は、ユダヤ人追放令が施行されていてほとんど存在しなかったはずである。ただ、エリザベス女王が金貸し業のユダヤ人に特別な待遇を与えていたという事実はある。当時『ヴェニスの商人』で、ユダヤ人が非難されても観客は他国のできごととして傍観できたものと思われる。人種差別は、中世のカトリシズムにおいてばかりでなく、近代においても近代ヒューマニズムの影の部分が作用してその解放への道などは考えられなかったとすれば、ユダヤ人が根拠もなく悪党呼ばわりされても、彼ら自身がどのようなもがいてもみても申し開きをする余地はなかったものと思われる。

『ヴェニスの商人』において、大商人アントーニオがなぜわざわざ悪名高いユダヤ人シャイロックから借金をすることになったのかである。金融業者なら他にも選べたはずである。しかし、ここで作者の意図を詮索するのは無駄である。というのは、ユダヤ人いじめによって観客のうけをねらうほど、作者の創作意図は単純なものではないからである。

アントーニオが借金した「三千ダカット」という金額についていえば、これは『十二夜』で語られているように当時は個人の一年間の収入にも相当し、なみの個人の収入としてはびっくりするほどの金額だといわれる。今日でいえば、数千万円か億単位の値打ちのものであろう。こうした大金をバツサーニオが無担保で、ただ友情だけで借りられたというのも不思議である。

バツサーニオにとってみれば、求婚の相手は富豪の女相続人であり、求婚が成立すればどのような借金も返済できる。しかもその可能性のほうが大である。そうであれば、貸し付けた金がこげつくというような危険性などは考えなくてすむ。シャイロックがアントーニオに利子の代わりに「肉1ポンド」の証文を書かせたというのは、ほんのご愛敬か余興程度のものであったと思われる。

事件とは予想しないところに起こるものである。また事件の発展の方向次第では、一方は喜劇、他方は悲劇となる。人間および人間社会の歴史はこう

した事件の連続によって成り立っているといつてよい。文学の成立はそうした人間や社会の諸相を創作的に写生することにあるが、とくに演劇の場合は、さまざまな様相をもつ事件の発生と発展をごく短い時間の中でとらえ、しかもそれを興味あるものとして処理する工夫が要求されることになる。

創作上の事件は本物の事件とはちがって、かえってその扱いは容易でない。事件の創作は真実の追求ではなく、真実らしさ (verisimilitude) の追求にあるからである。創作上の事件の面白さもここにある。シャイロックもアントーニオもバッサーニオもその引き起こす事件は本物らしさの影さえも見られない。見られるのは真実らしさに満ちているということである。事件の真実らしさというのは、本物の事件のように合理性や自然性などの条件を欠いていても、本物とはちがった事件の面白さが味わえるということである。したがって、創作上の不合理性や不自然性などは取りあげるべき問題とはならないのである。事実、『ヴェニスの商人』の中から事件の真実らしさを取り除いたならば、あとに浮き出てくるのは不合理さや不自然さの残りかすだけである。

演劇はそれを観賞する観客を楽しませればよい。理屈は抜きでよい。観客の楽しみかたもさまざまであつてよい。むろん、そうした条件を満たすのは作者の力量によるが、観客が演劇を楽しめるのは演劇に見られる真実らしさの観賞にあるという前提に立てば、作者のねらいどころと観客の楽しみどころたが一致するのが一番よいということになる。

シェークスピアがねらいとする喜劇の主題はあくまでも恋愛と求婚である。劇には主筋のほかに副筋を挿入する場合が多い。副筋は主筋のわき役として主筋を引き立てる役割を果たすが、主筋よりも副筋のほうが面白いということもある。主筋と副筋のからみ合いの面白さということもある。

『ヴェニスの商人』のシャイロックは副筋の主役を演じているだけの存在であるとはいえ、主筋の女主人公ポーシャに比べて迫力に満ちている。そのために劇全体の主題がぼけて見えたりする。これは観客の楽しみどころの相違がそうさせるのであつて、観客の時間・空間の相違とも関連してくることになる。この劇が最初に上演された当時においては、時間・空間が作者のね

らいどころと同次元のものであることから、主題のぼけなどは生じてこないはずのものであるが、時間・空間の歴史的流れに伴って観客の楽しみどころにも変化が生じてくれば、いいかえれば、恋愛の成就としての求婚の主題などが時代遅れのものとなってくれば、観客の興味は主筋から離れて副筋に移動せざるをえなくなる。

恋愛を扱う演劇の主題として時代を越えて観客が楽しめるのは、その主題の斬新さにあるのではなく、恋愛にはつきものといえる障害の設定の特異性にある。何の障害もない恋愛は物語として成立しないとすれば、観客が求めるものはその障害の特異性に見られる真実らしさの面白さに向けられるからである。

主筋の主人公バッサーニオと女主人公ポーシャに恋愛関係が成立し、それが成就するまでに二人が乗り越えなければならぬいくつかの障害の設定がある。観客はそれを追っていくうちに、副筋の主演シャイロックという悪魔的存在の登場によって度肝を抜かれることになる。ここから副筋の主題の展開としてユダヤ教徒対キリスト教徒の敵対関係の世界に観客は誘い込まれる。これによって主筋と副筋のからみ合いが生じるが、観客もまたその緊張関係を享受できれば、特異な障害の設定も成功である。

シェークスピアはその喜劇で恋愛と求婚の主題を扱ったが、この時代は手放しで自由に男女の恋愛がえがけた時代ではなかった。近代的な恋愛の成立には、男女平等という環境整備が欠かせない。シェークスピアはそれまでの男女不平等の思想に挑戦して、男女は平等なものとなし。しかし、この思想は当時の世論を代表した思想ではなかった。西洋文明特有の家父長制のピューリタニズムの伝統と因習は根強くのこっていて、女性は社会的、文化的に劣位に置かれたままであった。

劇作家シェークスピアの前に横たわる障害は因習という厚い壁であった。男性社会では、女性像は男性の側のイメージに合わせてつくられたものとならざるをえない。この時代に女性像に変化が見られるとしても、それは男性の欲望としてあった女性が近づきがたい女神に変容しただけのことであった。したがって、当時の劇作家や人文主義者が男女の平等を主張しても、それは

一般的には幻想としてしか受け止められなかった。こうした因習の厚い壁の中でシェークスピアが若い男女の恋愛問題を扱い、しかもそれを結婚に結びつけなければならないとすれば、そこにはおのずと障害の設定においても特別な配慮がなされたものといわなければならない。

カトリシズムではマリア崇敬が強調されるが、それは文明の論理としてある男女の性差別を忠実に実行するためのものであった。シェークスピア当時、母たる女性の積極的評価はマリア崇敬とは無関係のものではなかった。エリザベス女王が王位につけたのは、女性の社会的進出やその地位の向上を裏付けるものがその背景にあったからではなかった。女王の権威はあくまでも処女としてのマリア的権威を象徴するものであった。つまり、母たる女性の権威付与の裏にあるものは女性の貞潔と服従の美德の強要であった。

シェークスピアが恋愛と求婚を喜劇の主題に選ぶかぎり、さけては通れないのは執拗にからみつこうとした因習への配慮であり、またそれとのたたかいであった。

3 男性原理と女性原理

『ヴェニス商人』で設定された舞台は、現実的な商業都市ヴェニスとベルモント（美しい丘）という名の架空の町である。

この二つの舞台は、人間ならばだれでもが所有する現実と理想を象徴したものである。現実を無視して理想だけに生きようとする人間はいないだろうし、また理想をもたない人間もいないであろう。人間とはすぐれて現実と理想のはざままで生きる存在だといえる。演劇では人間が内にもつこの二つの世界を具体的に場所として設定することが可能である。現実と理想はたがいに交差し合うがその中で人間は人生のドラマを演じる。その人生の縮図を具体的に設定された舞台の上で演じて見せてくれるのが演劇である。

ルネサンス期に始まる近代ヒューマニズムの運動は狭義には本来の人間性の解放・回復にあるが、広義には経済的、政治的、文化的解放など解放されるべきすべてのものの領域に及ぶことになる。しかしながら、解放されるべ

くして解放されない領域のものは近代ヒューマニズムの光に対する影の部分として残るのである。

当時ヨーロッパは商人階級、新興ブルジョワアジエの台頭によって封建貴族階級が旧来の権力基盤を失いつつあった時期である。旧勢力と新勢力とがぶつかり合う時期でもある。こうした時代環境の中で商業都市として繁栄したのがヴェニスである。

ヴェニスには歴史的にみて商業都市にはありがちな繁栄の光の裏面にひそむ影の部分によって、重苦しい空気がただよっていた。そうした中で没落貴族や貴族くずれの輩が市中を徘徊するのもめずらしい光景ではなかった。

『ヴェニスの商人』には、なぜか性格の明確さを欠く人物が登場する。ヴェニスの商人を代表するアントーニオにしてからがそうである。彼ははじめから憂鬱な雰囲気を持たせられて登場する人物である。人物像がはっきりしないという点では、バツサーニオについても同様のことがいえる。彼の放蕩癖は商人階級にありがちな道楽息子的な性格のものか、それとも貴族くずれの遊蕩癖的性格のものなのか。おそらく後者であろうという推測ができる。そうでなければ、身分的にみてベルモントという理想郷の住人、富豪の女相続人ポーシャとの求婚も成立しなかったはずである。階級的に言えば、ポーシャの出身も貴族階級であったといわなければならない。当時女性の教育がかなりの程度にすすんでいたとはいえ、裁判官の代理がつとめられるほどの教養は貴族階級でなければ考えられなかったからである。これに加えて、当時ヨーロッパでは身分不相応の恋愛はご法度であったことも考慮にいれなければならない。

この劇の最大の見どころ、焦点となるのはポーシャの女性像の設定である。男性像および女性像は本源的に文明の原理と深くかかわっていることから、その捉え方も複雑なものとならざるをえない。文明の原理としての男性原理と女性原理がその歴史的な発展段階において発現するのが男性像であり、女性像である。

文明の原理はピューリタニズムとロマンティシズムの二極の思想によって成り立つが、一方のピューリタニズムは男性原理を、もう一方のロマンテシ

ズムは女性原理を生み出す。この原理は伝統対反伝統の立場にありながら、両者は相関関係にあり、どちらも一方が他方を欠いては発現しえないという内容のものである。アダムは男性原理として女性原理のエバを必要とし、エバもその女性原理によってだけでは生きられないようにできている。

この場合、両原理の主体はあくまでも男性原理である。問題となるのは両原理をどのようにむすびつけるかである。歴史的には両原理の結びつきのあり方によって、時代の男性像、女性像ができ上がることになるが、歴史は女性原理を優位に位置づけることはなかった。

先に述べたように、チョーサーの「バースの女房」の主張は女性原理を主体に考えたものであった。「学僧の話」では、これとは逆に妻が夫に絶対服従を強いられる女性像が強調された。しかし、チョーサー自身はそのどちらにも旗を揚げなかった。父権制社会という現実の世界では、理想の女性像、夫婦像の提示は困難であろう。

『ヴェニス商人』の場合、シェークスピアはチョーサーとちがって理想の女性像の提示が要求される。ポーシャの住む町ベルモントは架空の町、理想郷である。そうであればなおのこと、そのユートピア世界の原理の提示は当然である。ここではポーシャの女性像の提示が課題となる。ただ、見落とせないのは、ベルモントの世界はトマス・モアの「ユートピア島」の世界とは違って、周囲の世界から孤立した状況に設定されていないということである。周囲はすべて男性原理、キリスト教倫理が支配する世界なのである。

シェークスピアが男女平等の思想をもち、不利な立場に置かれている女性に同情しても、因習的な男性原理の社会は旧態依然たるままである。キリスト教の男性原理のきびしさを緩和するために、カトリシズムは聖母マリアの崇敬を教えた。しかし、これは女性崇拜の原理につながるものではあっても、男女の性差別を解消する糸口にはならなかった。むしろ女性崇拜は女性蔑視の思想からの脱却を拒みさえするものであった。プロテスタントイシズムにおいても女性原理は賛美されるものの、女性の扱いにおいてはカトリシズムと同様であった。マリア崇敬というのは女性の宗教感情の側面を緩和するのに役立ったというだけにとどまる。しかし、女性崇拜の思想は人間の創造本能

に刺激を与えることになったのはたしかである。

シェークスピアの宗教的信念は何であれ、彼にとってはお手本となるべき理想の女性像がなかった。カトリシズムからもプロテスタンティズムからもその教示は得られない。身近なお手本として取りあげられるのは、聖母マリアかエリザベス女王の女性像である。おそらく彼はエリザベス女王をお手本にしてポーシャの女性像を描いたものと思われる。これならば周囲から非難されることもない。当時因習的に女性に求められていた貞潔と服従の美德に彼なりのものを付け加えれば、ポーシャの女性像は完成するはずである。

ポーシャは「箱選び」のときに、批判的な態度をとりながらも父親の遺言通りに夫を決めようとする。「生きている娘の意志が、死んだ父親の遺志一つで縛られるなんて。ねえ、ネリッサ、選ぶことも、拒むこともできないなんて、ずいぶんひどいと思わない？」（第一幕第二場）と¹⁾。

ポーシャはネリッサとの会話のつづきで、「やっぱりお父さまの遺言通りのやり方で結婚するのでなきゃ」と言って、伝統的なしきたりに従うことを決意する。このポーシャの声を聞いて、観客は安堵したものと思われる。観客の中には彼女の決意に物足りなさを感じる者がいたとしても、作者にとっては冒頭から因習への挑戦は無用である。ポーシャは父親の遺言に逆らって当初から目当てのバツサーニオを選ぶことも可能であったはずである。しかしこれでは、彼女は因習への挑戦者として観客から非難の声も上がりかねなくなる。ここは作者の思惑通りに筋が運ぶ。

バツサーニオは金、銀、鉛の三つの箱選びで、正しい鉛の箱を選んだ。二人は求婚への願いが成立することになって、二人の間に横たわる現実と理想のはざまの第一関門、障害は見事に除去された。しかし、これから先が作者にとってポーシャの女性像の見せどころとなる。ここで彼女は彼に対して愛の誓言をこう述べた。

「……私も、私の持ち物も、一切があなたのものでございます。たったの今まで、私はこの邸の主、召使いたちの主人、そしてまた私自身の女王でもあったわけですが、あなた、私の主人のものなのでございます、それで、この指輪も一緒に差し上げますが、万一にもこれをお手放しになると

か、お失くしになるとか、さては人にやっておしまいになるとかした場合には、それこそあなたの愛の亡びた証拠と見なしますわよ、そうなれば、私も黙ってはいませんから」(第三幕第二場)。

ポーシャがいじらしく誓う愛の誓言の前段までが彼女の因習的な女性像である。後段で彼女が結婚指輪を贈る(のちに「指輪事件」を巻き起こす伏線となる)というところから彼女特有の女性像が提示される。夫に対する妻の注文というのが目新しい。ここにベルモントの女王にふさわしい女性像が読みとれるのである。これはチャーサーが暗示するような理想の夫婦像の提示といえるのかもしれない。

ポーシャが愛の誓言の締めくくりとして注文を付けたのは、彼女が因習に閉じこめられた没個性的な存在ではないということの主張のほかに、時代に生きる近代的な女性のたくましさを強調したものと思われる。ベルモントの理想は、懐古的な貴族趣味の世界でもなければ、エリザベス女王的な美德(独身主義)を賛美する世界でもない。女性が近代ヒューマニズムの光と影に圧倒されずにすむ世界の創造を目指したものと受けとめたい。

4 変装の魅力

シェークスピア当時の舞台俳優は男性にかぎられていて、女装の男優の登場は当然であった。ところがこれとはちがひ、女性の男装は歴史的には公然とではないにしても、めずらしいことではなかった。かの聖女といわれたジャンヌ・ダルクも男装であった。父権制社会ではつねに男性原理が優位に立つが、キリスト教社会においても例外ではなく、例えば、人間の救いに関する宗教的条件では、女性原理は霊性的に男性原理よりもはるかに劣るものとされた。したがって、女性が女性原理に属するかぎり、女性は救いの条件からも差別されるのである。女性の男装志向は宗教的性差別によって生じる女性の男性への転身願望なのである。しかし、異性への転身願望は宗教的な禁忌事項として戒められた。聖書には「女は男の衣装を身に着けてはならない。また男は女の着物を着てはならない。すべてこのようなことをする者を、あ

なたの神、主は忌み嫌われる」(申命記22の5)とある。

女性は宗教的性差別によっても、宗教的禁忌事項によっても抑圧された。女性にとって唯一の救いは、カトリシズムによる聖母マリア信仰によって一生をキリストの妻として処女を通すことであった。彼女らはこれによって男性からの自由、結婚からの自由を求めたが、皮肉にも彼女らは宗教による抑圧からの解放を同じ宗教に求めたのである。

ルネサンス期のロンドンでは、男装の女性はめずらしくもなく見かけられたといわれる。また、女性が恋する男性を苦しめて楽しむという風潮もあった。おそらくこれは因習の抑圧に対する女性のささやかな抵抗であったものと思われる。当時ルネサンス期という時代の変革期にありながら、頼るべき近代ヒューマンイズムの運動にも限界があり、女性の本来性の回復や解放に対してはどのような手段、方法も無力であった。ただ、女性の転身願望としての変装の魅力だけはのこった。変装は女性の男装スタイルから出発しものであるが、にちにこれが変容して、男性以上に女性が身を飾ることへと発展した。エリザベス女王の服装がそうであったように、因習的に女性の服装は男性のものに比べて質素なものであった。

『ヴェニス商人』では、女性の男装姿が目につく。裁判官代役のポーシャとその書記ネリッサがそうであり、ロレンゾと駆け落ちするときのシャイロックの娘ジェシカも男装である。

変装は人をユートピアの住人にするのではなく、逆に人の現実的認識を高める働きをする。変装の魅力は、人間の自己充足と自己啓発の知的、情熱的魅力である。恋は盲目というが、じつはその反対で、恋は目を開くもの、つまり変装の魅力をもつものである。

ポーシャの「人肉裁判」のみどころは正義と慈悲の扱いである。このどちらもキリスト教の教義として扱われるものである。ここはまた男装のポーシャが自己充足を果たす絶好の場である。ベルモントの女王の名にかけて、彼女は一つにはキリスト教徒としての面目を果たすことであり、もう一つには裁判を勝利に導いて、バッサーニオとの恋愛の成就に花を添えることである。さらに裁判の勝利はバッサーニオとアントーニオとの友情のきずなを失わせ

ずにすることになる。もう一つ付け加えるならば、きびしいシャイロックの目から逃れて駆け落ちまでしたジェシカの結婚の幸せを確実なものにすることへの期待がある。

現実の世界を象徴するヴェニスはいさづ汚れた世界である。作者がシャイロックに言わせたように、キリスト教徒は時代環境の影響下で道楽三昧にふけていた。その阿呆どもというにふさわしい俗物根性のはびこる世界、繁栄と退廃の渦巻く世界がヴェニスである。そういう歴史環境の中にあるヴェニスの法廷で、キリスト教徒の側を有利に導く裁判とは、いったい何なのか。公正な裁判が期待されるものなのか。本来ならば、作者は思い悩むはずである。しかしここはヴェニスの法廷であるとはいえ、裁判官はいわば異邦人である。理想郷ベルモントの住人、変装の魅力をもつポーシャである。いいかえれば、この法廷はヴェニスという現実世界の法廷ではなく、架空のベルモントの法廷である。ポーシャはベルモントの法の主人、番人らしくあることに加えて、観客が彼女に期待するのは彼女の女性原理の発露にふさわしい知的、情熱的魅力である。

問題とされる正義と慈悲はもろ刃の剣である。都合次第ではどのようにでも切れる。まず、ポーシャはシャイロックに慈悲を求めた。しかしこれに対して、シャイロックは現実のヴェニスの法に期待して正義を主張した。だが、その正義の主張は空しく崩れ去った。ここでは正義についての解釈にはふれないことにするが、判決はヴェニスの法ににらなって彼の財産の没収ということになった。ポーシャはこれに対しても慈悲をもって罪一等を減じた。

一般に法とは男性原理のピューリタニズムに属するものであり、正義が主体である。慈悲は法的な情状酌量のたぐいのものとは異なり、女性原理のロマンティズムに属するものである。キリスト教では、キリストは法とむすびつき、マリアは慈悲とむすびつく。愛の形態においては、プロテスタンティズムはキリスト中心の法の上に立ち、カトリシズムはマリア中心の慈悲を基盤とする。

ベルモントは法においても愛においても、男性原理だけが支配する世界ではない。男性原理と女性原理の調和を求める世界である。作者の創作意図も

ここにあったものと考えられる。けっきょく、法廷は異例の慈悲によってシャイロックの死後、その遺産はすべてロレンゾと娘ジェシカに贈られることになった。シャイロックにとって失うものは何もなかった。しかし、これで万事めでたしというのでは法廷も観客も満足しない。関心はキリスト教徒の決定的な勝利が焦点になる。シャイロックがもっとも恐れていたのは、彼のキリスト教への改宗要請である。これは彼の自己アイデンティティの喪失であり、おそらく彼にとっては重罪にも等しい判決であったはずである。キリスト教徒という場合、カトリックかプロテスタントかの区別は必要である。ここではポーシャの慈悲の扱いから見て、カトリシズムかアングリカニズム(英国国教会主義)を想定したものと思われる。

「人肉裁判」はベルモントの理想の勝利に終わった。男装のポーシャは見事に念願の自己充足を果たした。バッサーニオとアントーニオの友情亀裂の懸念も解消された。当時友情関係は恋愛関係以上に重要視されていたからである。すべてこれらを解決に導いたのは、ベルモントのポーシャならではの変装の知的、情熱的魅力によるものであった。

変装のポーシャの魅力をエリザベス女王の魅力につなげて考えることも可能である。スペインの劇作家フランシスコ・オルス(Francisco Ors, 1933~)はエリザベス女王が女装した男性であったという仮想のもとに『エリザベス』(Contradanza - Contradanza - Contradanza, 1979)を書いた²⁾。女王は男子で生まれたが、これが発覚されたら殺されていたという仮想が前提である。美貌のエリザベスが25歳の若さで即位し、一生を独身で通したのは事実である。

女王は内外ともに多難な時代にありながら、イギリスの歴史上もっとも輝かしい時代を築き上げた。国内においては旧教と新教の宗教的対立があり、国際環境という点では、小国イギリスは当時二大強国のスペインとフランスの間にはさまれていて、どうみても政治的覇権を争う国情ではなかった。そうした中で経済的繁栄と華やかな文化を生み出したというのは、まさに女王の魅力に集約されていたといっても過言ではないはずである。

女王は50歳を過ぎるまで国の内外から多くの求婚者をもった。それを女王

は巧みにかわし、外交その他の面で有利に展開させたといわれる。その秘密は単なる女王としての魅力によるものではなく、彼女の変装の魅力によるものであったと解釈するのがオルスである。

シェークスピアが取り上げる恋愛と求婚の主題はきわめて牧歌的な対処の仕方で終わる。つまり、彼は結婚後のことに関してはふれることがないのである。これは作家の限界であるというよりは、歴史環境がそうさせるのである。これ以上先に進むと、作家は社会慣習、宗教上の問題、法律上の問題などからまれて身動きがとれなくなるからである。とりわけ、婚姻・家族制度の問題が作家活動に与えた影響は大きい。

イギリスでは、ジョージ二世の治世期に、1753年の法律、ハードウィック婚姻法が制定されるまで、父権制社会、家父長制度のつねとして婚姻関係にまつわるさまざまな不平等の法がまかり通っていた。例えば、夫だけが唯一の法的存在であり、妻の法的権利はきわめて制限されたものになっていた。結婚すれば妻の財産は夫の所有となり、生まれた子供も同様な扱いであった。また、妻には離婚の訴訟の権利は与えられなかった。妻は夫の財産か道具のように考えられていた。

シェークスピアの喜劇で扱われる恋愛の形式は自由恋愛的形式をとるように見えるが、それは演劇というかぎられた世界だけのことである。例えば、ジェシカとロレンゾの恋愛にしても、見方によってはジェシカのほうがロレンゾより積極的であるかのように見える。しかし、文学史的に女性が男性をリードするような自由恋愛の登場は19世紀も後半になってからのことである。18世紀あたりまでは、女性の結婚願望が切実なものであっても、女性の側からの結婚への道は容易なことではなかった。

自由恋愛の成立をはばむのは男女の性差別である。近代ヒューマニズムの運動も性差別や人種差別の問題には容易に手がつけられなかった。とくに人種差別の問題は根が深いものとしてのこった。例えば、ユダヤ教徒の娘ジェシカとキリスト教徒のロレンゾとの恋愛は異常であったというほかない。当てのない無謀な冒険とさえいえる。しかし、彼女の恋は戯れの恋に遊ぶというようなものではなかった。ロレンゾは自分自身を自らろくでもない恋人だ

というが、当時はまだドン・ファン的な人物が舞台に登場する時代ではなかった。

変装姿で駆け落ちしたジェシカはじゃじゃ馬気取りでロレンゾと歩調を合わせた。彼女は金持ちの父親から駆け落ちの資金や宝石などを盗み出し、80ダカット（今日では100万円相当）もの金を一晩で使ったりした。シャイロックが妻リアからもらったという結婚指輪も猿と交換した。おそらくこうした彼女の行動からは彼女が変装の魅力の持ち主であったとは読みとれないのかもしれない。しかしユダヤ教徒の娘という彼女の置かれた特殊な状況からすれば、彼女には彼女なりの自己充足の手段があっただけでいいはずである。そうでなければ、二人が逃げ込んだベルモントからもはじき出されることになる。

当時女性の結婚への道は容易なものではなかった。その外的理由の一つとして上げられるのは、女性に比して男性の数が少なかったことである。原因は疫病と戦争にあった。中世以来たびたび襲ったペストは、人口を激減させ、女性よりも男性を多く犠牲に供した。結果は女性の人口過剰ということになった。これに加えて、当時、女性は持参金づきでなければ結婚できなかった。ほとんどの場合、結婚は商取引的な形態であった。したがって、二重結婚とかにせの結婚によってだまされるとか、性犯罪が発生する危険性も多分にあった。

シェークスピアの死後四半世紀たって、ピューリタン革命が起き1642年から1660年までの間劇場は閉鎖された。劇場は快樂の場、罪悪の温床と考えられたからである。王政復古とともに劇場は再開されたものの、劇場は特権階級の娯楽場と化し、演劇の質的低下はいうにおよばず、退廃的な題材を扱う風俗劇が流行し、没落した貴族階級の遊蕩的な空気が劇場にみなぎり、もはやシェークスピアが扱ったような恋愛と求婚の主題は過去のものとなった。まじめに恋愛や結婚の題材を取りあげるのは笑いものにされるのがおちであった。本来的な人間の魅力を発揮させるものと考えられた変装の魅力も、自堕落な男や女の本性をかくすための猫被りか、扮装のたぐいのものすり替えられた。むろんこれは演劇の低迷を意味し、演劇が再度その本領を発揮するのは19世紀も後半まで待たねばならなかった。

(注)

- (1) 中野好夫訳『ヴェニス商人』(岩波文庫)。以下引用は同訳による。
- (2) フランシスコ・オルスは1932年スペイン・バレンシア地方生まれ。1970年から1979年まで、スペイン国営放送でドラマのシナリオを多数手がける。以後劇作に転じ、『コントラダンサ・コントラダンサ・コントラダンサ』(79)、『栄光の日』(61)、『ヨーロッパの風』(86)などを発表。著作に短編『雨の牢獄』(59)、『渇きと風の間で』(61)、詩集『幻想のない詩』(79)などがある。

『コントラダンサ・コントラダンサ・コントラダンサ』は1980年マドリッドで初演。以降メキシコシティ(85)、プエルトルコ(86)、そして東京銀座セゾン劇場(93、95)の各都市で上演された。なお、銀座セゾン劇場での主演は初演、再演とも板東玉三郎である。